



## Luis José Roncagliolo Bonicelli (Huacho, 1982)



Músico y bibliotecólogo, graduado en Ciencias de la Información por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Labora en el archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (OSN), en donde ha impulsado proyectos de difusión e investigación como realización de muestras museográficas, boletines y la investigación y redacción para el libro *80 años. Orquesta Sinfónica Nacional del Perú*; asimismo, ha participado en conversatorios y en investigaciones relativas al proyecto discográfico, documentales, y a estrenos y reposiciones de obras peruanas. Ha presentado ponencias externas relacionadas a la historia de la OSN (Instituto Riva-Agüero, entre otros). Actualmente trabaja en el proyecto de recuperación de la documentación e información histórica del elenco y en su consiguiente sistematización informática.

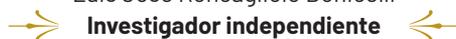
Ha realizado arreglos orquestales presentados por la OSN y por la Orquesta Sinfónica del Cusco, que incluyen un registro discográfico con la soprano Edith Ramos bajo la dirección de Fernando Valcárcel. Ha dado a conocer composiciones propias en el Festival de Música Contemporánea de Lima, Prismas (Germina.Cciones), La Trenza Sonora, Festival de Violín (UPCH), Café & Concierto (GTN) y recitales de titulación (UNM).

Ha sido músico complementario de la OSN en eventos como la gira a México o el estreno de *El movimiento y el sueño* de Celso Garrido-Lecca. Formó parte del Conjunto de Música Antigua del CNM (UNM) y participó durante varios años en diversas actividades en el marco de Germina.Cciones. Integró el elenco musical de la Asociación Imágenes de mi Tierra en sus giras a Colombia y a Hungría. En la actualidad está integrado a la escena local de interpretación del jazz *manouche* y de la música de Astor Piazzolla.

# En busca de una música para el Sesquicentenario. La Orquesta Sinfónica Nacional del Perú y la difusión (1970-1976) de un nuevo repertorio relativo a la Emancipación peruana

In search of a music for the Sesquicentennial.  
The National Symphony Orchestra of Peru and the spreading (1970-1976) of a new  
repertoire related to the Peruvian Emancipation

Luis José Roncagliolo Bonicelli



**Investigador independiente**

Lima, Perú

luisjoseroncagliolo@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0003-9495-3055>

**Recibido: 15 de agosto / Aceptado: 20 de octubre**

## Resumen

Al plantear el concepto de “segunda independencia”, el gobierno militar peruano de 1968 encontró en las celebraciones por el Sesquicentenario de la Independencia Nacional un importante vehículo de despliegue de un ambicioso plan con objetivos políticos, sociales y culturales.

El presente trabajo expone cómo este contexto produjo y acogió un grupo de obras musicales que abordaron el tema de la Emancipación, desde la temprana resistencia anticolonial hasta la campaña de Ayacucho, siendo la mayor parte de ellas estrenadas o ejecutadas por la Sinfónica Nacional.

También se aborda cómo el elenco incluyó la música de la época colonial, lo que respondía a un auge de la ejecución de dicha música en el país, y que se dio paradójicamente en estos años de vehemente conmemoración del proceso emancipatorio. Así, no solo el repertorio de la orquesta se amplió hacia dos extremos históricos opuestos (la música anterior a la Independencia, y la música modernista y de vanguardia), sino también esa misma expansión se produjo en cuanto al imaginario al que apelan las obras. En consecuencia, el repertorio de la orquesta logró por primera vez ser capaz de hacer un recorrido evocativo por todas las etapas generales de la historia del Perú.

## Palabras clave

Sesquicentenario de la Independencia del Perú; Orquesta Sinfónica Nacional del Perú; música sinfónica peruana; música académica peruana



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional  
(CC BY-NC-SA 4.0)

### Abstract

By proposing the concept of “second independence”, the peruvian military government of 1968 found in the celebrations for the Sesquicentennial of National Independence an important vehicle for the deployment of an ambitious plan with political, social, and cultural objectives.

This work presents how this context produced and hosted a group of musical works that addressed the theme of Emancipation, from the early anti-colonial resistance to the Ayacucho Campaign, most of which were premiered or performed by the National Symphony Orchestra.

It also addresses how this orchestra included music of the viceroyal epoch in this period, which responded to a surge in the performance of such music in the country, and which occurred paradoxically in these years of vehement commemoration of the emancipatory process. Thus, not only did the orchestra’s repertoire expand to two opposite historical extremes (music before Independence, and modernist and avant-garde music), but this same expansion also occurred in terms of the imaginary to which the works appeal. As a result, the orchestra’s repertoire for the first time was able to make an evocative journey through all the general stages of Peruvian history.

### Keywords

Sesquicentennial of the Independence of Peru; Peru’s National Symphony Orchestra; Peruvian Symphonic Music; Peruvian Classical Music

### Introducción

En el discurso realizado en la bahía de Paracas conmemorando los 150 años del desembarco del general José de San Martín, en setiembre de 1970, el presidente Juan Velasco Alvarado instó a los países latinoamericanos a lograr una segunda independencia “heredera histórica de esa primera lucha”, acotando que “así como los libertadores hace 150 años fueron capaces de vencer el poderío combinado de una alianza similar, así, nosotros, los revolucionarios de hoy seremos también capaces de hacer prevalecer la justicia latinoamericana en cada uno de nuestros pueblos” (Orrego, 2008). Era el preámbulo de las celebraciones por el Sesquicentenario de la Independencia, efeméride que al gobierno le tocaría liderar al año siguiente.

El momento cumbre del Sesquicentenario, además de la firma del Acta de Lima, fue el discurso presidencial del 28 de julio de 1971, en donde Velasco reafirmó la visión que el gobierno le otorgaba a estas celebraciones. No se quedó en el recuerdo de la gesta libertadora, sino que la hizo suya para reforzar la idea de que el Perú avanzaba hacia una segunda independencia y que, en ese sentido, la revolución que había puesto en marcha el gobierno militar era la continuación del proceso histórico que en aquel momento el país se encontraba celebrando.

Para los propósitos de la organización de las conmemoraciones, en 1969 se creó la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (en adelante también: Comisión Nacional del Sesquicentenario; Comisión Sesquicentenario; Comisión) que tendría como objetivo central la actividad de julio de 1971, y luego una vigencia hasta finales de 1974, año en que se rememorarían las batallas de Junín y de Ayacucho. Este organismo creó una publicación propia, el *Boletín informativo de*

la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, en donde fue cubriendo sistemáticamente toda su actividad, desde que fue instalada en 1969 hasta su conclusión pública en 1974, mostrando así toda la planificación y las actividades realizadas. Uno de los productos más importantes de la Comisión fue la *Colección Documental de la Independencia del Perú*. Otra de sus actividades principales fue la convocatoria y desarrollo de diversos concursos, siendo algunos de ellos destinados al campo musical.

Por su parte, la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (en adelante también: Orquesta Sinfónica Nacional; Sinfónica Nacional; OSN) se encontraba en un período bastante particular y brillante de su existencia. En cuanto a las relaciones con el gobierno de turno, se dio primero una etapa de transición (1968-1969) que corresponde al período de José Belaúnde Moreyra como director titular. En estos dos años se generó y se sostuvo una tensión *in crescendo* con el poder central, que presionó por diversos flancos para la salida de Belaúnde, llegando incluso a establecer contacto con un director soviético que finalmente, y encontrándose ya en territorio peruano, consideró conveniente declinar la oferta de asumir la conducción titular del elenco. Como era característica del gobierno militar, se convocó entonces a un concurso que, llevado a cabo a fines de 1969, arrojó como desierta la plaza de director titular, y un empate para el puesto de director asistente asignado a Carmen Moral y Leopoldo La Rosa, jóvenes músicos que a la postre tomarían la batuta compartida de la Sinfónica Nacional durante los siguientes años. Se inicia así la década de 1970, donde se advierte a una OSN mucho más alineada con las políticas del Estado. Así, se realiza un replanteamiento del alcance popular del elenco, ideándose nuevas maneras de llegar hacia un público cada vez más diverso. La programación de entonces redobló un fuerte impulso a la música peruana, así como a la presentación de nueva música internacional, incluyendo la difusión de compositores latinoamericanos contemporáneos.

Ahora, ¿cómo se vio reflejado el Sesquicentenario en la programación de la Sinfónica Nacional? El intento por responder a esta interrogante marcará el objetivo general de la investigación. Al tratarse de un elenco musical, el vínculo entre la conmemoración y la orquesta tuvo que expresarse finalmente en realidades sonoras concretas. Y es ahí donde radica la intención del título del presente trabajo, tomando como modelo el nombre de un célebre texto de Juan Acha sobre Túpac Amaru que se comentará luego. ¿Quiénes se encontraban en la búsqueda de una música para el Sesquicentenario? Veremos que fue principalmente el Estado peruano a través de distintas dependencias, incluyendo también a la OSN en circunstancias concretas, además de otros actores externos.

Además, ¿en qué podría consistir aquella música para el Sesquicentenario? Puede establecerse para ello una gradación. Primero, un grupo en donde figure toda música que, habiendo sido ejecutada en aquellos años, no guarde relación directa ni indirecta con el aniversario en cuestión, pero que sin embargo forme parte de una oferta cultural capaz de dar realce al panorama artístico local del momento; en el caso de la OSN, podemos ubicar en este grupo a los estrenos locales de música internacional. Un segundo grupo, intermedio, conformado por manifestaciones musicales en donde se pueda advertir una relación indirecta con el Sesquicentenario o la temática de la Emancipación; en el contexto de la OSN, estaría ubicada ahí la música

peruana ejecutada, desde obras sin ninguna referencia al país, hasta las de inspiración y motivación peruanista nacionalista, con mayor énfasis en aquellas composiciones escritas durante aquellos años conmemorativos. Finalmente, un tercer grupo, mucho más particular, consistente en composiciones que pueden evidenciar una relación directa con el Sesquicentenario y en concreto con la temática o el imaginario del proceso de Emancipación, entrando así en cierta sintonía, ya sea premeditada o no, con los esfuerzos de la Comisión Nacional del Sesquicentenario.

Este particular momento de la historia peruana produjo o acogió a una cantidad no desdeñable de obras y manifestaciones musicales de aquel tercer grupo, algunas en respuesta a iniciativas del gobierno (concursos, etc.) y otras más bien independientes, ya sea compuestas en ese contexto como anteriormente, y entre todas ellas es notoria la importante presencia de la Orquesta Sinfónica Nacional como ente que jugó un rol protagónico en la difusión de dicho repertorio. Podría, incluso, decirse que fue la entidad con mayor protagonismo en aquella tarea, y que, incluso, de manera general, fue uno de los grandes actores de la música en el Sesquicentenario.

Es en el mencionado tercer grupo en donde las relaciones entre la OSN y el Sesquicentenario adquieren una mayor particularidad e intensidad y por ello, el presente trabajo se plantea, como objetivo específico, el realizar una exploración y seguimiento de las circunstancias relativas a los estrenos y difusión de este corpus de obras, actividad que fue acogida principalmente en las actuaciones de la Sinfónica Nacional.

Se produjo entonces una situación bastante peculiar si tenemos en cuenta el historial de participación de la música y los músicos académicos en aniversarios anteriores equivalentes (Centenario, Sesquicentenario). Tanto así que hace pensar en:

- La posible presencia de una categoría temática concreta. Petrozzi (2009, p. 168) identifica una versión patriótica y otra indigenista en las obras de tendencia nacionalista. Se podría entonces sugerir una ramificación nacionalista o peruanista que aluda específicamente a circunstancias o figuras del proceso de Emancipación. El Sesquicentenario, por lo tanto, generó una nueva oleada de música que puede clasificarse específicamente en esta vertiente propuesta. Como ejemplo están tres obras relativas a la batalla de Ayacucho: *La canción a la batalla de Ayacucho* de José Bernardo Alzedo, la *Gran Misa Solemne del centenario de Ayacucho* (1924) de Pablo Chávez Aguilar, y el *Poema sinfónico 'Ayacucho'* (1974) (tercer movimiento de la Sinfonía 'Junín y Ayacucho 1824') de Enrique Pinilla. Las tres, compuestas en momentos históricos distintos y desde estéticas diversas, sin embargo, tendrían en común el pertenecer a un mismo subgénero temático. Lo que implica que las obras del Sesquicentenario son lo que puede considerarse como una revisita o reedición de dicho subgénero, desde la sensibilidad particular de su tiempo.

- Cómo, ciertamente ya a la distancia y con un fervor lógicamente mucho menos encendido, en cierta forma el impulso nacionalista y revolucionario del gobierno militar contribuyó a una suerte de reedición o revisita de una atmósfera y características de la situación musical de 1821: con la preponderancia de la música patriótica relativa al entonces contemporáneo proceso de Independencia, con la presencia de un concurso con participación de personajes como Alzedo,

etc. Además del vínculo simbólico que se establece con figuras como el propio Alzedo, quien da nombre a un premio de concurso, cuyo himno es tocado en todo acontecimiento oficial, y cuya música es también empleada como requisito para concursos, como fue el caso de la cita del Himno Nacional en 1974.

Si nos remontamos a las conmemoraciones pasadas, se podría decir que la *Rapsodia Peruana* (1868) de Claudio Rebagliati fue la gran obra del Cincuentenario (1871-1874). A pesar de haber sido compuesta un poco antes y sin intención aparente de apelar a dicho aniversario, y aunque su carácter nacionalista y patriótico refiere más bien a un contexto de afirmación de la vida republicana, redondea esta aproximación con el empleo permanente del Himno Nacional, recuerdo del proceso emancipatorio. Respecto a las relaciones con su tiempo, Kudó (2022, p. 58) comenta que la obra resulta "una aguda lectura del entorno musical, social y político en el que se produce y puede ser interpretada como la propuesta de un camino hacia la unidad en un proyecto de nación desde la diversidad".

Para el Centenario (1921-1924), la obra paradigmática es la ópera *Ollanta* de José María Valle Riestra, compuesta muchos años antes, pero integrada a los planes conmemorativos del gobierno entonces presidido por Augusto B. Leguía a través del estreno de su segunda versión en 1920, y de las funciones de 1921. En 1924, se estrena en la Catedral de Lima, la *Gran Misa Solemne del centenario de Ayacucho*, a 4 voces mixtas y orquesta, del compositor Pablo Chávez Aguilar.

Pero en ninguno de estos eventos –siempre en el contexto de la denominada música académica– se registra la cantidad de obras, estrenos y concursos relativos a una música que pudiera apelar al imaginario de la Emancipación como fue el caso del Sesquicentenario, en donde a juicio del presente trabajo, resultan siendo tres las obras paradigmáticas: el *Canto Coral a Túpac Amaru II* de Edgar Valcárcel (1968), *Apu Inqa* (1970) de Francisco Pulgar Vidal, y la *Sinfonía 'Junín y Ayacucho 1824'* (1974) de Enrique Iturriaga. Ha sido bastante sintomática la elección de las formas y géneros de las obras representativas de cada período. Una rapsodia para el cincuentenario en un momento de gran vigencia de formas como la propia rapsodia y la fantasía sobre cualquier tipo de tema musical (principalmente de ópera); una ópera en el contexto del centenario, dado el enorme prestigio que el género ya tenía para entonces, mientras que la actividad sinfónica aún era de mucho menor calado en el medio local. Y en el caso del Sesquicentenario, un formato vanguardista (presencia del elemento electroacústico) en la obra de Valcárcel, mientras que tanto la obra sinfónico-coral de Pulgar Vidal, así como la sinfonía de Iturriaga, si bien apelan a géneros bastante tradicionales, estos quizá no habían tenido oportunidad de consolidarse tanto en el país (sobre todo la sinfonía). En último término, ambas recuerdan a la insistencia de la Comisión Sesquicentenario en el fomento de la construcción de monumentos; las dos son obras que apelan a una sonoridad y a un sentido cercanos a lo monumental.

En cuanto al período comprendido y a la compartimentación de este trabajo, se ha contemplado la necesidad de iniciar en 1970, que es el año de estreno del *Canto Coral* de Edgar Valcárcel y otras obras relacionadas, y porque además es ya un año de pleno funcionamiento de la Comisión. Luego hay un capítulo destinado a lo que sucedió

en 1971, año central del Sesquicentenario, y que vino preparándose desde 1970 con la convocatoria al concurso de obra sinfónico-coral que finalmente premiaría a *Apu Inqa*.

El siguiente capítulo se encuentra dedicado al otro gran concurso (1974) vinculado a la música académica de entonces, que trajo consigo el estreno de la sinfonía de Iturriaga y las demás composiciones relacionadas. El período de este trabajo se cierra en 1976, año en que se da la conmemoración –aunque lejana y tratada con mucha menor trascendencia por el gobierno– del Congreso Anfictiónico de Panamá, con participación musical de algunas de estas obras. Asimismo, hay un capítulo final dedicado a la otra cara de la moneda, es decir a cómo se vivió una aparentemente paradójica oleada de interpretación de música colonial hispanoamericana, que en aquellos años también logró llegar a la programación de la OSN.

Esta investigación fue trabajada inicialmente como parte del libro por los 80 años de la Orquesta Sinfónica Nacional (Roncagliolo, 2023). Partiendo de dicho núcleo el contenido ha sido revisado y en sus diversos pasajes tanto reproducido, como modificado y también ampliado significativamente, así como adaptado al formato del presente artículo.

### **Una orquesta para Túpac Amaru**

En abril de 1971, Juan Acha publicó en la revista *Oiga* un artículo bajo el título de “En busca de un autor para Túpac Amaru”. En aquel texto, el reconocido teórico del arte expuso sus razones acerca del fracaso de los recientes concursos de artes plásticas convocados por diversas instancias del gobierno para oficializar una imagen de Túpac Amaru II: “A todos nos falta la capacidad emocional para interpretar en términos de la esperanza revolucionaria del Perú actual, de nuestro porvenir, la grandiosidad del mestizo rebelde que fue decapitado y descuartizado en la plaza del Cusco” (Acha, 1971, pp. 28-29).

Un intenso debate se cernía en torno a la figura del cacique de Tungasuca que, en virtud de la gesta revolucionaria precursora que emprendió en los Andes, había sido elevado por el gobierno militar a la categoría de supremo arquetipo de la revolución. El principal detonante fue el discurso de la Reforma Agraria que el presidente Velasco concluyó con una cita atribuida a Túpac Amaru: “¡Campesino, el patrón no comerá más de tu pobreza!”. Esta reforma movilizó una intensa campaña propagandística a través de carteles y volantes, más que cualquier otro plan del gobierno, y tuvo como principal referente a la tradición cubana del cartel. Pero, a su vez, logró una original síntesis entre las técnicas del Pop y el Op-Art al servicio de una renovada temática indigenista. Entre los artistas que trabajaron en esa línea destacó Jesús Ruiz Durand, quien además fue el autor de una icónica imagen de Túpac Amaru ampliamente difundida en aquellos años.

Sin embargo, ante los acalorados debates suscitados en torno a la que debería ser la figura de Túpac Amaru –dado que no existe un retrato suyo– el gobierno convocó a dos concursos: uno de pintura –cuya obra ganadora reemplazaría al cuadro de Francisco Pizarro que se encontraba en Palacio de Gobierno– y otro de escultura, destinado a erigir un monumento en la Plaza de Armas del Cusco. Para enero de 1971 ambos habían sido declarados desiertos. Pero antes, el debate general se había engrosado considerablemente: no sólo se discutía ya sobre el posible aspecto, vestimenta y estampa del prócer, sino también sobre la problemática de las bases y la orientación de ambos concursos.

En medio de ese debate de trascendencia nacional, el 30 de octubre de 1970 se llevó a cabo en el Teatro Municipal de Lima el estreno del *Canto Coral a Túpac Amaru II* (1968) de Edgar Valcárcel. Es inevitable vincular este suceso al panorama cultural e ideológico que hemos descrito hasta el momento, y en primera instancia se podría pensar perfectamente en un evento íntegramente orquestado por el gobierno. Sin embargo, veremos que esta suposición no se ajusta al desarrollo de los hechos.

Más exacta es la idea de la convergencia. De hecho, el estreno del *Canto Coral a Túpac Amaru II* de Valcárcel fue el punto de reunión de un grupo de protagonistas y de distintos sucesos que se remontaban a una década atrás y se le puede entender como uno de los principales encuentros artísticos e interdisciplinarios en torno a la figura de Túpac Amaru. Para la OSN significó un evento multimedial sin precedentes. Antes hubo estrenos de la orquesta que fueron producto de asociaciones creativas entre escritores y compositores, que habían dado buenos resultados, siendo las más importantes el trabajo conjunto entre Iturriaga y Eielson (*Canción y muerte de Rolando*) y también con Jose María Arguedas (*Tres canciones para coro y orquesta*). Además, el 18 de setiembre la OSN acababa de presentar por primera vez en Lima la *Elegía a Machu Picchu* (1965) de Celso Garrido-Lecca, bajo la dirección de Armando Sánchez Málaga, obra inspirada en *La Mano Desasida, Canto a Machu Picchu* de Martín Adán, y que en 1968 había ganado el Premio Luis Duncker Lavalle.

En la obra de Valcárcel, la inspiración literaria provenía del *Canto Coral a Túpac Amaru, que es la libertad* de Alejandro Romualdo Valle, poema publicado en 1958, es decir diez años antes del inicio del gobierno militar, un momento en el que la figura del prócer no tenía la significación que adquirió en la década de 1970. Con la fuerza del famoso estribillo "¡Y no podrán matarlo!", que emerge siempre en el poema como respuesta firme ante circunstancias cada vez más violentas, Romualdo subrayó que no obstante el paso de los siglos, el significado histórico revolucionario de un personaje como Túpac Amaru se encontraba más vivo que nunca.

El trabajo de Valcárcel sobre Túpac Amaru fue también anterior al uso propagandístico que el gobierno militar le otorgaría a esta figura histórica. En 1965 escribió un primer *Canto Coral a Túpac Amaru* para soprano, barítono, coro mixto y orquesta, sobre el texto de Romualdo. En 1966 partió a Nueva York para estudiar música electrónica en el laboratorio de la Universidad Columbia-Princeton, y es en ese período cuando compone la segunda obra de esta serie, en 1968. Al año siguiente se declara el inicio de la Reforma Agraria y el propio Valcárcel resultará afectado económicamente por esta medida. Con ocasión del estreno de su *Coral a Pedro Vilca Apaza* en 1975, se le preguntó lo siguiente en una entrevista del momento:

¿Esta cantata es 'música revolucionaria'? ¿Ha sido compuesta como un aporte a la Revolución Peruana?" a lo que el compositor respondió: "Es la misma pregunta que se me podría hacer en relación a la Cantata a Túpac Amaru. Esta obra la escribí hace diez años, cuando nada se veía venir de los cambios revolucionarios. Era simplemente un acercamiento personal, mío al personaje, una intuición de lo que podía venir después. (Alvarado, 2010, p. 82)

Otro de los protagonistas fue Mario Acha, quien se encargó de las emisiones lumínicas en coordinación con la proyección de *slides* preparados por Romualdo, que incluyeron imágenes y fragmentos del texto. Tanto él como el autor de la música tendrían participaciones performativas en la noche del estreno: Romualdo recitó el poema, mientras que Valcárcel se encargó de la reproducción de la parte electroacústica. El compositor mismo comenta que la obra se encuentra ubicada

en la llamada corriente “mixed media” (medios mixtos). Concebida en base a una gran tensión ascendente que culmina en un gran clímax final. El texto, aparte de su significación interna y motivación original, ha servido para, gracias a un uso fonético de sus elementos y a sus procedimientos letristas, construir estructuras vocales quasi instrumentales. Los elementos aleatorios se presentan a base de alternaciones libres de microestructuras, flexibilidad total de elementos rítmicos y a grafismos como indeterminación sistemática de alturas y figuras melódicas. La tensión ascendente hace uso de acumulaciones instrumentales, vocales y letristas. El clímax está concebido como un gran coral. El número cuatro es un factor estructural y simbólico fundamental. (López Guzmán, 1970, p. 9)

Otros actores de este estreno fueron los integrantes de Orfeo Camerata Vocale, dirigida por Manuel Cuadros Barr. La vinculación de Cuadros con la obra ya tenía historia. Mientras fue director del Coro del Estado logró convocar a un concurso de composición coral (Premio “Coro del Estado”, 1965) de temática libre que, dentro del jurado internacional, contó con la presencia del compositor argentino Alberto Ginastera (M. Cuadros, comunicación personal, 2018), resultando ganador en realidad no éste, sino el primer Canto Coral compuesto por Valcárcel en 1965. En el ínterin del largo proceso calificador, Cuadros fue obligado a salir intempestivamente de la dirección del Coro del Estado, truncándose así el estreno de la obra. En abril de 1969 formaría Orfeo Camerata Vocale, elenco que adquiriría un alto nivel musical, con el que ganó el Concurso Latinoamericano de Coros en Tucumán, en setiembre de aquel año. En 1970 era ya un ensamble capaz de abordar partituras de la complejidad del *Canto coral* de Valcárcel.

Todo ello confluía en la programación de la Sinfónica Nacional hacia 1970, año de estreno en la dirección compartida del elenco por parte de Carmen Moral y Leopoldo La Rosa. Si bien el debate nacional era idóneo para el estreno de la obra de Valcárcel, la apuesta de Moral es también representativa de un rasgo constante en su carrera: la labor como divulgadora de la música del compositor puneño, logrando asumir el estreno de buena parte de su producción orquestal. Aunque ésta no se trataba específicamente de una obra orquestal, por decisión de Moral se incluyó en la temporada de la Sinfónica Nacional, contando además con la participación de los percusionistas de la orquesta y de la propia Moral a la batuta y conducción de la performance multimedia.

Una vez incluida en la programación entró recién a tallar la labor organizativa del gobierno. A diferencia de otros casos, la inclusión de esta obra no fue mediante un concurso directo convocado por el Estado y conducente a estreno. La *première* concitó una enorme expectativa y aquella noche el Teatro Municipal estuvo abarrotado, quedándose afuera una cantidad significativa de público que se había dado cita al

concierto. Entre las personalidades asistentes estaban el ministro de Educación Alfredo Arrisueño y el famoso editor internacional Juan Losada.

El ambiente se cargó de inmediato ante la encendida lectura del poema de Romualdo, que desató enardecidos aplausos, los mismos que se manifestaron con mayor fervor al final de la obra. Manuel Cuadros (comunicación personal, 2018) comparte algunas de sus impresiones sobre el estreno:

Es una obra que exige no solamente cantar, sino también hablar, prácticamente 'destrozar' la letra del poema que es tan hermoso. [...] Es una obra que, si tú te pones en ella, es desgarradora realmente. Es un verdadero 'descuartizamiento', pero de gran efecto, y que causó gran conmoción también. Tan es así que en el Teatro Municipal se desmayaron algunas señoras al oírla. Tuvieron que llevárselas de los palcos.

La obra fue llevada posteriormente a Panamá, donde obtuvo igualmente un éxito resonante (M. Cuadros, comunicación personal, 2018). Luego del estreno en Lima, el siguiente concierto de la OSN, realizado el 6 de noviembre de 1970, acogió la primera ejecución de otra composición cercana a la temática de Túpac Amaru: el *Tarpuy a Micaela Bastidas* de Armando Guevara Ochoa, bajo la dirección de Leopoldo La Rosa. El programa de esta obra es el siguiente:

I.- Cadenza de: Flauta, arpa y piccolo (Harawi), violín solo (Danza), dúo concertante (Huayno). Pincelada musical (Harawi-canción de amor, Huayno) que pinta el pueblo natal de Micaela Bastidas, su primer encuentro con Túpac Amaru. El dúo concertante simboliza la unión de amor de Micaela y José Gabriel Condorcanqui, que los llevará hasta el sacrificio en su expresión libre e íntima del Huayno en dúo de violines. El huayno, no sólo representa una danza, sino una de las síntesis espirituales, natos de vida del poblador andino.

II.- Marcha Guerrera de la Victoria, que en esta segunda parte el Harawi y el Huayno se presentan en forma marcial, simbolizando el choque de dos culturas, del acero y la piedra, la victoria del ideal profundo de Túpac Amaru.

III.- Brevísimos corales a base de Harawi, con reminiscencias de la marcha de la victoria, simboliza los presagios fatídicos del 18 de mayo de 1781, en que Micaela Bastidas ofrendó su vida por el amor a Túpac Amaru y el Cuzco Milenario, y sembró con su sangre (*Tarpuy*), la Emancipación de América.

Esta breve obra, con el uso de un sencillo lenguaje musical está dirigida a todo peruano de corazón, al campesino dueño de su tierra y su destino. (Orquesta Sinfónica Nacional del Perú [OSN], 1970)

Ese mismo año se tiene noticia de la realización de la segunda versión del *Canto a Túpac Amaru* de Rosa Alarco (Pinilla, 2007, p. 207), aunque no se encuentra vinculada a la OSN, ya que se trata más bien de una pieza para coro, sobre texto y tema de César Calvo y Reynaldo Naranjo.

Volviendo al *Canto Coral* podemos afirmar entonces que, a través de la obra de Valcárcel sobre texto de Romualdo, la Sinfónica Nacional participó a su modo -inherente e inevitablemente sonoro- del debate suscitado en torno a la figura de Túpac Amaru. O visto de otra manera, participó también de un debate invisible, o en realidad

inexistente, sobre la representación sonora de la gesta del cacique, lo que no significa que no existiesen otras manifestaciones musicales al respecto, como el *Canto Triunfal a Túpac Amaru* del grupo Perú Negro, así como la nombrada pieza de Alarco y otras que se mencionarán luego. Tal vez gracias a la ausencia de un concurso regulado, el arte peruano encontraría a la larga en la obra de Valcárcel, aquello que Juan Acha reclamó para la plástica en el título de su artículo de 1971. Y si la música había encontrado un autor para Túpac Amaru, esta particular visión sonora encontró en aquella función de la Sinfónica Nacional, del 30 de octubre de 1970, los medios idóneos para materializarse y hacerse pública a través del rito del concierto.

### Figura 1

*Recorte periodístico del estreno del Canto Coral a Túpac Amaru II*



Nota. Manuel Cuadros Barr, Edgar Valcárcel, Carmen Moral, Alejandro Romualdo y Mario Acha, dialogando sobre la obra. Fuente: *El Comercio*, 1970

### **Apu Inka Atawallpaman. Extendiendo el imaginario sinfónico hacia la temprana resistencia anticolonial**

Un primer concurso para música sinfónica, tema musical libre, obra original y duración no menor de 20 minutos, premio 50,000 soles; un segundo concurso [...] De ser posible se efectuaría la impresión del Concierto Sinfónico Coral. Se aprobó con el parecer en contra del general De la Barra. (Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú [CNSIP], 10 de febrero de 1970)

A diferencia de lo relatado en el capítulo anterior, este extracto del acta de la vigésimo primera sesión de la Comisión Nacional del Sesquicentenario, ante todo revela y confirma una intención estatal y un gesto de planificación anticipada. Dicha sesión se llevó a cabo el 10 de febrero de 1970, es decir un año y medio antes de lo que sería el estreno de la obra ganadora del mencionado concierto sinfónico-coral. Ya en el primer número del boletín de dicha comisión (CNSIP, 1970a), correspondiente al periodo inicial de 1970, se publicó el anuncio de una serie de certámenes que incluían tres en el rubro musical, así como sus correspondientes bases: concurso para la marcha militar “El Sesquicentenario de la Independencia del Perú”, concurso para una obra sinfónico-coral, y concurso de música popular.

Respecto a las bases del concurso sinfónico-coral, se pueden destacar las siguientes características (CNSIP, 1970a, pp. 33-35): El concurso era promovido por la Comisión Nacional del Sesquicentenario. Fue abierto a nivel nacional, destinado a todos los compositores peruanos o residentes en el Perú. El “motivo, sentido y propósito del concurso” se anunció de la siguiente manera: “La Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú desea expresar el homenaje de la nación peruana al histórico acontecimiento de la Emancipación con una obra Sinfónico-Coral, cuyo texto tenga un sentido evocativo de la gesta libertadora” (CNSIP, 1970a, p. 34). La entrega de los trabajos debería hacerse hasta el 30 de setiembre de 1970. Se daba la opción de incluir a la orquesta medios electroacústicos o instrumentos folklóricos. El tema musical sería de inspiración libre, dejando la técnica o textura musicales a criterio del compositor. El fallo se haría sobre la base de un informe de una comisión dictaminadora, y que contaría entre sus miembros al director de la Orquesta Sinfónica Nacional (presidente de la comisión dictaminadora), dos miembros de la Comisión Nacional del Sesquicentenario, un representante del Conservatorio Nacional de Música, un representante de la Sociedad Filarmónica de Lima y un representante del Coro del Estado. Asimismo, habría un consultor designado por la Casa de la Cultura, que en este caso se anuncia que sería Enrique Pinilla. Habría un primer premio de S/. 50,000 que incluye la ejecución de la obra por la OSN y el Coro del Estado, y se anuncia también un segundo premio que consta de una mención honrosa y también una ejecución por parte de los mismos elencos estatales. Se reservaría el derecho de declarar el concurso desierto si fuese necesario. En cuanto a los resultados, el informe de la comisión dictaminadora se haría el 15 de octubre, y la Comisión Nacional del Sesquicentenario emitiría su fallo inapelable el 21 de octubre para ser publicado y difundido.

Después de ello, el Boletín no anunció nada nuevo sobre este concurso hasta su número 5 correspondiente a noviembre-diciembre de 1970 (CNSIP, 1970b). Se publicó, con un retraso de seis meses, el resultado final del concurso de marchas

que dio como ganador al compositor Jaime Díaz Orihuela. Luego se muestra un oficio fechado el 17 de diciembre, donde Juan Mendoza Rodríguez, presidente de la Comisión Sesquicentenario, solicita que en el Festival de Ancón se realicen las eliminatorias del concurso sinfónico-coral, mencionándose, además, que todavía se estaba haciendo la selección de los trabajos (CNSIP, 1970b, p. 98). Por lo que el certamen, cuyo fallo debió haberse emitido en octubre, se encontraba ya con notorio retraso. Aunque hubiese sido algo extraño que no se emitiese ningún comunicado oficial informando sobre un cambio de fechas, lo cierto es que no figura en los números correspondientes del Boletín.

La misma publicación oficial de la Comisión permite hacer un seguimiento de lo que restaba del concurso. El 4 de marzo, el director de la Comisión Sesquicentenario cursó un oficio al director de la Casa de la Cultura (José Miguel Oviedo) manifestando que “de acuerdo a una conversación sostenida con el Sr. Leopoldo La Rosa, se acordó realizar el martes 13 de abril entrante a las 11.00 horas, una función privada para que la Orquesta Sinfónica Nacional ejecute la obra APU-INCA, que ha sido recomendada por la Comisión Dictaminadora para obtener el primer premio en el Concurso convocado para una obra Sinfónico-Coral” (CNSIP, 1971a, p. 102).

Es decir que, terminando el tercer trimestre de 1971, todavía no se había emitido el fallo final. Y hacia fines de abril, la presión era evidente porque el 27 de dicho mes, tanto la OSN como el Coro del Estado recibieron oficios similares de parte de la Comisión, indicando que ya “se ha terminado la copia del material para orquesta y coro de la obra APU INCA”, y que la comisión “debe pronunciarse a la brevedad posible sobre la indicada obra”, y que ambos directores (Leopoldo La Rosa y José Carlos Santos) tomen a sus respectivos cargos los ensayos en coordinación mutua. El oficio concluye solicitando la fecha y hora en que los miembros de la Comisión podrían escuchar la composición mencionada en el Teatro Segura (CNSIP, 1971a, pp. 105-106).

Esto quiere decir que la obra ya había sido prácticamente elegida, pero quedaba pendiente que los miembros de la Comisión la escucharan. Al parecer el pedido fue denegado nuevamente, ya que el 6 de mayo, el director de la Comisión reitera la solicitud en un oficio dirigido al Director de la Casa de la Cultura, donde insiste en su pedido “sobre los servicios de la Orquesta Sinfónica Nacional y del Coro del Estado para la interpretación de la obra APU INCA” (CNSIP, 1971b, pp. 98-99). Y seguidamente expone que las celebraciones del momento tienen “una importancia histórica y nacionalista”, que eso está por encima de cualquier otra consideración, y que “en la obra sinfónica coral se han hecho gastos de impresión y otros con la exclusiva finalidad de que sea estrenada el 30 de julio próximo, tal como aparece en el programa que se le adjunta y que ha sido aprobado por el Supremo Gobierno” (CNSIP, 1971b, pp. 98-99). Se despide esperando del director de la Casa de la Cultura y de los directores de ambos elencos involucrados, “su cooperación a fin de que el programa elaborado y aprobado no tenga ningún tropiezo en su realización” (CNSIP, 1971b, p. 99).

En efecto, se había solicitado el teatro para el concierto de estreno de la obra ganadora, y ya se encontraba anunciado en el programa oficial de actividades. Sin embargo, la OSN y el Coro del Estado se seguían negando a dar la función privada para los miembros de la Comisión, que era en realidad lo último que faltaba para que se emitiera el fallo. Finalmente, el concierto privado nunca se daría: el acta de sesiones

de la Comisión, del día 11 de mayo, da cuenta de que se produjo una reunión con Carmen Moral, Leopoldo La Rosa por la OSN y con Armando Sánchez Málaga por el Coro del Estado, quienes manifestaron estar de acuerdo “en la imposibilidad de presentar la obra APU INKA para la Comisión Nacional, pero que se ratificaban en el informe de la Comisión Técnica de que dicha obra era de caracteres excepcionales y de que merecía el primer premio” (CNSIP, 11 de mayo de 1971). Y solo entonces, siete meses después de la fecha anunciada en la convocatoria inicial del concurso, se logró abrir el sobre que daba a conocer el nombre del compositor premiado, resultando ser Francisco Pulgar Vidal.

El 24 de mayo se emitió el oficio comunicando al compositor el galardón obtenido (CNSIP, 1971b, p. 101). Asimismo, se publicaron los resultados en los periódicos, informando que la obra ganadora correspondía al sobre n.º 5, y que las demás composiciones se pondrían a disposición de sus autores para ser recogidas (CNSIP, 1971b, p. 101). Se puede concluir entonces, que no se cumplió con el inicial anuncio que contemplaba también un segundo premio.

Llegó entonces julio de 1971, mes central del Sesquicentenario. Las diversas actividades organizadas entonces incluyeron la inauguración del Parque o Monumento a los Precursores y Próceres de la Independencia en la avenida Salaverry, la refacción de las instalaciones del museo de Pueblo Libre —antigua residencia provisional de los libertadores—, la publicación de la *Colección Documental de la Independencia del Perú*, entre otros. Se anuncia también el evento cuya preparación hemos venido siguiendo: el “Concierto Extraordinario por la Celebración del Sesquicentenario de la Independencia Nacional” que brindaría el Coro del Estado y la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Carmen Moral para el 30 de julio, con repetición el 1 de agosto.

Sin duda, el principal atractivo de la noche fue evidentemente el estreno de *Apu Inka* de Francisco Pulgar Vidal. En cuanto a la propia temática, lejos de apelar a las referencias e imágenes de la campaña libertadora de 1821, Pulgar Vidal optó por trabajar con un símbolo de la resistencia anticolonial, incluso anterior a la gesta de Túpac Amaru: el poema quechua *Apu Inka Atawallpaman*, considerado como el primer documento de la resistencia indígena. Presumiblemente escrito en el siglo XVI, el poema deplora la muerte del último inca y, con la misma gravedad y dramatismo, expresa la angustia por el significado de este hecho que el poeta ha llegado a comprender.

Fue traducido por primera vez y publicado en 1942 por José Mario Benigno Farfán, pero a partir de la traducción de Arguedas, publicada en 1955, impacta fuertemente en el ámbito artístico peruano. En 1963 Fernando de Szyszlo expuso la serie pictórica *Apu Inka Atawallpaman*, realizada a partir de la lectura del poema. Por su parte, Pulgar Vidal explicó a Chalena Vásquez y Marino Martínez su visión personal sobre este texto:

Leo el poema y veo que no se trata solamente de la muerte de Atahualpa. Es la muerte de muchas cosas, es un pueblo que pierde la libertad, la capacidad de expresarse, ve todas sus cosas destruidas, todo su porvenir en cero; entonces, eso tiene que asimilarse de una manera... no agarrando un fusil... pues no podrías componer con una ametralladora. Se trata de tener una reflexión frente a eso. Una vez que comienza a crearse el fenómeno artístico entonces ya pueden venir las otras reacciones. (Vásquez y Martínez, 2000)

Por su parte, Clara Petrozzi (2009) comenta sobre la obra que “puede considerarse música política por este elemento de protesta social, ya que le da voz a la población andina y presenta el punto de vista de los vencidos en la conquista española quienes, en pleno siglo XX, continuaban oprimidos por la pobreza, el racismo y otras formas de segregación” (p. 188).

El concierto extraordinario por el sesquicentenario tuvo también en su repertorio la *Obertura para el Fausto Criollo* de Ginastera y las famosas *Tres estampas andinas* de Guevara Ochoa (*Cuzco, Vilcanota y Huayno*), que empezaban a consolidarse en el repertorio de la OSN con Carmen Moral como una de sus principales difusoras. Se inició protocolarmente con el Himno Nacional, al que le siguió la *Marcha del Sesquicentenario* de Jaime Díaz Orihuela. Tanto la partitura de este compositor como la que quedara segunda en el concurso correspondiente, la *Marcha Militar Túpac Amaru* de Ferdinando Andolfo Sannicandro, fueron publicadas por la Comisión Sesquicentenario bajo el sello conjunto de Ediciones Nueva Música.

Otro certamen que tuvo bastante presencia en aquellas fechas centrales de las celebraciones de 1971 fue el Concurso de Bandas Militares, realizado el 24 de julio en la Plaza de Acho. Contó con la participación de cinco bandas (Ejército, Marina, Aviación, Guardia Civil, Guardia Republicana) que, entre otras piezas, ejecutaron las dos marchas finalistas del mencionado concurso. La OSN tuvo presencia a través de la participación de Leopoldo La Rosa y Carmen Moral como parte del jurado que, finalmente, declaró como ganadora a la banda de la Guardia Republicana, que obtuvo así el trofeo “José Bernardo Alzedo” (CNSIP, 1971c, pp. 120-121).

Otros eventos musicales o con participación musical anunciados por la Comisión Sesquicentenario son: ‘Danzas Negras del Perú’ del Centro Rosa Mercedes Ayarza de Morales, ‘Una noche de folklore peruano’ función del Ballet Peruano dirigido por Kaye MacKinnon, así como la opereta *La Mariscala*, ésta última, compuesta en 1942 por Luis Pacheco de Céspedes con libreto de César Miró, basado en la figura de Doña Francisca Zubiaga de Gamarra “La Mariscala”, personaje que vivió el momento de la Independencia, pero que tuvo mayor importancia en los primeros años de la República. Se presentó en el Teatro Municipal de Lima, en funciones del 4 y 7 de agosto, con Teresa Guedes en el papel principal, contando con la participación del Ballet Peruano del Instituto Nacional de Ballet, la asesoría artística de Leopoldo La Rosa, cuya presencia, aunque esta vez de manera independiente, no deja de apuntalar nuevamente la importancia –incluso indirecta– que tuvo la Sinfónica Nacional durante las actividades musicales del Sesquicentenario.

Fuera del calendario oficial de la Comisión Sesquicentenario, encontramos por esas fechas un evento más relacionado al cacique de Tungasuca: el espectáculo “Canto a Túpac Amaru”, adaptación libre de poemas de Manuel Scorza, con música de Carlos Sánchez Málaga y dirección musical de Armando Sánchez Málaga, bajo producción de *VarVel* Producciones Culturales del Perú y dirección general de Estenio Vargas, realizado el 5 y 9 de setiembre en el Teatro Municipal.

Salvo el concurso de bandas, puede notarse que las actuaciones musicales de 1971 hasta ahora mencionadas tuvieron lugar en el Teatro Municipal de Lima, un recinto que había permanecido cerrado todos los meses anteriores por refacciones y la instalación de una nueva cámara acústica que sería presentada por el alcalde Eduardo

Dibós Chappuis como “la mejor que se haya construido hasta la fecha en el país” (*El Comercio*, 1 de agosto de 1971). El proyecto, motivado también por las celebraciones del Sesquicentenario, estuvo a cargo del arquitecto Roberto Wakeham, quien meses después comentaría que “ahora sí se puede escuchar a la Orquesta Sinfónica Nacional en toda su magnitud” (*El Comercio*, 1 de agosto de 1971).

Vemos entonces que no eran arbitrarios los insistentes oficios de la Comisión Sesquicentenario pidiendo una audición de *Apu Inqa* específicamente en el Teatro Segura, ya que la orquesta se encontraba ensayando y dando sus respectivos conciertos en dicho local, y solo retornaría a su acostumbrada casa de entonces, el Municipal, para efectuar el concierto extraordinario donde se inauguraría la nueva cámara acústica y se estrenaría *Apu Inqa*. Aquellos meses anteriores, en el Teatro Segura la OSN tuvo una interesante programación, y puede que a ello se debiera, en parte, la negativa de la orquesta a dar audición privada a la Comisión.

Llama la atención la notoria presencia de compositores latinoamericanos en la programación de aquel año, un rasgo no muy habitual en el elenco. No sería extraño que se encontrara influenciada por las ideas del latinoamericanismo o la integración latinoamericana, muy en boga en aquellos años, y que el propio presidente Velasco alude en sus discursos sobre el Sesquicentenario. Vale la pena entonces mencionar en este contexto los estrenos locales a cargo de la OSN, de obras como: *Galaxias* de Héctor Quintanar (22-jul-1971 – dir: Leopoldo La Rosa); *Tres tangos para orquesta* de Astor Piazzolla, *Adagio Elegiaco, en memoria de Gilardo Gilardi* de Juan Carlos Zorzi (27-ago-1971 – dir: Juan Carlos Zorzi); *Concierto para piano* de Alcides Lanza (3-sep-1971) – dir: Leopoldo La Rosa / pno: Edgar Valcárcel); o la ya mencionada ejecución de la obra de Ginastera.

Una expresión más global de aquella integración latinoamericana propugnada por el gobierno en el Sesquicentenario, se dio en el vínculo con los países no alineados a ninguna de las dos superpotencias del contexto de la Guerra Fría, manteniendo así una política neutral y de cooperación grupal. En particular, con el ‘Grupo de los 77’, para quienes el Perú organizó una importante asamblea global en 1971. Se inauguró en Lima el 29 de octubre y el 1 de noviembre se ofreció en el Teatro Municipal un espectáculo destinado a las delegaciones, cuya apertura protocolar fue dada por el Himno Nacional del Perú interpretado por la OSN bajo dirección de La Rosa. Días antes, el 22 de octubre, la orquesta había realizado el estreno local de *Ñacahuasu* de César Bolaños, obra sobre texto del diario del “Che” Guevara que, como tal, al apelar a circunstancias explícitas de la entonces plenamente vigente Guerra Fría, establece en cierta forma un punto de contacto con aquel contexto de intenso debate que se generó aquellos días en Lima sobre la situación geopolítica internacional. El estreno fue dirigido por Luis Herrera de la Fuente.

Siguiendo en la esfera internacional, otro suceso que causó impacto en aquel año central del Sesquicentenario fue el fallecimiento de Ígor Stravinski, acaecido el 6 de abril. Y hay que decir que la OSN tuvo una reacción rápida para rendir un homenaje bastante honroso, en lo que debió configurarse para la dirección de la orquesta en aquel momento como un objetivo artístico acaso tan importante como el Sesquicentenario. El soporte, al parecer, vendría desde la Casa de la Cultura, que ya a inicios de junio organizó una charla en su honor donde participaron Luis Antonio Meza, Leopoldo La

Rosa, Armando Sánchez Málaga y Enrique Iturriaga, que incluyó además un concierto monográfico de música de cámara, que tuvo por intérpretes a Rafael Prieto, Edgar Valcárcel y a miembros de la Sinfónica Nacional. El 10 de junio, bajo la dirección de Carmen Moral, la OSN ejecutó *El pájaro de fuego*. Poco después, el 16 de julio, se produjo el gran suceso: la OSN, dirigida por Leopoldo La Rosa, en el Teatro Segura, abordaba por fin el estreno en el Perú de *La Consagración de la Primavera*, luego de casi seis décadas de espera. Esto corría en paralelo a las actividades del Sesquicentenario, que el día anterior había iniciado oficialmente el programa de festejos con una ceremonia en el Panteón de los Próceres por la mañana y con la firma de la declaración de Lima en el Palacio Municipal por la noche, que incluyó la lectura del Acta de la Independencia de 1821, con la asistencia del presidente Velasco Alvarado.

Sin embargo, quien que se acercó más a una síntesis entre la atmósfera nacionalista local del Sesquicentenario y el carácter internacional de las reacciones tras el fallecimiento de Stravinski, fue Enrique Iturriaga con su *Homenaje a Stravinsky* para cajón solista y orquesta. Como comenta el compositor, al recibir la noticia del deceso, mientras se encontraba en la redacción del diario *El Comercio*, prácticamente concibió de inmediato la idea de una obra dedicada a la memoria del maestro ruso: “tendría que ser un homenaje, pero peruano, que contuviera cosas nuestras” (Iturriaga, 2008). Y así es que el preponderante manejo rítmico del lenguaje stravinskiano le lleva a la posibilidad de incluir un cajón solista y a acoger la presencia de elementos de la música tradicional peruana, entre otras posibilidades. El estreno se realizó en el Teatro Municipal, el 22 de julio de 1971, casi en las fechas centrales del Sesquicentenario, con Ronaldo Campos al cajón solista y la OSN dirigida por Leopoldo La Rosa.

Aquel año la OSN también estrenó el *Concierto para platillos y orquesta* de Adolfo Polack (3-sep-1971 - dir: Leopoldo La Rosa / mimo: Jorge Acuña). También se realizaron estrenos locales de la *Cuarta Sinfonía* de Gustav Mahler (dir: Carmen Moral / S: Margarita Ludeña), *Dies Irae* de Krzysztof Penderecki (dir: Luis Herrera de la Fuente), *Iris* de Per Nørgård (dir: Gerhard Samuel) y la *Piccola musica notturna* de Luigi Dallapiccola (dir: Volker Wangenheim). Con todas estas menciones se configura un panorama en donde es evidente el apoyo que recibía la orquesta para llevar a cabo su programación. En cuanto a la obra de Polack, al encontrarse inspirada en el movimiento de arte callejero que se veía entonces en la Plaza San Martín, personificado principalmente por el mimo Jorge Acuña, es una música y performance producida en el contexto del Sesquicentenario, y que, si bien no apela a la lejana Emancipación, presenta sí una instantánea social del momento.

**Figura 2**

Estreno de Apu Inqa en el concierto del Sesquicentenario de la Independencia del Perú



Nota. Aviso periodístico del concierto y programa del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.  
Fuente: *El Comercio*, 1971.

**Una sinfonía para Junín y Ayacucho**

Para poder realizar este propósito solicitamos a usted, con toda anticipación, la colaboración del Instituto de su digna dirección, consistente en tomar a su cargo la organización y presentación de dichos números, que se realizarían en el corto período de la presencia de las Misiones Diplomáticas y Delegaciones de diferentes países, o sea, entre el 6 y 13 de Diciembre de 1974. (CNSIP, 1973, pp. 79-80)

Y de pronto, las diversas alusiones relativas a la música sinfónica que había realizado la Comisión Nacional del Sesquicentenario en sus boletines de 1970 y 1971, desaparecieron casi por completo hasta la reproducción de este oficio cursado el 12 de setiembre de 1973 por Juan Mendoza Rodríguez, presidente de la Comisión Sesquicentenario. La destinataria era Martha Hildebrandt, directora del Instituto Nacional de Cultura, entidad que había sido creada en marzo de 1971 en reemplazo de la Casa de la Cultura y que, como tal, solo habría gestionado el tramo final relativo al concurso de 1971 (por razones prácticas, en adelante nos referiremos a aquel certamen no por su año de convocatoria, sino por el de la premiación y estreno de la obra ganadora). En el oficio, Mendoza, entre otras cosas, solicitaba la presencia de la Orquesta Sinfónica Nacional para un concierto en el Teatro Municipal de Lima en las mencionadas fechas del siguiente año, en conmemoración del sesquicentenario de la batalla de Ayacucho.

La Orquesta Sinfónica Nacional, por su parte, durante 1972 y 1973, había seguido con una interesante programación, pero con ninguna novedad en lo que tuviera que ver con obras inspiradas en el imaginario de la Emancipación. Indirectamente, lo más cercano fueron obras de corte peruano en donde destacaron: en 1972, el estreno absoluto de la *Suite Peruana* de Enrique Pinilla (dir: Enrique Pinilla), y en 1973, el estreno absoluto de *Hachaña Ma'Karabotasaq* de Edgar Valcárcel (dir: Leopoldo La Rosa /S: Margarita Ludeña), así como el estreno local de *Checán III* del mismo compositor

(dir: Carmen Moral). En cuanto a otras obras de compositores peruanos, se hizo el estreno local de *Laudes I* de Celso Garrido-Lecca en 1972 (dir: Kurt Wöss). También ese año, se realizó la grabación con música de compositores peruanos para el disco publicado por El Virrey Industrias Musicales, bajo la dirección de Leopoldo La Rosa. Entre las obras internacionales, además de las propuestas por la OSN, también se pudo escuchar en Lima el estreno de la *Sinfonía N.º 1* de Henri Dutilleux, en concierto de la Orquesta de la Radio Televisión Francesa (ORTF) dirigida por Jean Martinon, en el Teatro Municipal.

Volviendo al oficio de párrafos arriba, con relación a la participación de la OSN para el concierto de diciembre de 1974, Martha Hildebrandt respondió lamentando manifestar que “este Órgano de Ejecución del Instituto Nacional de Cultura [la OSN] sólo ofrece conciertos de temporada. Por acuerdos existentes no dedica conciertos ni participa en homenajes” (CNSIP, 1973, pp. 80-81). No hay mayores detalles de los planes que tenía la Comisión Sesquicentenario para el concierto conmemorativo de la batalla de Ayacucho; lo cierto es que el boletín de la Comisión no volvería a mencionar en ninguno de sus números restantes a aquel proyecto de concierto ni a la Sinfónica Nacional.

De todos modos, llegado diciembre de 1974, sí tuvo lugar un concierto en el marco de la conmemoración de la batalla de Ayacucho, en donde se presentaron las obras ganadoras de un concurso de composición sinfónica convocado por el Cuartel General del Ejército. Tal vez por eso, este evento ya no figuró más en los informes de la Comisión, ya que la organización recayó en manos castrenses. Otra diferencia saltante con el concurso de 1971 es que no fue abierto, ya que se realizó más bien por invitación, donde seis compositores llegaron a presentar sus trabajos. Sobre los resultados, se informa que los premios fueron donados por el Ministerio de Guerra: el primero correspondió a Enrique Iturriaga (S/. 100,000), el segundo (S/. 50,000) a Armando Guevara Ochoa y el tercero (S/. 20,000) se destinó a Edgar Valcárcel (*El Comercio*, 4 de diciembre de 1974).

Los otros compositores fueron Leopoldo La Rosa, Enrique Pinilla y César Bolaños. Las obras ganadoras se estrenaron por la OSN en el Concierto extraordinario en Homenaje al Sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho, llevado a cabo el 9 de diciembre. Ese día, el presidente Velasco y dignatarios de otros ocho países firmaron la ‘Declaración de Ayacucho’, el acto central de aquellas celebraciones. La conducción de la obra ganadora estuvo a cargo de Armando Sánchez Málaga, mientras que Leopoldo La Rosa dirigió las otras dos composiciones premiadas.

La OSN grabó además un disco con la composición de Iturriaga bajo la batuta de Armando Sánchez Málaga, en los estudios de Sono Radio. Este fonograma fue, en principio, obsequiado a las delegaciones asistentes al concierto extraordinario. En 1975, “dada la gran demanda de su primera edición, la Oficina de Información y Educación del Ejército [lo] editó por segunda vez” (Iturriaga, 1977). Esta publicación llegó a tener una tercera edición, también en disco de vinilo, e incluso, aunque ya varias décadas después, se volvió a lanzar en formato de disco compacto.

Respecto al concurso en sí, varios detalles pueden conocerse por la conferencia de prensa ofrecida en el Círculo Militar y presidida por el Coronel EP Rómulo Zanabria Zamudio, subdirector de Educación e Historia del Cuartel General del Ejército y Presidente de la Comisión de Historia del Ejército (*El Peruano*, 4 de diciembre de 1974).

En cuanto a la motivación del concurso, se dijo que se originó a raíz de comprobar que la literatura y la pintura ya habían dedicado importantes trabajos a la gestas de Junín y de Ayacucho, pero que sin embargo “faltaba la música en su más alto nivel de expresión en el género clásico” (*El Peruano*, 4 de diciembre de 1974). Carmen Moral (comunicación personal, 2018) ha comentado que la idea inicial de los militares era conseguir una especie de *Obertura 1812* peruana.

Al tener una convocatoria por invitación y en general evidenciar un carácter más cerrado, los datos oficiales de este concurso se hacen más difíciles de reconstruir en comparación con su antecedente de 1970-1971. El dato principal en el que se suele coincidir es en el requisito de la inclusión del tema del Himno Nacional, que cada concursante trató de manera distinta. Se sabe también que las bases establecían que, en primera instancia, se debía componer un único movimiento en donde apareciera el tema del Himno Nacional y que, posteriormente, solo el ganador terminaría de escribir una sinfonía completa. En ese sentido, el testimonio de Enrique Iturriaga (Maggiolo, 2018, p. 65) es clave para colegir algunos datos faltantes, como, por ejemplo, que la invitación a participar habría sido extendida con escasa anticipación, que serían diez los compositores invitados, y que la propuesta inicial habría sido a componer sinfonías, a pesar del poco tiempo disponible y de las advertencias que el propio Iturriaga hizo al respecto. Su actitud inicial, reacia a participar, obtuvo como respuesta de uno de los militares organizadores: “Cualquiera de los compositores me puede decir que no, menos usted, porque es el Director del Conservatorio [Escuela Nacional de Música]” (p. 65).

La obra de Iturriaga fue presentada como *Sinfonía Junín y Ayacucho 1824*. A continuación, se reproduce una síntesis del programa de la composición:

En el primer movimiento, de forma sonata, la idea dramática corresponde al enfrentamiento en Junín entre los Húsares del Perú (llamados, tras la victoria, Húsares de Junín) y las tropas realistas. Se escucha, al empezar la obra, el llamado de las trompetas para la formación de tropa. El segundo movimiento, de forma canción, con giros melódicos propios del yaraví, nace de la estrofa del Himno Nacional (por entonces autorizada): «Largo tiempo el peruano oprimido...» Expresa así, el dolor por los patriotas sacrificados en la lucha. El yaraví en tiempo lento, con su melodía pentafónica, se presta para manifestar un profundo sentimiento nacional de pesar por los caídos. El tercer movimiento está constituido por danzas latinoamericanas con ritmos derivados de la marinera, el joropo y el huayno, en tiempos movidos y alegres que denotan claramente la alegría por la victoria y por la participación de los ciudadanos de los diferentes países sudamericanos en la lucha por la Independencia. El cuarto y último movimiento sugiere en su introducción, que es un adagio, el amanecer en los Andes, antes de la batalla definitiva en los campos de La Quinua, en Ayacucho. El carácter épico se refrenda al final del «allegro» con la cita culminante y majestuosa del Himno Nacional del Perú como victoria final de libertad. (Maggiolo, 2018, pp. 62-63)

Esta obra, así como las otras participantes en el concurso, fue ejecutada también al año siguiente (1975): 2 de marzo, en el Campo de Marte; 4 de marzo, en el Parque Salazar; 5 de marzo, en el Campo de Marte; 17 de octubre en el Teatro Municipal, bajo la dirección de Armando Sánchez Málaga. Fue una composición que tuvo un impacto

en aquel momento, estatus que no logró mantener, ya que más pronto que tarde empezó a entrar en cierta disonancia, cada vez más pronunciada, con la situación política y social que se iba configurando en un país que, a su vez, se iba alejando del entusiasmo del Sesquicentenario; sin embargo, ya en el siglo XXI ha vuelto a suscitar gran interés por parte de los músicos y la audiencia. Iturriaga manifestó haber creído en algún momento en el gobierno militar, pero que terminó por desencantarse: “me di cuenta de que no, que había una cierta cuadratura interior, que se pretendía encajonar todo en marcos finalmente políticos” (Quezada, 1998, pp. 70-71). Tras esta sinfonía, el compositor iniciaría un periodo de silencio orquestal durante veinte años.

La obra de Guevara Ochoa fue presentada como *Homenaje a las Batallas de Junín y Ayacucho y a la Convocatoria al Congreso Anfictiónico de Panamá* (OSN, 1974). Se volvió a interpretar en 1975, a la sazón bajo la dirección del compositor: el 16 de marzo en el Campo de Marte, el 18 de marzo en el Parque Salazar y el miércoles 19 en la Parroquia Sagrado Corazón de Jesús de Magdalena, con el nombre de *Sinfonía en homenaje a las batallas de Junín y Ayacucho*, mientras que el 8 de agosto se tocó, en el Teatro Municipal, como *Sinfonía Junín y Ayacucho* (OSN, 1974). Esta es una constante en las obras de este concurso: el haber sido presentadas y conocidas con diversos nombres. En una nota periodística del día del estreno, esta obra figuraba como *Homenaje al sesquicentenario de Junín y Ayacucho* (*El Comercio*, 4 de diciembre de 1974). Al igual que en el caso de la sinfonía de Iturriaga, en esta composición la cita del Himno Nacional se encuentra bastante reconocible y expuesta.

En cuanto a la obra de Valcárcel, fue presentada como *Escaramuza de Corpahuayco*, aludiendo a uno de los episodios previos a la batalla final de Ayacucho, aunque en los medios de prensa se le anunció con el título de *Sinfonía 9 de diciembre de 1824* (*El Comercio*, 4 de diciembre de 1974). Se volvió a presentar al año siguiente, bajo la dirección de Carmen Moral, en el concierto del 16 de febrero en el Campo de Marte, repetido el día 18 en el Parque Salazar y el 19 en el Templo El Faro del Callao, y luego el 22 de agosto en el Teatro Municipal, con repetición el 24. Posteriormente, el compositor la amplió y desarrolló, dando como resultado a la que actualmente se conoce como *Sinfonía* de Edgar Valcárcel. Dada la influencia de Béla Bartók en esta obra, en 1992 fue transcrita por el compositor en su versión ampliada (*Sinfonía*) al bartokiano formato de 2 pianos y percusión, conformando así su *Homenaje a Béla Bartók*. El particularmente tenso y ambiguo empleo de la cita del Himno Nacional que, prestando atención, se puede llegar a oír en la Sinfonía, se encontraba ya en su versión inicial:

El uso del huayño “Flor de Sancayo” en la *Sinfonía* de Valcárcel responde a un ingenioso hallazgo del compositor respecto al requisito más importante del concurso: era obligatoria la inclusión del Himno Nacional y Valcárcel encontró que el intervalo de cuarta justa que da inicio a la obra es el mismo que el de las dos notas iniciales del huayño. A partir de ahí, el intervalo de cuarta justa se convierte en el elemento estructural principal de la obra, algo que percibimos ya desde el telúrico y atronador inicio del primer movimiento, cuya forma general es bitemática. Tras un segundo movimiento que explora un ambiente de desolación y sensación de inmensidad desértica, el tercer movimiento alterna una marcha militar con dos tríos en tempo de

huayno', en donde se puede oír de manera bastante clara el huayño "Flor de Sancayo". El cuarto movimiento retoma el poderoso inicio del primero, y, tras un desarrollo eminentemente ginasteriano, en el que emerge fugazmente un extracto del Himno Nacional para inmediatamente volver a sumergirse en las profundidades estructurales de la obra, todas las fuerzas terminan por desembocar en un gran coral con rasgos temáticos fuertemente emparentados con algunos himnos sagrados quechuas. (Roncagliolo, 2017)

Por su parte, la obra de Pinilla, presentada como *Poema sinfónico Ayacucho 1824*, fue ejecutada por la OSN bajo la dirección del compositor el 23 de marzo de 1975 en el Campo de Marte, repitiéndose el concierto el día 25 en el Parque Salazar. Tal como ha consignado el propio compositor en su catálogo, se trataba del tercer movimiento del proyecto de una sinfonía completa (*Sinfonía Junín y Ayacucho 1824*) que finalmente quedó inconclusa. Pinilla (Valcárcel, 1999, p. 210) comenta que para esta obra la disposición de la orquesta se encuentra dividida en dos: una "orquesta española" y la "orquesta americana" y acto seguido, narra el programa de aquel tercer movimiento:

- a. Introducción: dura dos minutos y está escrita esencialmente para instrumentos de percusión. Primero, la orquesta española evoca la retirada del Ejército Realista (ritmos marciales de carácter europeo) y su marcha en busca del Ejército Libertador (un minuto). Después, la orquesta americana, en ritmos de carácter peruano, narra el repliegue del Ejército Libertador acechado por el Ejército Realista (un minuto).
- b. Primer *scherzo*: enfrenta a ambas orquestas en la Escaramuza o Combate de Corpahuayco. Los ritmos varían constantemente, alternando y superponiendo los autóctonos a los europeos (dos minutos).
- c. Largo: es un puente entre el primer y segundo *scherzos*, escrito principalmente para orquesta de cuerdas y percusión, que representa el abrazo fraterno de despedida y llanto entre familiares y amigos en ambos ejércitos.
- d. Segundo *scherzo*: presenta la batalla de Ayacucho con nuevas ideas melódicas, armónicas y rítmicas, y también con una recapitulación de algunos motivos musicales empleados anteriormente. El ritmo de la batalla va en continuo *crescendo* hasta llegar a un clímax con la victoria del Ejército Libertador y la capitulación del Ejército Realista, donde se escucha en las cuerdas las notas iniciales del Himno Nacional. Termina esta sección con una *coda* basada en los ritmos de este mismo himno. (p. 210)

Acá es donde se produce el más peculiar uso de la cita del Himno Nacional entre todas las obras concursantes, como lo explica Edgar Valcárcel, quien revela además otros detalles del certamen:

las condiciones del encargo del concurso arriba mencionado señalaban que debía incluirse en el tercer movimiento una cita textual del Himno Nacional, sugerencia, por cierto, que incomodó a la mayoría de los compositores participantes. Pinilla, consecuente con las bases, cumplió con incluir la cita patriótica, pero, con su acostumbrada ironía, comentó a Garrido-Lecca que sí cumplió, que sí lo hizo, dando la

melodía del himno “a las violas y violoncellos ... para que no se escuchara”. (Valcárcel, 1999, pp. 185-186)

La obra de Leopoldo La Rosa, también un tercer movimiento del proyecto *Sinfonía Junín y Ayacucho 1824*, fue estrenada por la OSN como *Ayacucho*. Obertura bajo la dirección del compositor, el 23 de febrero de 1975 en el Campo de Marte, con repetición el día 25 en el Parque Salazar y el 26 en el templo de la parroquia Villa María del Triunfo, y luego en el concierto del 12 de marzo en el Cuartel Mariscal Castilla de la División Blindada. Ese mismo año, la OSN estrenaría también otra obra de Leopoldo La Rosa, compuesta fuera de todo concurso, pero que apelaba directamente al imaginario de la Emancipación. Se trataba de *Cahuide. Episodio sinfónico*, cuyo estreno se dio el 3 de octubre en el Teatro Municipal, bajo la dirección del compositor. El nombre se refiere al guerrero inca de la batalla de Sacsayhuamán, presentado en las crónicas de Pedro Pizarro, el cual adquirió relevancia en la década de 1970 a través de la SAIS Cahuide, de Junín, una de las más importantes cooperativas agrarias establecidas en aquellos años en el país. El compositor comenta:

La obra ‘Cahuide’ es un homenaje a este personaje heroico de nuestra historia. Está dedicada al escritor Juan José Vega, ya que la lectura de su libro sobre los ‘Wiracochas’ me movió a escribir algo sobre el personaje. No es una obra programática, es decir no es descriptiva, es un homenaje a esta figura. El material musical usado es la escala pentafónica, que es la que por lo general, se entiende como escala empleada en tiempos de los incas. [...] La forma musical es libre. Es una superposición de temas a la manera rapsódica. Es por eso que su forma puede considerarse solamente un episodio y no una gran forma como podría ser una sonata o un rondó. (*El Comercio*, 3 de octubre de 1975)

Respecto a *Ayacucho*, la obra de Bolaños, el registro de actuaciones de la OSN no menciona su estreno; sin embargo, otra fuente sí nombra que fue tocada por la Sinfónica Nacional bajo la dirección de Leopoldo La Rosa en 1975 (Alvarado, 2009, p. 222). Una obra más, vinculada al mundo de la Emancipación, es el *Coral a Pedro Vilca Apaza* (1975) de Edgar Valcárcel que, aludiendo al líder altiplánico de la revolución indígena de Sorata (1781), quien fuera ajusticiado de igual forma que Túpac Amaru, tuvo su estreno aquel año, no por la Sinfónica, sino en un concierto del Coro de Cámara de la Escuela Nacional de Música en la temporada de la Sociedad Filarmónica de Lima. Poco después, pero ya en un contexto lejano al Sesquicentenario, el compositor peruano Walter Casas Napán escribiría *Simón Bolívar* (1982) para solistas, coro y orquesta, a un año del bicentenario del nacimiento de dicha figura de la Independencia americana.

Con el aniversario de la batalla de Ayacucho en diciembre de 1974, la Comisión del Sesquicentenario había llegado al final de sus actividades oficiales, por lo que se puede decir que todas estas actividades de la OSN en 1975 que se acaban de describir, eran ya ecos del período oficial del Sesquicentenario. Empero, había un hecho histórico anexo que aún faltaba por conmemorar: el Congreso Anfictiónico de Panamá, llevado a cabo en 1826, en donde Bolívar propuso su fallido proyecto de unificación continental. El 20 de junio de 1976 se celebró en el Teatro Municipal de Lima un concierto en homenaje al Sesquicentenario de dicho congreso, que contó

con la presencia de la OSN dirigida por Leopoldo La Rosa, y en donde se ejecutó la *Sinfonía Junín y Ayacucho 1824* de Enrique Iturriaga. Con esta obra y la reposición de *Apu Inqa* de Pulgar Vidal, el 29 de octubre de 1976 (Teatro Municipal – dir: Leopoldo La Rosa), es decir con las dos obras sinfónicas premiadas en los concursos del Sesquicentenario, se puede dar por concluida la exploración cronológica del impacto y las repercusiones directas que tuvieron dichas conmemoraciones en la programación de la OSN.

### Figura 3

Fotografía de los ganadores del concurso de 1974 junto a generales del gobierno



Nota. De izquierda a derecha: Edgar Valcárcel, Francisco Morales Bermúdez, Armando Guevara Ochoa, Edgardo Mercado Jarrín y Enrique Iturriaga. Fuente: Archivo de Edgar Valcárcel. Agradecimiento a Fernando Valcárcel

### **Sine ira et studio. Más allá del estruendo de los cañones**

Uno de los concursos mencionados por Juan Acha en su ya comentado artículo (1971) fue el que llevaría a erigir un monumento a Túpac Amaru que tendría que colocarse en la Plaza de Armas del Cusco, certamen convocado por la Comisión Nacional del Sesquicentenario y que entre fines de 1970 e inicios de 1971 produjo un amplio debate. El problema principal radicaba en la disonancia que dicho monumento pudiera producir con respecto al estilo arquitectónico de la Plaza de Armas de la ciudad, con edificaciones que corresponden más bien al período virreinal. Más allá de la innumerable lista de disquisiciones técnicas al respecto, no se trataba solo de un contraste estilístico, sino también simbólico, por aquella contraposición entre el significado de la imagen del precursor, abiertamente antihispana, y el entorno arquitectónico de la plaza, heredero del orden colonial al que el cacique revolucionario se sublevó.

La idea de un sesquicentenario que apela fuertemente a la figura de una “segunda independencia” y que glorifica ante todo el proceso emancipador, en principio no parece muy amistosa con todo lo que tuviera que ver con el pasado colonial. Sin embargo, en estos años se dan algunos eventos aparentemente paradójicos, como el

hecho de que por fin se publicara, aunque sea póstumamente, *La música en la catedral de Lima durante el Virreinato* de Andrés Sas, obra paradigmática de la investigación sobre la música peruana durante el dominio español, y que fuera impresa por el Estado peruano a través de la Casa de la Cultura y la UNMSM en 1971 y 1972.

La introducción de Sas (1971) se encuentra encabezada por una frase de Tácito: *Sine ira et studio* ("sin ira ni parcialidad") (p. 21) que sintetiza muy bien el reto que implicaba estudiar la música del pasado colonial en la época en que él lo hizo, e incluso en el propio Sesquicentenario que no llegó a alcanzar. Y para comprender rápidamente esta circunstancia, podemos ampararnos en Robert Stevenson (1974), quien al reseñar el libro de Sas comenta que "en las décadas de 1940 y 1950 muchos prominentes músicos peruanos consideraban antipatriótica cualquier mención entusiasta a los acontecimientos locales antes de 1821" (p. 100). Sas menciona que, tras el caos de la guerra independentista y de los primeros estadios de la República, e incluso pasado más del centenario de la independencia, los países latinoamericanos todavía requerían afianzar su identidad y su historia: "Gran falta hace, para ello, el estudio ecuaníme de muchos documentos todavía sin sondear, que yacen sobre anaqueles conocidos o ignotos" (p. 21).

El propio Sas fue un pionero continental en el trabajo sobre la música del período colonial, que tras el proceso de Emancipación había quedado almacenada en diversos archivos de todo el continente, conservándose principalmente en los repositorios eclesiales. Este acervo permaneció prácticamente en el olvido y no despertó ningún interés sustancial hasta la aparición de dos descubrimientos: las piezas musicales del Códice de fray Gregorio de Zuola, texto cusqueño del siglo XVII, publicadas en 1931 por el musicólogo argentino Carlos Vega, y el anuncio que hizo Sas en el *Boletín de la Biblioteca Nacional* de Lima en 1944, cuando informó haber encontrado las partituras de *La Púrpura de la rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco, primera ópera conocida, compuesta y ejecutada en el continente americano. Estos dos hallazgos de música antigua escrita en el Perú, "encontrados relativamente cerca del centenario de la Independencia de aquel país, y en un momento de especial interés en manifestaciones del pasado, potenciado por los estudios que siguieron al "descubrimiento" de Machu Picchu, comenzaban las noticias sobre un repertorio que casi nadie imaginaba: música escrita en la Colonia, en la época barroca" (Albino, 2016, pp. 234-235).

Sas investigó en los archivos catedralicios desde 1942 a 1946 y elaboró la sistematización de los datos y la redacción por lo menos hasta 1949. Ese año, Rodolfo Holzmann y César Arróspide de la Flor compilaron un *Catálogo de los manuscritos de música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima*. En la década de 1950 visitaría el Perú el eminente musicólogo norteamericano Robert Stevenson, publicando en 1959 *The Music of Peru; Aboriginal and Viceroyal Epochs*.

En 1962, la *Revista Musical Chilena* publicaría un adelanto del estudio de Sas, quien fallecería en 1967. En aquella década, el mismo Sas se había dado también a la tarea de fomentar interpretaciones de este acervo a través del Ensemble de música colonial que dirigió en el Conservatorio Nacional de Música (UNM, 8 de enero de 2023). Recién en la siguiente década se daría una significativa oleada de interpretaciones de este repertorio en el Perú. En 1970, la Orquesta Sinfónica Nacional se inscribe en

la interpretación de esta música al presentar la *Pasión según San Lucas* de Melchor Tapia, bajo la dirección de José Carlos Santos y con la participación del Coro del Estado, en los conciertos del 27 y 29 de noviembre en el Teatro Municipal de Lima.

El 21 octubre de 1971, el coro Orfeo Camerata Vocale realizó una presentación que vale la pena comentar. Incluida como concierto final de la Temporada de abono 1971 de la Sociedad Filarmónica de Lima, se difundió también como concierto pro fondos para restaurar el templo de La Merced, realizándose en el Claustro de los Doctores. El plato de fondo fue *Dido y Eneas* de Purcell bajo la dirección de Luis Antonio Meza. Pero la primera parte, dirigida por Manuel Cuadros Barr, estuvo dedicada a música del período virreínal peruano, con piezas "recopiladas por Samuel Claro e instrumentadas por Enrique Iturriaga y Armando Sánchez Málaga" (*El Comercio*, 22 de octubre de 1971). Las piezas escogidas fueron grabadas al año siguiente en el famoso y pionero disco *¡Ah del Gozo!*

Ya instalada la música colonial en el contexto del Sesquicentenario, pocas personas podrían interpretar ecuánimemente su significación a la luz de las conmemoraciones del momento, como lo hizo César Arróspide (1971) en el prólogo a la magna obra de Sas sobre la catedral de Lima:

Este esfuerzo, iniciado en 1942, asume hoy especial trascendencia, cuando nuestro país, como todos los de Latinoamérica, viven el proceso de afirmación, cada vez más profundo, de su propia personalidad, de la toma de conciencia de su peculiar fisonomía, la que no puede lograrse sin el descubrimiento de sus más hondas raíces culturales de todos los ámbitos de su vida y de su historia. (p. 15)

Pocos meses después de la anteriormente mencionada presentación de Orfeo Camerata Vocale en 1971, la Asociación Artística y Cultural "Jueves" organizó un concierto bajo la dirección de Arndt von Gavel, cuyo repertorio fue grabado en un disco ese mismo año. Los conciertos y discos de ambas agrupaciones contaron con la participación de una selección de músicos de la Sinfónica Nacional. En julio de 1972, se informó que la OSN interpretó en el tradicional *Te Deum* de la Catedral de Lima, música sacra nacional con más de dos siglos de antigüedad. A la salida del oficio eclesiástico, el presidente Velasco Alvarado continuó con las actividades protocolares por el Sesquicentenario, que tenían su punto central aquel día.

Pasado el impulso provocado por las celebraciones, se suscitaron algunos otros acontecimientos en esa década. Von Gavel publicó en 1974, en Lima, el producto de su labor de estudios de aquellos años: *Investigaciones en los archivos coloniales en el Perú*. A la par, el musicólogo chileno Samuel Claro Valdés publicó en Santiago su famosa *Antología de la música colonial en América del Sur*, obra que se convirtió en un referente para los grupos de interpretación de música antigua latinoamericana durante décadas. Una de las piezas transcritas en aquella publicación fue la ópera-serenata *Venid, venid, deidades* de fray Esteban Ponce de León, encontrada en el Seminario de San Antonio Abad en el Cusco. Probablemente, debido a ello, la interpretó en 1976 (27 de julio) la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Leopoldo La Rosa.

Mientras los compositores peruanos se aventuraban en territorios inexplorados, la interpretación de esta música antigua ofrecía al público distintas sensaciones de

descubrimiento de una música antes impensada. Ya había pasado el momento en el que el legado musical colonial fuera considerado por muchos como antipatriótico y, ahora, en los años que gravitaron en torno al Sesquicentenario, esta música se adhería al discurso de la identidad nacional. En el caso de la Orquesta Sinfónica Nacional, vemos que la importancia no residía en términos cuantitativos, sino en haber podido inscribirse, aunque sea con unas pocas actuaciones, en un movimiento que por entonces cobraba gran vitalidad. Así, no sólo amplió su repertorio hacia el límite del pasado, sino también expandió el imaginario de la historia del Perú que podía ser capaz de evocar en sus conciertos.

#### **Figura 4**

*Luis Antonio Meza al frente de la Orfeo Camerata Vocale*



*Nota.* Concierto del 21 de octubre de 1971. Fuente: Archivo de Luis Antonio Meza. Agradecimiento a Frida de Meza

#### **Consideraciones finales**

- La conmemoración del Sesquicentenario puede ser perfectamente rastreada en la programación de la Orquesta Sinfónica Nacional desde 1970 hasta 1976, con la participación en eventos clave del calendario conmemorativo, y con el estreno y ejecución de obras que llegaron al elenco de diversas maneras.
- Ya sea como resultado directo de procesos de concurso convocados por diversos estamentos del Estado, o a partir de la iniciativa propia de algunos compositores, los años del Sesquicentenario dejaron un corpus de obras de música académica relativas al imaginario del proceso de Emancipación, siendo la gran mayoría estrenadas por la Orquesta Sinfónica Nacional.
- Tanto por su papel en el estreno de estas obras, como por la cantidad de ejecuciones de las mismas, así como por diversos roles de asesoría artística que

jugaron sus directores, la OSN se convirtió en uno de los principales protagonistas musicales del Sesquicentenario, si es que no, incluso, el más importante.

- En cuanto a la promoción y difusión de nuevas obras musicales nacionalistas, o de corte patriótico, o relativas al imaginario del proceso de la Independencia, el Sesquicentenario no tiene parangón con otras conmemoraciones similares como el Centenario o el Cincuentenario. Probablemente, dado el carácter nacionalista y revolucionario con el que el gobierno militar veía a estas conmemoraciones, existieron elementos como los concursos, y la proliferación de música con temática de la Emancipación, que establecen puntos de contacto con lo que fuera la situación de 1821, salvando distancias de todo tipo.
- Sucedió de igual modo con las obras, reeditándose y actualizándose así en estos años del Sesquicentenario un subgénero muy concreto de música nacionalista o peruana que versa directamente sobre el imaginario de la Emancipación. Evidentemente, las motivaciones de los compositores del Sesquicentenario habrían sido muy diversas, no necesariamente identificadas con aquellos contenidos históricos, o en todo caso, relacionadas de una manera que no calificaría su música como patriótica, al menos no en un sentido tradicional.
- Para el presente trabajo, en la música académica peruana, la obra paradigmática del contexto del Cincuentenario de la Independencia fue la *Rapsodia Peruana* de Claudio Rebagliati, y la del Centenario fue la ópera *Ollanta* de José María Valle Riestra, en su segunda versión, mientras que para el Sesquicentenario son tres las obras paradigmáticas: *Canto Coral a Túpac Amaru II* de Edgar Valcárcel, *Apu Inca* de Francisco Pulgar Vidal, y la *Sinfonía Junín y Ayacucho 1824* de Enrique Iturriaga.
- Al haber tenido libertad para su creación, sin ajustarse a las bases de ningún concurso del Sesquicentenario, el *Canto Coral a Túpac Amaru II* consiguió para la música aquello que Juan Acha reclamaba para las artes plásticas: un autor para Túpac Amaru. Y por ello pudo hacer gala de un vanguardismo pronunciado y ser acogido en un evento estatal como un concierto de la OSN, a diferencia de los concursos de artes plásticas realizados en 1970 en torno a la figura del prócer, que manifestaron cierta oposición a las propuestas vanguardistas.
- A diferencia del concurso de 1971, para el de 1974 el gobierno se decantó por una obra de lenguaje más tradicional y sinfónico y no por una composición modernista. En general, los resultados y las preferencias finales de las distintas comisiones encargadas de los concursos de 1971 y 1974 respectivamente, estuvieron también influidos por rasgos como el alcance de la convocatoria, pero, principalmente, por las entidades gubernamentales que los organizaron: el de 1971, gestionado por la Comisión Nacional del Sesquicentenario; el de 1974, por el Cuartel General del Ejército.
- Paralelamente, y en un gesto en apariencia contradictorio a todo este fuerte movimiento nacionalista y sobre todo glorificador de la Emancipación, el Sesquicentenario avivó la difusión de la música del período colonial, el cual tuvo eco en la programación de la Sinfónica Nacional. Con ello, mientras que el repertorio peruano de la orquesta se ampliaba hacia la vanguardia o a la

nueva música, también lograba extenderse más allá de sus habituales límites en el pasado.

- La ampliación del repertorio peruano de la OSN en aquellos años no sólo se produce en dicho nivel, relativo a los períodos históricos de la música peruana, sino que opera también en cuanto a la temática extramusical de las obras. Así, gracias al imaginario diverso al que estas apelaban, el repertorio de la orquesta era ya capaz de hacer un recorrido por las diversas etapas de la historia del Perú, desde la época prehispánica hasta el presente inmediato.
- En el caso concreto del imaginario de la Emancipación, las obras estrenadas por la OSN en el Sesquicentenario abarcaron un amplio espectro del mismo, desde los hitos tempranos de la resistencia anticolonial (*Apu Inqa*), hasta los sucesos precursores del siglo XVIII (*Canto Coral a Túpac Amaru II*) y, finalmente, a la propia gesta de la década de 1820 (*Sinfonía Junín* y *Ayacucho 1824*). Como se puede notar, se podría hacer, incluso, ese recorrido histórico solo con las tres obras mencionadas como paradigmáticas del Sesquicentenario.

## Referencias

- Acha, J. (1971). En busca de un autor para Tupac Amaru: una candente polémica. *Oiga*, (418), pp. 28-30.
- Albino, R. (2016). *Música colonial hispanoamericana*. Edición de autor.
- Alvarado, L. (Ed.) (2009). *Tiempo y obra de César Bolaños*. Centro Cultural de España.
- Alvarado, L. (2010). Encuentro de dos mundos: Edgar Valcárcel y la Nueva Música en el Perú. *Hueso Húmero*, (55), pp. 80-100.
- Arróspide de la Flor, C. (1971). Prólogo. En A. Sas, *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato. Primera parte* (pp. 11-19). Universidad Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú.
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. (10 de febrero de 1970). *21 sesión del día martes 10 de febrero de 1970* [acta de sesión]. <https://hdl.handle.net/20.500.12934/1526>
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. (1970a). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. N.º 1. Enero - Abril 1970. CNSIP.
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. (1970b). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. N.º 5. Noviembre - Diciembre 1970. CNSIP.
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. (11 de mayo de 1971). *111 sesión de la Comisión Nacional realizada el martes 11 de mayo de 1971* [acta de sesión]. <https://hdl.handle.net/20.500.12934/1687>
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. (1971a). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. N.º 6. Enero - Febrero - Marzo - Abril 1971. CNSIP.
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. (1971b). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. N.º 7. Mayo - Junio 1971. CNSIP.
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. (1971c). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. N.º 8. Julio - Agosto 1971. CNSIP.
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. (1973). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. N.º 16. Setiembre - Octubre - Noviembre - Diciembre 1973. CNSIP.

- López Guzmán, R. (Ed.) (1970). Cuatro obras peruanas estrenadas en 1970. 1) "Canto Coral a Túpac Amaru". *Cultura Musical*, (3), p. 9.
- El Comercio*. (1 de agosto de 1971). Alcalde de Lima entregó cámara acústica en el Teatro Municipal.
- El Comercio*. (22 de octubre de 1971). Extraordinario concierto: Camerata Vocale Orfeo.
- El Comercio*. (4 de diciembre de 1974). La Sinfonía "Junín y Ayacucho" estrenará la OSN en el Municipal.
- El Comercio*. (3 de octubre de 1975). Compositor peruano rinde homenaje sonoro a Cahuide.
- El Peruano*. (4 de diciembre de 1974). Sinfonía "Junín y Ayacucho; 1824" ganó Concurso Musical del Ejército.
- Iturriaga, E. (1977). *Sinfonía Junín y Ayacucho 1824* (3.<sup>a</sup> ed.). Oficina de Información y Educación del Ejército.
- Iturriaga, E. (2008). *Homenaje a Stravinsky*. Filarmonika Music Publishing.
- Kudó, D. (2022). Música y peruanidad en la Lima del siglo XIX: Rebagliati, Alzedo y la Rapsodia peruana. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 5(1), pp. 43-68. <https://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/110>
- Maggiolo, A. (2018). Enrique Iturriaga Romero: obra e influencia en la música contemporánea del Perú 1947 - 1974. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos] [https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/7734/Maggiolo\\_da.pdf](https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/7734/Maggiolo_da.pdf)
- Orrego, J. (11 de junio del 2008). La independencia del Perú: el Sesquicentenario (1971). *BlogPUCP*. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2008/06/11/la-independencia-del-peru-el-sesquicentenario-1971/>
- Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. (1970). *Primer y Segundo Concierto Popular* [Programa de mano]. Casa de la Cultura del Perú.
- Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. (1974). [Registro de actuaciones].
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: Identidades en la diversidad*. [Tesis de doctorado, Universidad de Helsinki]. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19395/lamusic.pdf>
- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En AAVV, *La música en el Perú* (pp. 125-213). Fondo Editorial Filarmonía.
- Quezada Macchiavello, J. (1998). Cumbres, desiertos y clases: un recuento de vivencias con Enrique Iturriaga. *Lienzo*, (19), pp. 53-72.

- Roncagliolo, L. (2017). La sinfonía, el huayño y la guerra. De la quebrada de Corpahuayco a las arenas de Normandía. En *Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, Festival Edgar Valcárcel. "Nancy Fabiola Herrera y los Kindertotenlieder"* [Programa de mano]. Ministerio de Cultura.
- Roncagliolo, L. (2023). *80 años. Orquesta Sinfónica Nacional del Perú*. Ministerio de Cultura.
- Sas, A. (1971). *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato. Primera parte*. Universidad Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú.
- Stevenson, R. (1974). Andrés Sas Orchassal. La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato. Primera parte. Historia General. Segunda parte. Diccionario Biográfico. *Revista Musical Chilena*, 28(128), pp. 99-101.  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11993>
- Universidad Nacional de Música. (08 de enero de 2023). *Roque Ceruti - A cantar un villancico (director: Andrés Sas, Ensemble de música colonial CNM, Lima)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/NBF90mPbrlY?si=ta1FqMhbaWOyA9lf>
- Valcárcel, E. (1999). *Enrique Pinilla. Hombre y artista*. Universidad de Lima.
- Vásquez, Ch. y Martínez, M. (2000). *Francisco Pulgar Vidal (5 de 8) - Entrevista, Perú 2000*. [Archivo de video]. YouTube.  
<https://youtu.be/-7036tPcU78?si=ELSa7kOWopALL10a>