La influencia rossiniana más allá de Lima: Lorenzo Rojas, su música sacra y sinfónica (Arequipa, 1840-1865)

Zoila Vega Salvatierra
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
zvega@unsa.edu.pe

Resumen

Inmediatamente después de producida la independencia política del Perú en 1824, el continente sudamericano abrió las puertas a la música de los operistas italianos de la época, con especial preferencia por Gioacchino Rossini. Su música no llegó necesariamente de la mano de compañías operísticas sino a través de oberturas transcritas para piano o ensambles de cámara y arias sueltas entonadas en salones y tertulias domésticas, arreglos para bandas de guerra interpretados en retretas en espacios públicos y bailes sociales que finalmente crearon un mercado adecuado para la construcción de nuevos teatros ávidos de recibir compañías líricas profesionales. Pero el fenómeno rossiniano no solo transformó la audición en los diferentes espacios sonoros de las ciudades sino que caló hondo en los compositores que adaptaron varios rasgos de este y lo incorporaron a su propia tradición y escuela. En algunas ciudades andinas de provincia como Arequipa, esta influencia se tradujo en la producción de obras destinadas a usos específicos distantes del espacio escénico, pero en cuya construcción se advierte la asimilación de este estilo a través de la adaptación de sus modelos melódicos y formales en géneros que el maestro de Pésaro cultivó en menor medida que la ópera, como el sinfonismo y la música litúrgica. A partir del estudio de música sacra y sinfónica de Lorenzo Rojas (1806-1865), violinista y maestro de capilla de la catedral de Arequipa, se aborda este fenómeno de asimilación y reutilización del lenguaje rossiniano en territorios americanos donde la funcionalidad y significado se transforman al perseguir ideales de modernidad sin renunciar a tradiciones y usos locales que habían ganado prestigio y aceptación públicos.

Palabras clave: Arequipa; Lorenzo Rojas; Rossini; italianismo; música sacra; música sinfónica.

The Rossinian Influence Beyond Lima: Lorenzo Rojas, His Sacred and Symphonic Music (Arequipa, 1840-1865)

Abstract

Immediately after the political independence of Peru in 1824, the South American continent opened its doors to Italian opera, with particular attention to the work of Gioacchino Rossini. His music did not necessarily arrive through opera companies but through overtures arranged

Fecha de recepción: 20-11-2023/ Fecha de aceptación: 25-01-2024.

for war bands and interpreted in public spaces and social dancing, which finally created a market for the construction of new theaters eager to receive professional opera companies. The phenomenon produced by Rossini's work not only transformed the aural spaces of the cities but also profoundly affected local composers, who adapted various elements into their own schools and traditions. In some Andean cities, such as the province of Arequipa, this influence can be found in the production of works written for specific uses far removed from the theater, but in which it is possible to observe the assimilation of Rossini's style through the adaptation of formal and melodic models in genres less cultivated by the Italian composer, such as liturgic and symphonic music. Based on the study of sacred and symphonic music by Lorenzo Rojas (1806-1865), violinist and Chapel Master of the Cathedral of Arequipa, I explore the assimilation and reuse of the Rossinian language in American territories, where functionality and meaning are transformed by pursuing ideals of modernity, without renouncing to local traditions and uses that had gained public prestige and acceptance.

Keywords: Arequipa; Lorenzo Rojas; Rossini; Italianism; sacred music; symphonic music.

1. Una breve cronología rossiniana en relación con el Perú

Rodolfo Barbacci refiere que la llegada de la música de Rossini a Perú ocurrió a partir de mayo de 1831, dos años después de que el compositor estrenase su última ópera en París, cuando la primera compañía lírica escenificó sus obras en Lima (Barbacci 1949, 486). Esta compañía estaba comandada por Luisa Schieronni y Domingo Pissoni y contaba con la dirección musical de Antonio Sáens (Barbacci 1949, 436 y 495). En la Beneficencia Pública de Lima se conserva un documento de ingresos y egresos del teatro entre abril y agosto de 1831 donde se menciona que *L'italiana in Algeri* se estrenó el 5 de junio y se repitió el 7 de julio; *Eduardo y Cristina* se estrenó el 21 de julio, y el 25 de agosto se abrió el telón para *Il Barbiere di Siviglia* (Macera 1991, 60-67). La temporada duró hasta el año siguiente en que también se pusieron en escena *Tancredi* y *La Gazza Ladra*.

El impacto de esta temporada en la capital fue enorme, según comprueban las fuentes de la época. Por ejemplo, el oficial norteamericano William Ruschmberger, que visitó Sudamérica entre 1829 y 1832 y que se hallaba en Lima por esas épocas, escribió:

> Los beneficiosos efectos de ciertos divertimentos públicos en la sociedad se han mostrado recientemente en Lima. La Compañía de Ópera Italiana, que se fue en 1832, difundió un casi universal gusto por la música italiana: y ahora cada joven dama de moda canta y toca las mejores piezas de Rossini y Paccini y muchas han aprendido a leer italiano (Ruschenberger 1834, 264).

Manuel Atanasio Fuentes, periodista satírico que documentó profusamente la vida cultural de Lima, también observó que la compañía dejó una huella muy honda: "Desde entonces nuestras señoritas que antes no lucían en el piano sino con valses, contradanzas y cuadrillas, conocieron las verdaderas bellezas de la música y acogieron con entusiasmo las obras de Rossini hasta entonces mal conocidas y poco comprendidas" (Fuentes 1831, 588). A esto es necesario añadir que este febril gusto rossiniano generó una enorme demanda que no podía ser completamente satisfecha por el incipiente mercado editorial de música de la época y se

solicitaban muchas copias manuscritas de las obras del ya legendario compositor. Al respecto, Robert M. Stevenson menciona que en el Archivo Arzobispal de Lima sobrevive una carta de Bonifacio Llaque, maestro de capilla de la catedral de Lima entre 1823 y 1838, en la que se describe su actividad como copista de oberturas rossinianas para clientes acaudalados que pagaban muy bien por su trabajo (Stevenson 1959, 110).

Unos años después, en 1840, se produjo otra fiebre operática en la capital peruana con la llegada de la compañía de la contralto Clorinda Pantanelli, que traía consigo a la soprano Teresa Rossi. El elenco permaneció casi dos años en la ciudad en una temporada bastante larga que volvió a causar furor. Introdujeron obras de Bellini, ampliaron el repertorio de Donizetti y también estrenaron óperas de Mercadante, Pacini y Luigi Ricci. No obstante, Rossini seguía siendo el favorito en la programación. César Arróspide menciona que en esos años se interpretó doce veces *Semiramide; Il Barbiere*... ocho veces; y *Tancredi*, tres (Arróspide 1944, 173).[1] Ya para entonces, incluso se cantaban fragmentos de Rossini en los intermedios de las obras en prosa por cantantes nacionales como lo hacía María España, soprano peruana que debutó en 1840 cantando la cavatina de *Il turco in Italia* en el intermedio de las funciones de la compañía dramática dirigida por Carlos Fedriani (Moncloa 2016, 68). Casi ninguna compañía de ópera que llegó más adelante, como la de Barilli (1856), Paolo Ferreti (1850) o Claudio Rebagliati (1863) olvidó programar alguna ópera de Rossini, especialmente *Il Barbiere*... y se entonaron fragmentos de sus óperas en funciones tanto líricas como dramáticas.[2]

De forma paralela a la circulación de sus obras en los teatros, se desarrolló un interés casi frenético por la figura del famoso italiano. En una nota periodística del 13 de abril de 1840, un anónimo y sarcástico cronista decía:

> La mayor felicidad que yo tengo es que soy independiente de los tres individuos que rigen Europa. Como soy bastante rico; como he dado la espalda a los negocios y como soy indiferente a la música, no tengo nada que ver con Rostchild [sic] (el rey de los banqueros y banquero de los reyes), con Metternich (El rey de los diplómatas y el dueño de los reyes y pueblos) ni con Rossini (El príncipe de los músicos que tuvo tantas riquezas como un rey) (*El Comercio*, 13 de abril de 1840, 2).

Otro aficionado confesaba sin escrúpulos sus preferencias al reseñar un espectáculo lírico que introducía a Bellini al inexperto público de la capital.

> Pero ¿quién podrá jamás olvidar aquellos lances tan bien expresados de Rossini en la lucha de las pasiones, aquellos movimientos interrumpidos del alma,

1. Esta larga temporada sacudió la intelectualidad de Lima y provocó pequeños escándalos por los exorbitantes precios que la demanda infló. El dramaturgo Felipe Pardo y Aliaga, que no siempre era amigo de las innovaciones, aplaudía la presencia de los italianos en el medio teatral, pero criticaba acremente los enormes emolumentos que cobraban: "¡Seiscientos pesos! Efectivamente la cosa es un poco escandalosa. A un peruano le hacen gobernador de distrito, y no le dan nada; y a una persona, que no puede ser ni gobernador de distrito, allá van seiscientos pesos. Un abogado peruano tiene que ejercer las operaciones más delicadas de la facultad, a fin de estirar seis años un pleito, para completar seiscientos pesos, a razón de cincuenta por semestre; y un operista italiano quiere soplarse seiscientos pesos cada treinta días, como si el canto no fuera una profesión tan pulmonar como la abogacía" (Pardo y Aliaga 1840, 30).

2. La Compañía Lírica que actuó en el Teatro Principal de Lima entre el 6 de octubre de 1859 y el 2 de octubre de 1860, estrenó varias obras de Verdi, Donizetti y Bellini y solo una de Rossini, *Il Barbiere*..., que se representó nueve veces (Leubel 1861, 301).

> aquella variedad que notamos en lo tumultuoso y entrecortado de sus escenas? Confesamos sinceramente, que nos agradan más las obras de Rossini que las de Bellini por la misma razón que nos gusta más una copa de Champam que una de Brandi –disimulemos esta paridad porque ignoramos la teoría de la música–. Por todo lo expuesto, rogamos y pedimos a la empresa nos conceda el gusto de exhibirnos la Semíramis, el Barbero de Sevilla o cualquiera otra de esta escuela (*El Comercio*, 7 de septiembre de 1840, 4).

Incluso músicos respetados como José Bernardo Alzedo reconocían la labor seminal de Rossini en varios compositores de la centuria. En 1860, en su libro *Filosofía de la música*, el anciano Alzedo decía de él:

> [en el siglo XIX] jamás se contó un número tan abundante de distinguidos luminares que, siguiendo la brillante huella del astro revolucionario, no obstante, de girar cada uno dentro de la órbita singular de su propio estilo, parece que todos juntos se dejan ver como diversas modificaciones de Rossini, o que este difunde su espíritu en diferentes transformaciones (Alzedo 1860, 40).

Aunque el repertorio rossiniano se escenificó en Lima a partir de 1831, la previa difusión de este ocurrió en otros formatos de los cuales se habla escasamente. Benjamin Walton (2012) ha subrayado el fenómeno que convierte a la ópera italiana en una idea global durante el primer tercio del siglo XIX, precisamente en medio de la calma que sucede a los turbulentos tiempos napoleónicos, cuando se intenta superar el caos vivido y que su recepción en nuevos contextos le permite asumir significados nuevos. Esto ocurría cuando América buscaba expresiones que cimentaran una nueva identidad alternativa a la hispana, de la que deseaban distanciarse y personificar aspiraciones modernizadoras. La ópera aparecía entonces como opción estética más refinada, compleja y cosmopolita que la tonadilla, y su novedad y modernidad eran atributos atractivos para las jóvenes repúblicas en busca de nuevos modelos culturales que deseaban asimilar ansiosamente para adquirir prestigio internacional. Por lo tanto, la adopción de la ópera italiana adquiere importancia nacional como símbolo de la búsqueda del progreso y la educación cosmopolita (Walton 2012, 462-463). Más recientemente, Walton ha profundizado acerca de la divulgación del fenómeno operático más allá de su representación escénica al reflexionar cómo en Montevideo y Buenos Aires, entre 1830 y 1850, cuando no se representó ninguna ópera, las obras de Rossini seguían presentes en selecciones, arias aisladas, arreglos, retretas y servicios religiosos, y que esta insistencia y amplitud divulgativa contribuyó a prolongar la popularidad del compositor en dichas ciudades portuarias por mucho más tiempo del que tuvo lugar en la misma Italia (Walton 2020, 40).

Así mismo, José Manuel Izquierdo ha señalado que, además de esta búsqueda de reconocimiento internacional, la enorme popularidad de Rossini en los tiempos fundacionales de las repúblicas americanas lo convirtió en un símbolo sonoro de la exitosa revolución por la cual el continente ganó su independencia política (Izquierdo 2018, 415). Izquierdo ratifica su hipótesis de que la música de Rossini en América Latina no solo no fue pasivamente recibida, sino que fue activamente traducida y, por lo tanto, eje de un sistema de significados completamente distinto al que originalmente estuvo ligada. Su influencia se extendió a los quehaceres compositivos de los autores de la región que no solo hicieron referencia a su estilo en la música escénica, sino en otros espacios (Ibid., 430-434). En otro trabajo, Izquierdo aborda en ejemplos específicos este rossinianismo aprovechado por compositores americanos en espacios y oportunidades muy

diferentes de las concebidas por el famoso autor (Izquierdo 2020, 260-261). Finalmente, en un estudio más específico, aborda tanto los marcos socio-culturales, económicos y musicales que marcaron la llegada de las primeras compañías de ópera a la región andina en la década de 1840, en lo que ha llamado una forma de expansión imperialista indirecta o mediatizada pero que no fue impuesta ni aceptada inmediata o gratuitamente, sino que tuvo que luchar por ocupar un lugar en las flamantes sociedades sudamericanas y competir con otras formas artísticas posicionadas desde antaño en la región (Izquierdo 2023, 2-5). Esto permitió la llegada de la música lírica italiana en formatos muy diferentes a los empleados en su lugar de origen para favorecer esta competencia.

Estas traducciones y modificaciones se explican si entendemos que no solo fue la ópera como espectáculo escénico lo que conmovió a las audiencias americanas. Ellas ya estaban familiarizadas desde antes con las producciones musicales de Europa gracias a un circuito que distribuía partituras, libretos e incluso mercadería asociada –estampas, artículos de uso cotidiano decorados con escenas de óperas entre otras como abanicos, biombos, tapices– y las obras de Rossini ocupaban un buen porcentaje de ese comercio. Su música era accesible en ediciones facilitadas o adaptaciones que interpretaban con mucho entusiasmo tanto bandas militares como solistas aficionados de ambos sexos en las tertulias salonescas.[3] El mismo Ruschenberger informaba que en Chile, país al que arribó en octubre de 1831, en una tertulia en casa de unas señoritas de la élite, una de ellas había cantado acompañándose al piano "O dolce ingrata patria" de *Tancredi*, aunque con un estilo muy particular. "Ella tocó con habilidad y ejecutó con mucho gusto, pero tenía una enunciación nasal, que es muy común a todas las chilenas cuando cantan y que se vuelve muy desagradable para quienes no están acostumbrados a ellos" (Ruschenberger 1834, 96). Lo que al marino norteamericano le parecía tan extraño de escuchar, se desarrollaba de acuerdo con los gustos, usos e imaginarios sonoros locales.

2. Rossini en el mundo provincial: el caso de Arequipa

Lima está asentada junto a un puerto, El Callao, uno de los más importantes en Latinoamérica, lugar de parada obligatoria para las compañías líricas itinerantes que provenían bien del norte (Cuba, México, Colombia, Ecuador) o del sur (Argentina y Chile). Ciudades de la costa norte como Piura, Lambayeque y Trujillo y del sur como Tacna o Arica también ofrecían comodidades para estos elencos, pero las ciudades del interior, alejadas de las rutas marítimas y aisladas por accidentes geográficos de difícil recorrido no tenían tantas facilidades. Una de esas ciudades era Arequipa, enclavada a casi cien kilómetros de la costa, pero rodeada por un desierto y una sierra de difícil acceso. Tales circunstancias no impidieron que Arequipa se convirtiese en el principal centro urbano del sur del Perú, como centro agrícola y punto comercial que vinculaba a Perú con la recién creada Bolivia y el Tucumán argentino. Posiblemente este rol como intermediaria entre ciudades del interior como Cusco, Puno, La Paz, Sucre y Potosí con la costa del Pacífico Sur, la convirtió en receptora y a la vez productora de una vida musical notable y muy diversa que estaba en eclosión en la época de la independencia (Vega 2021). La surtía un nutrido comercio de partituras y objetos musicales, como lo sugieren las crónicas de la aduana del puerto de Arica que se publicaba en un diario local y que menciona en reiteradas oportunidades la llegada de instrumentos, papeles de música y repuestos entre las décadas

3. Al respecto ver también el texto sobre los álbumes de Isidora Zegers y Ángela Peralta incluido en este *dossier*.

de 1820 y 1830, pero los costos de transporte eran elevados por lo accidentado del terreno.[4] También había una actividad camerística importante y una capilla musical estable en su catedral (Vega 2011). La actividad teatral está poco documentada, pero existía un corral de comedias y en 1828 se inició la construcción de un teatro cuya culminación demoró varias décadas (Vega 2021, 148-152).

A pesar de estos esfuerzos, hacia la década de 1830 aún no había llegado ninguna compañía lírica a la ciudad. No obstante, se encuentran testimonios sobre cómo se valoraba a Rossini entre determinados círculos letrados. El conde de Sartiges, un viajero francés que dejó agudas observaciones sobre las costumbres y acontecimientos locales, estuvo en la ciudad en 1834 y escuchó a una señora arequipeña cantar el "Di tanti palpiti" de *Tancredi* con cierta habilidad pues "ciertamente lo había oído cantar peor en otras partes" (Sartiges 1996, 273). Ese mismo año, la superiora del Convento de Monjas Dominicas de Santa Catalina, se entusiasmó mucho con la visita de la viajera francesa Flora Tristán –que se había refugiado en su convento por la amenazadora presencia de tropas en medio de una guerra civil– porque venía de París, ciudad donde vivía Rossini. De inmediato organizó una tertulia con las demás religiosas en su amplia y bien amoblada celda y se interpretó en su finísimo piano inglés música de Rossini cantada por las monjas. Además, expresó que su mayor anhelo en la vida era ir a París para escuchar una ópera de Rossini pues para ella "una nota de ese hombre de genio es más útil a la salud moral y física de los pueblos, que los horrorosos espectáculos de los autos de fe que la Santa Inquisición lo fueron a la religión" (Tristán 2010, 258-259). En esta frase de la superiora se expresa un espíritu ilustrado sorprendente en una religiosa que parecía bien enterada de los asuntos del siglo.

Fue quizás esta afición sostenida de una élite comercial que contaba con los recursos necesarios para financiarla la que finalmente hizo posible que recién en 1859 una compañía lírica se atreviera a cruzar desiertos y montañas para llegar a una pequeña población como esta. Este retraso pudo deberse a la ausencia de un teatro apropiado. El corral de comedias que se conocía simplemente como El Teatro[5] y que se empleaba para funciones teatrales, consistía en un terreno cercado rústicamente con una lona por techo donde los espectadores llevaban sus propios asientos e incluso sus paraguas. Cuando la compañía Ferreti[6] inició su

4. Como ejemplo puede citarse los ejemplares del periódico arequipeño *El Republicano* del 8 de agosto de 1828, p. 6; y del 5 de febrero de 1831, p. 4, donde se publicaron listas de productos ingresados a la Aduana de Arica, puerto que surtía a la ciudad de Arequipa de productos importados.

5. En la actualidad se le conoce como el teatro Fénix, el más antiguo de Arequipa y uno de los más antiguos del Perú.

6. La compañía Ferretti tuvo un rol muy importante en la divulgación del repertorio lírico italiano y español en Sudamérica entre los años 1840 y 1870. El núcleo de esta compañía lo constituían su director musical y bajo cantante, Paolo Ferretti y la primera tiple María España, su esposa. María debutó en Lima con la compañía de Clorinda Pantanelli en 1840 (Moncloa 2016, 68), elenco donde figuraba un joven Paolo Ferretti. La pareja se conoció allí y la compañía Pantanelli siguió viaje hacia Valparaíso en 1843 donde permaneció actuando entre ese puerto y Santiago de Chile durante muchos años. Pero en octubre de 1846, Paolo Ferretti y María España estaban en Arequipa, donde se casaron. Aunque se ha perdido el acta matrimonial, sí existe el expediente de matrimonio en el Archivo Arzobispal de Arequipa donde se describen los antecedentes de Paolo, ya que era ciudadano extranjero. Macarena Aguayo menciona que tanto Ferretti como España acompañaban a la compañía teatral de José Casacuberta cuando llegaron a Arequipa (Aguayo 2019 ,13). Para enero del año siguiente, Ferretti y su esposa estaban en La Paz, anunciándose él como maestro de música (*La Época*, 11 de enero de 1847, 4) y haciendo gestiones para traer cantantes de Valparaíso y montar una temporada en esta ciudad. Escenificó varias óperas como *L'elissir d'amore* (*La época*, 21 de septiembre de 1847, 4). En la década siguiente conformaron su propia compañía de ópera recorriendo teatros provinciales como el de Lambayeque (1851) (Moncloa 2016, 158) y Arequipa (1859-60). Luego marcharon a Lima nuevamente, donde reconfiguraron su compañía lírica como compañía de zarzuelas en 1862 (Barbacci 1949, 453). Para mayor información sobre la presencia de Ferretti en Sudamérica, véase Izquierdo (2023, 46-47).

temporada, debió suspender funciones a causa de las lluvias torrenciales del verano de 1860 que inundaron el recinto (Chamorro citado en Cáceres 2021, 17).

Pero esto no significa que el repertorio italiano únicamente se conociera en los salones –tanto de damas seglares como religiosas– y esporádicamente en el teatro gracias a compañías líricas eventuales, sino que los músicos profesionales de la ciudad intentaban abordarlo como parte de su ejercicio profesional. Hacia 1852 ocurrió un incidente local que cobra relevancia para este estudio. El 11 de julio de ese año, en la iglesia de Santo Domingo, se cantó una "misa compuesta por Bellini" –no se especifica cuál– por un grupo de señoritas, discípulas de un profesor llamado José María Varea. El evento fue reseñado en un artículo periodístico que elogiaba la interpretación a cargo de señoritas distinguidas de la alta sociedad acompañadas por el coro de huérfanas del hospicio local. Allí se menciona que antes de este concierto, algunos músicos locales habían intentado interpretar la obra y "se había malogrado", es decir, ellos habían fracasado en su intento de ejecutarla.[7] Esto ocasionó una respuesta airada en el mismo periódico de un articulista anónimo, quien manifestó que la calidad de la función era pésima, y que mencionó que la misa, "cuya partitura había sido mandada de Lima a uno de nuestros artistas, Don Pedro Díaz", se había tocado privadamente por un grupo de profesores y que al no tener el orgánico necesario, no habían querido tocarla en público. Entre los nombres de esos músicos se menciona además a Manuel Campos, [¿?] Choqueguanca, [Santiago] Pucho, [Lorenzo] Rojas y otros más.[8]

Varios de ellos pertenecían a la capilla catedralicia. Pedro Díaz fue flautista allí entre 1849 y 1875, Manuel Campos llegó a ser maestro de capilla de la catedral en 1873[9] y al parecer mantenía estrechos vínculos con Paolo Ferretti;[10] de Choqueguanca no se han hallado noticias en las fuentes;[11] Santiago Pucho fue cantor y violonchelista entre 1843 y 1857 y Lorenzo Rojas era un reconocido violinista que había entrado a la capilla en 1826. Se trataba, pues, de un grupo que solía reunirse para interpretar música tanto dentro como fuera del templo y se mantenían al día con las novedades más recientes de la música escénica y religiosa de los compositores europeos de moda. Es evidente que existían redes de circulación de repertorio italiano y que se intentaba abordarlo y conocerlo, aunque no siempre fuera posible interpretarlo en público de manera óptima. Uno de estos músicos es quien recibe la atención central en este trabajo.

7. "La Misa de Bellini", *El Arequipeño*, N° 25 del 17 de julio de 1852, 4.

8. *El Arequipeño*, N° 26 del 24 de julio de 1852, 4.

9. Archivo Arzobispal de Arequipa, actas del cabildo eclesiástico, tomo VIII, 1873-1879, fol. 22, sesión del 23 de diciembre de 1873.

10. En la Biblioteca Nacional del Perú se conservan un fondo de partituras que están en proceso de catalogación y contiene papeles de música tanto sacra como profana donde abunda música litúrgica en latín y en castellano y números sueltos de óperas de Rossini, Donizetti y Bellini. Algunas obras sacras llevan las iniciales P.F. o el nombre explícito de Paolo Ferretti en la carátula o en las partichelas. Al parecer podría tratarse de un fondo perteneciente a alguien que trabajó junto con él en algún momento entre 1844 y 1850. Una de las partituras lleva en la portada este texto: "Misa compuesta para la fiesta de nuestra Señora de Mercedes el año 44 por don Pablo Ferretti, obsequiada ha [sic] su padrino D. Manuel Campos". Debe recordarse que Ferretti contrajo matrimonio con María España en Arequipa en 1846 y posiblemente Campos fue su padrino de bodas.

11. Rodolfo Barbacci menciona un violinista indígena arequipeño de apellido Choqueguaita célebre por su habilidad con el instrumento que recibió los elogios de Camilo Sivori, concertista en gira que visitó Arequipa entre 1848 y 1849 (Barbacci 1949, 446). Podría tratarse de la misma persona y la diferencia entre apellidos se debería entonces a una falta ortotipográfica del articulista anónimo del periódico de 1852 o quizás del mismo Barbacci, quien no menciona sus fuentes. No se ha hallado mención de ningún violinista Choquehuanca o Choqueguaita entre los músicos activos en la capilla catedralicia arequipeña a mediados del siglo XIX.

Se trata de Lorenzo Rojas, un personaje que, como veremos a continuación, era más que un instrumentista aventajado.

3. Un violinista compositor

Lorenzo Rojas nació en la doctrina de San Juan Bautista de Yanahuara[12] en los primeros días de agosto de 1806.[13] En su calidad de indígena contribuyente, se le asignó un topo de tierra de cultivo[14] y un solar allí mismo.[15] En 1826 fue incorporado como violinista a la capilla catedralicia de Arequipa[16] y ese mismo año, el día 13 de agosto, contrajo matrimonio con María Nogales.[17] En 1836, cuando se hallaba muy enfermo y necesitaba atender su enfermedad, vendió sus propiedades en su pueblo natal y para entonces, junto con su esposa ya había adquirido una casa en la ciudad en la calle de "Resbalón abajo" –actual calle de San Agustín– y una chichería (restaurante popular) y tienda a espaldas del Monasterio de Santa Catalina. Afortunadamente recuperó la salud y vivió con su familia en lo que hoy se conoce como el Barrio del Solar, a dos cuadras de la plaza de Armas de Arequipa[18] y tuvo dos hijos: Diego y Mario, también músicos como su padre.[19]

Siguió desempeñándose como primer violinista de la capilla catedralicia hasta abril de 1849, cuando, mortificado por la rebaja de sueldos que dispuso el cabildo después del incendio de la catedral ocurrido en 1844, solicitó un aumento que le fue rehusado y decidió renunciar a su puesto. En 1853 estaba de regreso con el mismo salario y, cuando en 1855 falleció el maestro titular, Diego Llanos, Rojas asumió junto con el organista Juan de Dios Llanos la maestría de capilla en forma conjunta hasta 1857, año en que el cabildo nombró a Rojas maestro de capilla en propiedad como titular del puesto.

---

12. La doctrina de San Juan Bautista de la Chimba de Yanahuara era una reducción indígena fundada en la época del virrey Francisco de Toledo en el siglo XVI, a dos kilómetros al norte de la ciudad de Arequipa como un reducto para la evangelización de los naturales. Originalmente fue asignada a la Orden de los Dominicos, pero en 1778 se entregó su administración al clero secular. Para comienzos del siglo XIX, el pueblo había crecido significativamente y poseía una población mestiza importante (Galdos 1990, 284-285).

13. Su partida de bautizo no ha podido ser hallada. Sus padres fueron Francisco Roxas y María Santos Rodríguez casados el 17 de octubre de 1805 (Libro de matrimonios de la Parroquia de Yanahuara N° 3 1780-1812, fol. 136). En su expediente matrimonial figura que al momento de casarse (1826), Lorenzo tenía veinte años, lo que avala la fecha de 1806. Probablemente fue bautizado hacia el día 12 de agosto, fiesta de San Lorenzo.

14. El topo es equivalente a legua y media de extensión.

15. Según explica en la escritura de venta de estas propiedades, realizada en 1836, ambas le fueron asignadas por documento extendido el 25 de junio de 1825. Probablemente se trató de una distribución de tierras realizadas entre indígenas tributarios una vez concluida la Guerra de Independencia. Es el único documento que hace referencia a su etnia y situación jurídica que se ha podido hallar: Venta de un solar de Don Lorenzo Rojas a Úrsula Jurado, 21 de febrero de 1835. Archivo Regional de Arequipa, Sección Protocolos notariales, Serie Cipriano Cervantes, Protocolo 574 (1834-1837), fol. 281 y ss.

16. Archivo Arzobispal de Arequipa, Actas del Venerable Cabildo Eclesiástico. Tomo V, F 289 10 de mayo de 1826.

17. Archivo Arzobispal de Arequipa, Sección Catedral y Cabildo Eclesiástico, Serie Expedientes Matrimoniales 1826, tomo XX, sin foliar, julio 26 de 1826.

18. En 1852, su hijo Diego se casa con Petronila Barrientos y dice ser vecino de ese lugar (Archivo Arzobispal de Arequipa, Sección Catedral y Cabildo Eclesiástico, Serie: Expedientes Matrimoniales 1852-1853 N° 77 3/1/1852-13/05/1853).

19. Testamento de don Lorenzo Rojas, 10 de abril de 1836. Archivo Regional de Arequipa, Sección Protocolos Notariales, Serie: Cipriano Cervantes, Protocolo 574 (1837-1837), fol. 436 y ss.

Por aquel entonces, la capilla musical catedralicia estaba compuesta por pocos instrumentistas permanentes. Un pliego de 1843 enuncia la presencia de tres violines, un arpa y una flauta como personal estable[20] y en 1851 se sumó un violonchelista.[21] Los demás instrumentos como clarinetes y cornos eran contratados eventualmente para grandes festividades.

Rojas tuvo que hacer frente a la grave indisciplina de los músicos que asistían cada vez menos a sus obligaciones en la catedral. El 1 de abril de 1862, en una carta dirigida al cabildo (Vega 2011, 91), el maestro se lamentaba de la reducción y deterioro de la capilla de música después del incendio de la catedral ocurrido en 1844. Ya que la iglesia era más grande y el elenco era muy reducido, Rojas veía la necesidad de implementarla con más instrumentistas. Propuso reforzar la pequeña orquesta con instrumentos de viento, y para esto sugirió contratar de manera permanente un bajo de cobre, un clarinete y una trompa (Vega 2011,133). Sus esfuerzos, sin embargo, fueron sistemáticamente rechazados por un cabildo atrapado en una crisis económica perpetua. La preocupación de Rojas por la sonoridad del conjunto y la sugerencia de la incorporación de otros instrumentos resulta relevante al analizar los orgánicos de sus obras, como se plantea más adelante. Falleció en ejercicio de su cargo el 2 de febrero de 1865.[22]

En el Archivo Arzobispal de Arequipa no se encuentra ninguna obra suya, pero en la Biblioteca Nacional del Perú se conservan algunas partes de una *Sinfonía para dos violines, clarinetes, trompas, violonchelo, bajo, una flauta, viola y violín principal* en Do menor[23] que no tiene numeración, fecha ni dedicatario pero que está firmada con una frase muy significativa: "compuesta por un aficionado, Lorenzo Rojas". Solo se hallan la parte completa de violín principal y la parte incompleta de bajo. Algunas partes pueden inferirse de las guías anotadas en el primer violín como los solos de flauta y clarinete, pero su reconstrucción no es factible por el momento.[24] En el mismo fondo también se encuentran varias obras sacras firmadas o atribuidas a Rojas. La primera es un *Magnificat*[25] en Re mayor a cuatro voces del que solo se conservan dos voces tiples, un tenor, y partes instrumentales de dos violines, bajo, flauta primera, clarinete primero y pistón o trompeta. Falta una parte vocal, probablemente de bajo o segundo tenor, una segunda flauta, un segundo clarinete, viola y quizás cornos. La atribución de autoría aparece solo en la parte de pistón donde además del título se anota: *Magnificat de Rojas*. Esta atribución y el hecho de que perteneciera al mismo lote de partituras donde apareció la otra sinfonía, así como las semejanzas de caligrafía, instrumentación y estilo, permiten suponer que se trataría de una obra sacra compuesta por Rojas para sus deberes en la capilla catedralicia.[26]

---

20. Archivo Arzobispal de Arequipa, Sección Catedral y Cabildo Eclesiástico, Serie: Libros de cuentas de fábrica 1841-1853, fol. 175 v.

21. Hasta entonces el instrumento había sido interpretado por un "meritorio" al que se le libró título por parte del Cabildo Eclesiástico (Archivo Arzobispal de Arequipa, Actas del cabildo eclesiástico, Tomo VII fol. 39v. del 20 de junio de 1851).

22. Archivo Arzobispal de Arequipa, Libro de defunciones del Sagrario N° 22 (1860-1868), fol. 114v.

23. Biblioteca Nacional del Perú, Ítem 969, carpeta 4.

24. Es posible que otras partes se localicen en los mismos fondos de la Biblioteca Nacional que están siendo catalogados en el presente.

25. Biblioteca Nacional del Perú, Ítem 1519, carpeta 29.

26. Es interesante señalar que se trata del mismo fondo de partituras donde se hallan las obras de Paolo Ferretti de las que se ha hablado en la nota 10.

Las otras obras son más cortas en duración, demandan un orgánico más sencillo y presentan menores dificultades técnicas. Se trata de tres villancicos navideños adscritos a la tradición hispánica cuyo uso litúrgico había ido decayendo desde principios del siglo XIX en las catedrales hispanas pero que al parecer aún seguía vigente como música paralitúrgica en los servicios catedralicios de ciudades provinciales:[27] un *Villancico a 3 voces con coros y dos violines, 2 clarinetes, 2 trompas y viola y bajo al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo compuesto por L. R. titulado Oy al portal de Belén*, tal como figura en la carátula del violín primero, del cual solo se conservan las partes de primer clarinete, voces, violín primero y viola (incompleta) y que podría ser la obra más antigua; un *Duetto con violines, bajo y viola* que lleva el verso "El cielo así lo dispone" que fue escrito para dos voces iguales, dos coros, dos violines, dos flautas, viola y chelo y del cual se conservan todas las voces, menos la segunda flauta; y un villancico a cuatro voces *Venid mortales*, el más completo de todos, para dos flautas, pistón, dos tiples, contraltos y tenor, dos violines, viola y bajo. De los tres, solo el primero, con las iniciales del compositor, puede permitir una adjudicación certera. Los otros dos no llevan marca alguna de autoría, aunque esta puede atribuirse gracias a la caligrafía, la semejanza del lenguaje, un tipo de papel pautado específico, entre otras características.

Otra sinfonía, casi completa, se halla en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, en Sucre, como parte de la colección de Pedro Ximénez Abrill, compositor arequipeño emigrado a Bolivia. Se trata de la *Sinfonía N° XX. Sinfonía con dos violines, dos clarinetes, dos trompas, una flauta, viola, violonchelo y contrabajo* en Fa mayor, firmada por Lorenzo Rojas que lleva en la carátula de la parte de violonchelo una dedicatoria: "Dedicada al Sñor. Dn. Pedro Ximenes Abrill compuesta por un aficionado, Lorenzo Rojas en Arequipa 24 de noviembre de 1840".[28] Se sabe que Ximénez (1784-1856) se fue de Arequipa en 1833, por lo que esta obra debió ser un obsequio posterior que llegó a sus manos por algún envío o encargo personal realizado por un amigo en común.[29] Las partes no parecen haberse empleado para tocar, pues carecen de marcas de ensayo y otras anotaciones.

En la Tabla 1 se ofrece un resumen de los efectivos instrumentales utilizados en las obras de Rojas para una mejor comprensión.

27. Por la misma época, Pedro Ximénez continuaba la composición de villancicos bajo el título de duetos, tercetos o cuartetos para la Catedral de Sucre, en Bolivia (véase Vega 2022). Alejandro Vera ha observado el mismo fenómeno en la Catedral de Santiago de Chile, especialmente en el corpus de villancicos que se conservan del período 1770-1850 y que hacen referencia a la sociedad, la cultura y la música de la ciudad de esa época (Vera 2020, 89).

28. La signatura es ABNB 1499.

29. En el mismo acervo de la Biblioteca Nacional del Perú donde se halla la otra sinfonía, el *Magnificat* y los villancicos de Rojas, han aparecido fragmentos autógrafos de las *Siete Palabras a dúo para el Viernes Santo* de Pedro Ximénez. En la carátula de una de las partes se especifica que esta copia es "para el uso de Lorenzo Rojas". Esto demuestra que ambos músicos se trataron con cercanía y se ofrecieron mutuos obsequios para su desempeño profesional y que esta colección está relacionada con músicos provenientes o que ejercieron su trabajo en Arequipa en algún momento a mediados del siglo XIX (Biblioteca Nacional del Perú, ítem 1606, carpeta 1).

Título de la obra	Procedencia	Instrumentos
Sinfonía para dos violines en Do menor	Biblioteca Nacional del Perú	Dos violines, clarinetes, trompas, violonchelo, bajo, una flauta, viola y violín principal [Solo se conserva la parte del violín principal y la parte del bajo a la que le falta un fragmento del cuarto movimiento].
Magnificat en Re mayor a cuatro voces	Biblioteca Nacional del Perú	Solo se conservan dos voces de tiples, un tenor, y partes instrumentales de dos violines, bajo, flauta primera, clarinete primero y pistón o trompeta.
Villancico a 3 voces con coros y dos violines, 2 clarinetes, 2 trompas y viola y bajo al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo "Oy al portal de Belén".	Biblioteca Nacional del Perú	Primer clarinete, voces, violín primero y viola (incompleta).
Duetto con violines, bajo y viola "El cielo así lo dispone"	Biblioteca Nacional del Perú	Para dos voces iguales, dos coros, dos violines, dos flautas, viola y violonchelo [Falta la segunda flauta].
Villancico a cuatro voces "Venid mortales".	Biblioteca Nacional del Perú	Dos flautas, pistón, dos tiples, contraltos y tenor, dos violines, viola y bajo.
Sinfonía N° XX en Fa mayor (1840)	Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, sede Sucre	Dos violines, dos clarinetes, dos trompas, una flauta, viola, violonchelo y contrabajo.

Tabla 1 / Obras de Lorenzo Rojas y sus partes instrumentales, conservadas en la Biblioteca Nacional del Perú y en Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, sede Sucre.[30]

4. Elementos rossinianos en las obras de Lorenzo Rojas: las sinfonías

No sorprende que un violinista miembro de una capilla provincial tuviera experiencia sinfónica en una urbe aparentemente pequeña. Por algunas referencias se sabe que fueron interpretadas sinfonías en grandes celebraciones no religiosas de la ciudad como, por ejemplo, la fundación de la Universidad del Gran Padre San Agustín el 11 de noviembre de 1828. Se reunieron los profesores en el hoy llamado Salón de Fundadores, se leyó la institución de la universidad y "después de haberse tocado una bella sinfonía se retiró el concurso en medio de vivas y un repique de campanas".[31]

30. La autora desea agradecer tanto a la Biblioteca Nacional del Perú como al Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, sede Sucre que se le haya permitido el acceso y estudio de los materiales empleados en el presente trabajo.

31. Libro de Actas de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa Nº 1 fol. 1-6 "Acta de Fundación de la Universidad del Gran Padre San Agustín", 11 de noviembre de 1828.

La actividad sinfonista de Rojas tiene un antecedente importante en la obra de su coterráneo Pedro Ximénez Abrill, probablemente su maestro, en cuyo catálogo se han contabilizado casi cuarenta sinfonías, muchas de las cuales se conservan completas. En estas obras se detecta una notable influencia de las sinfonías de Ignaz Pleyel y de Joseph Haydn con especial énfasis en este último.[32] Izquierdo ha propuesto que, para el caso de Ximénez, las sinfonías fueron más un ejercicio privado de poiesis, de expresión del ideal de músico ilustrado, antes que una actividad dedicada a un elenco (Izquierdo 2017, 123-126). Para el caso de Rojas, deduzco que se dio una posibilidad real de interpretación con un conjunto más o menos estable y que podría tratarse del mismo conjunto de músicos que acometió infructuosamente la misa de Bellini en 1852 de manera privada: los miembros de la capilla catedralicia amigos de Rojas que contaban con los instrumentos necesarios para su ejecución.[33]

Aunque solo se conservan fragmentos de la *Sinfonía a dos violines* en Do menor, esta guarda algunas similitudes con la *Sinfonía Nº XX* en Fa mayor que, quizás más adelante, permitan establecer un patrón si se hallan más obras de este género. Están compuestas para la misma formación: cuerdas, una flauta, dos clarinetes y dos cornos. Ambas tienen cuatro movimientos, el primero de los cuales lleva una introducción mucho más extensa y compleja en la *Sinfonía Nº XX* que en la *Sinfonía a dos violines*, de ritmo lento, seguido de un movimiento rápido que presenta una exposición, un desarrollo con nuevo material temático y una reexposición con temas presentados en el desarrollo (véase Tabla 3). El segundo movimiento se escribe tanto en tonalidad como en tempo contrastante (en relativa mayor para la *Sinfonía en Do menor* y en tonalidad de subdominante para la *Sinfonía Nº XX*) y presenta dos temas sin desarrollo que luego se reexponen en la región de la tónica. El tercer movimiento es un minueto con trío que vuelve a la tonalidad del primer movimiento, y el cuarto movimiento retorna al tiempo alegre, aunque para la *Sinfonía en Do mayor* alterna temas en compases de 4/4 y 6/8, mientras que para la *Sinfonía Nº XX* se trata de un rondó, muy semejante a los que emplea Ximénez en sus sinfonías.

Algunas características distinguen ambas obras de las de su predecesor. En primer lugar, Rojas prefiere en ambas obras desplegar una línea melódica que tiene total preeminencia en la textura sinfónica asignada a instrumentos agudos –el violín, la flauta y excepcionalmente el clarinete–.[34] Ximénez podía asignar partes concertantes a diferentes instrumentos como la viola y el violonchelo pero para Rojas la carga melódica la llevan el violín primero y los instrumentos de viento. En segundo lugar, se observa la utilización de determinados instrumentos para crear contraste entre los temas melódicos: generalmente los primeros temas están asignados a la cuerda y una breve repetición de estos añade un instrumento de viento que puede ser la flauta o el clarinete que refuerza a los primeros, pero los temas contrastantes siempre están asignados a un instrumento de viento. Otra diferencia notable es el uso de las texturas

32. Pueden consultarse los trabajos de José Izquierdo (2016) y de Eduardo Vargas (2012) para un estudio de las sinfonías de Ximénez.

33. En 1843, la catedral tenía empleados oficialmente a tres violines, un flautista y un arpista y en 1856 contrató permanentemente un violonchelo. Para grandes festividades se contrataban temporalmente clarinetes, trompas o trombones (Vega 2011, 134). Con excepción de estos últimos, todos ellos son los instrumentos citados en las sinfonías de Rojas que se conservan.

34. Aunque solo se conservan la parte de violín y de violonchelo de la Sinfonía en Do menor, el primer violín lleva escrita la guía de las melodías de la flauta y el clarinete, por lo que es posible establecer similitudes en el uso de los instrumentos de madera entre esta obra y la *Sinfonía Nº XX* cuyas partes sí se conservan, a excepción del corno II, como ya se ha señalado.

de acompañamiento. Patrones como contratiempos, síncopas y arpegios son mucho más frecuentes en Rojas. No hay movimiento de melodías en terceras paralelas como lo escribía Ximénez y heredado directamente de la tradición napolitana, y los bajos de la cuerda tienen un movimiento mucho más melódico sin abandonar su función armónica junto con los cornos. No se observan encadenamientos armónicos cadenciales tan frecuentes como ocurre en las sinfonías ximenianas.

Se observan similitudes entre el esquema formal de las oberturas rossinianas y las sinfonías de Rojas especialmente en lo referido a recursos tímbricos. Para establecer una comparación, me remito a un modelo propuesto por Philip Gossett; un esquema arquetípico que, según él, seguían las oberturas de Rossini, especialmente las del período intermedio y maduro (véase Tabla 2).

Secciones	**Regiones armónicas**
Sección introductoria lenta	I-V
Sección rápida principal	
Exposición: Primer tema	I
Transición	I-V de V
Segundo tema	V
crescendo	V
Cadencia	V
Modulación corta	V-V7-I
Recapitulación: Primer tema	I-bVI
Transición	bVI-V
Segundo tema	I
crescendo	I
Cadencia	I
Cadencias adicionales	I

Tabla 2 / Esquema arquetípico de las oberturas de Gioacchino Rossini (Gossett 1979, 5) (traducción de la autora).

En las dos sinfonías de Rojas se pueden observar variaciones aproximadas del mismo esquema, pero dado que la *Sinfonía XX* es por ahora la que se conserva más completa, los ejemplos que cito aquí provienen de dicha obra. Si bien en su primer movimiento la sinfonía obedece a la forma sonata (con introducción, exposición, desarrollo y reexposición), algunas características la emparentan con las oberturas de Rossini. Presenta una introducción que parece comparable a la sección introductoria lenta de las oberturas. En ello parece seguir la pauta de las sinfonías ximenianas que presentaban el desarrollo de una introducción lenta sobre la tónica y finalizaban en la región de la dominante, de acuerdo al modelo de las últimas sinfonías de Joseph Haydn. Rojas sigue el mismo esquema, pero la concluye en la región de la sensible. Ya en el movimiento rápido, las secciones centrales se dirigen a la dominante para luego, en la reexposición, regresar a la tónica. Cada sección aparece asignada a un instrumento o conjunto de instrumentos específicos (véase Tabla 3).

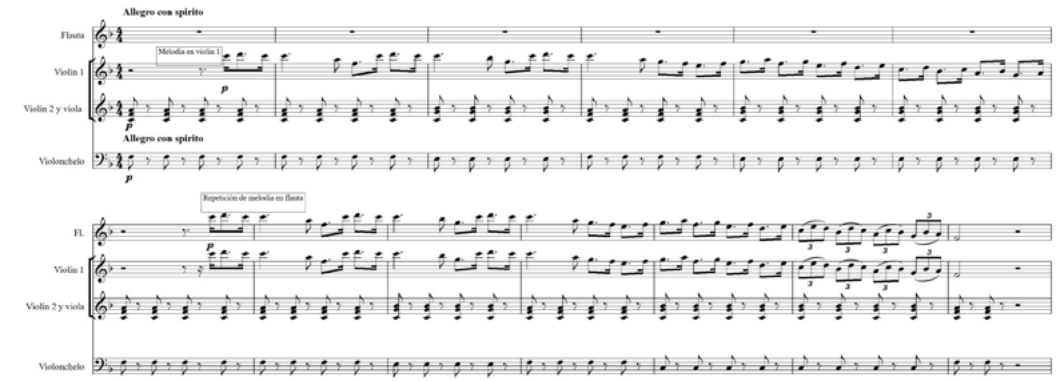
Sección	Región armónica
Introducción (*Andante majestuoso*) Tema de apertura (*tutti* orquestal) – tema contrastante (flauta) – tema de respuesta (violín 1)	I-VII
Allegro con spirito **Exposición** Tema A (violín, violín y flauta)	I
Transición (*tutti* orquestal)	V
Tema B (clarinete)	V
Crescendo (*tutti* orquestal)	V
Sección	V
Desarrollo Tema C (nuevo tema flauta- clarinete)	V-V
Tema D (violines)	V
Reexposición	I
Tema A (violines-flauta)	I
Tema D en (clarinete-flauta)	I
Crescendo (*tutti* orquestal)	I
Cadencia	I

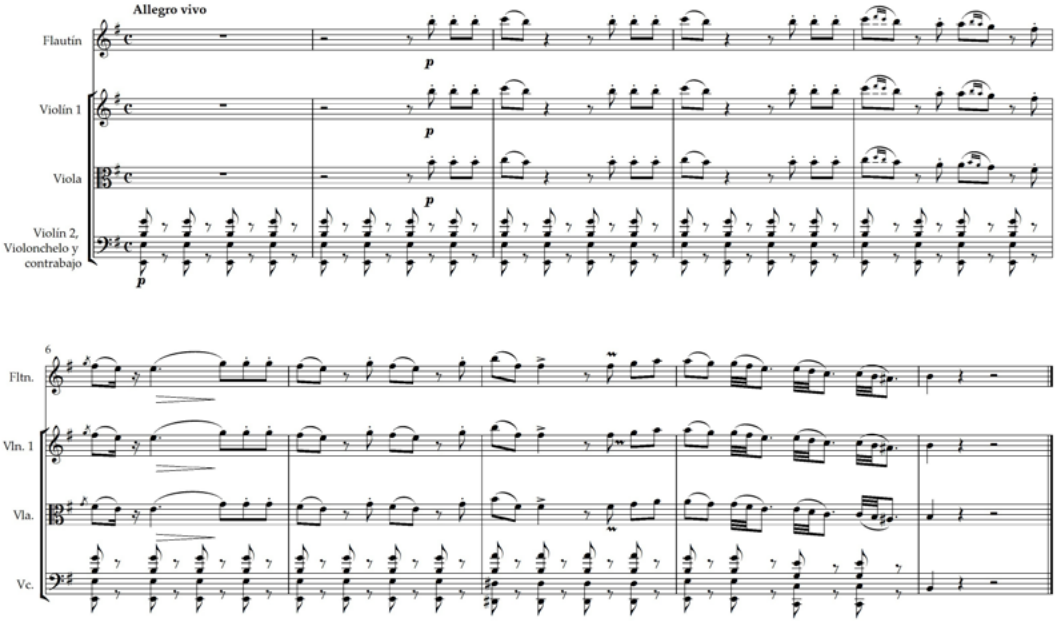
Tabla 3a/ Esquema del primer movimiento de la *Sinfonía XX* (elaboración propia).

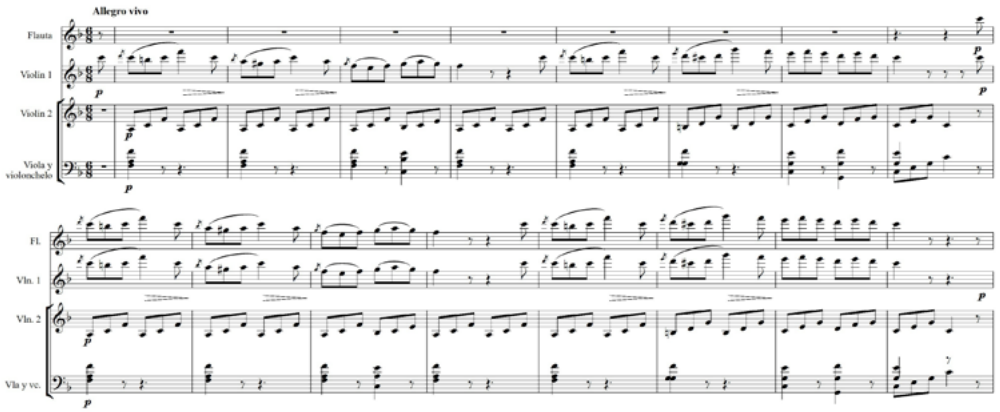
El esquema del cuarto movimiento, algo más breve, es muy semejante.

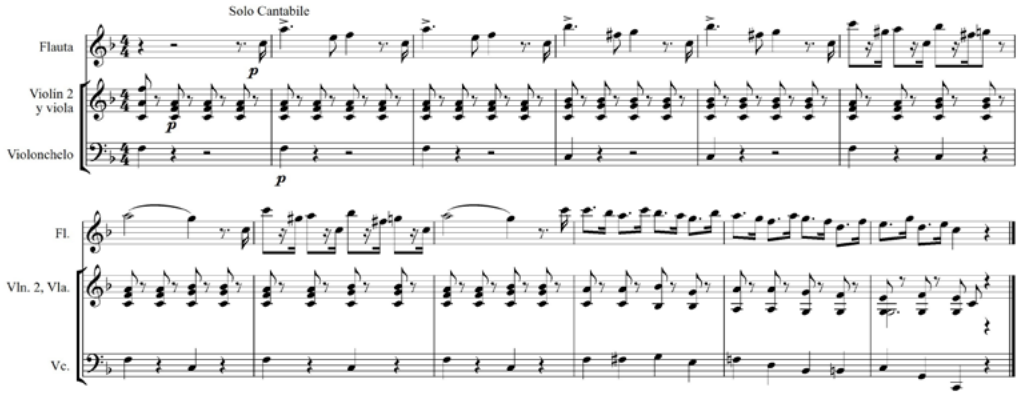
Sección	Región armónica
Exposición Tema A del rondó (cuerdas y *tutti*)	I
Contratema B en clarinetes	IV
Transición (*tutti* orquestal)	V
Contra tema B en cornos	I
Respuesta en clarinetes	I
Crescendo (*tutti* orquestal)	V
Cadencia	V
Tema B en flautas	V
Cadencia	V
Reexposición Tema A del Rondó	I
Cadencia	I
Tema B en flautas	I
Crescendo (*tutti* orquestal)	I
Cadencia (*tutti* orquestal)	I
Coda (*tutti* orquestal)	I

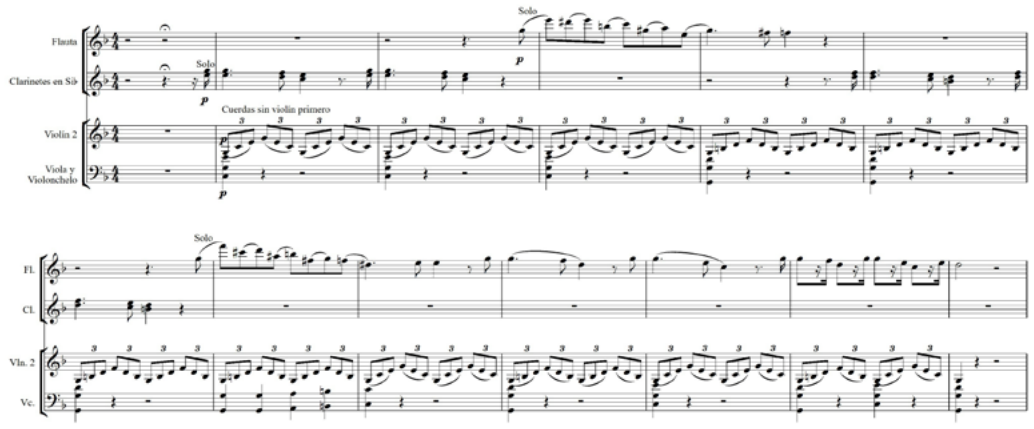
Tabla 3b / Esquema del cuarto movimiento de la *Sinfonía XX* (elaboración propia).

En el peruano aparece una presentación protagónica de temas melódicos al comienzo de los movimientos, casi siempre en manos de las cuerdas, que los instrumentos de viento responden con temas contrastantes. En el Ejemplo 1 puede observarse la presentación del tema melódico una vez concluida la introducción a manos del violín 1 y luego reforzado por la flauta.

Ejemplo 1 / Melodía del primer tema del *Allegro con spirito* de la *Sinfonía Nº XX*, primer movimiento cc. 46-55 (véase partitura completa en Anexo 1).

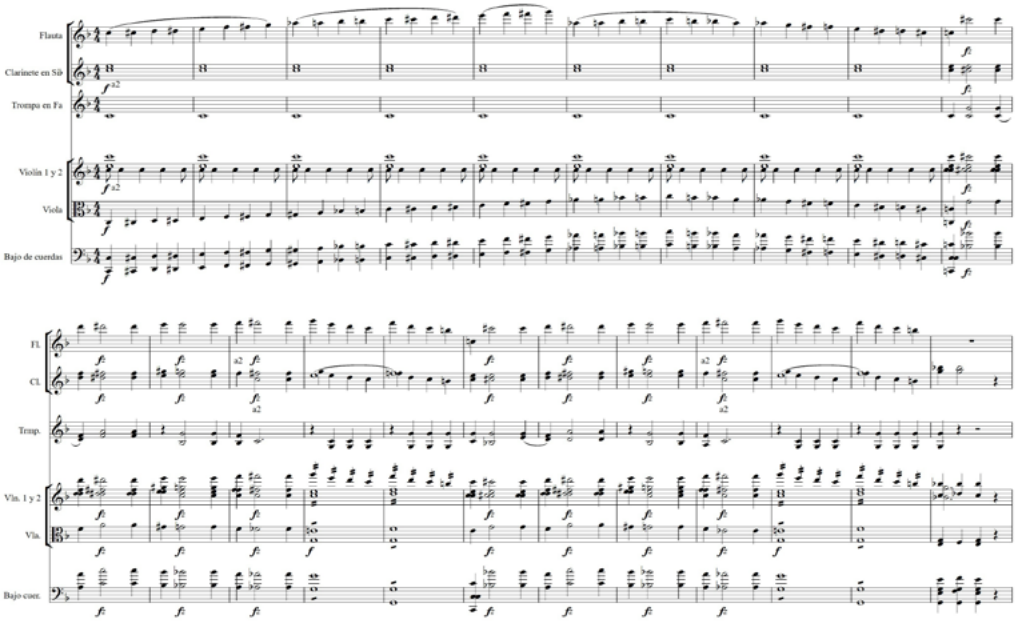
El pasaje recuerda el inicio del "Allegro vivo" de la obertura de *El barbero de Sevilla* donde las cuerdas acompañan la melodía del violín primero, la viola y el flautín con la misma figuración que Rojas utiliza en su sinfonía (véase Ejemplo 2).

Ejemplo 2 / Obertura de *El barbero de Sevilla*, *Allegro vivo*, compases 25-34.

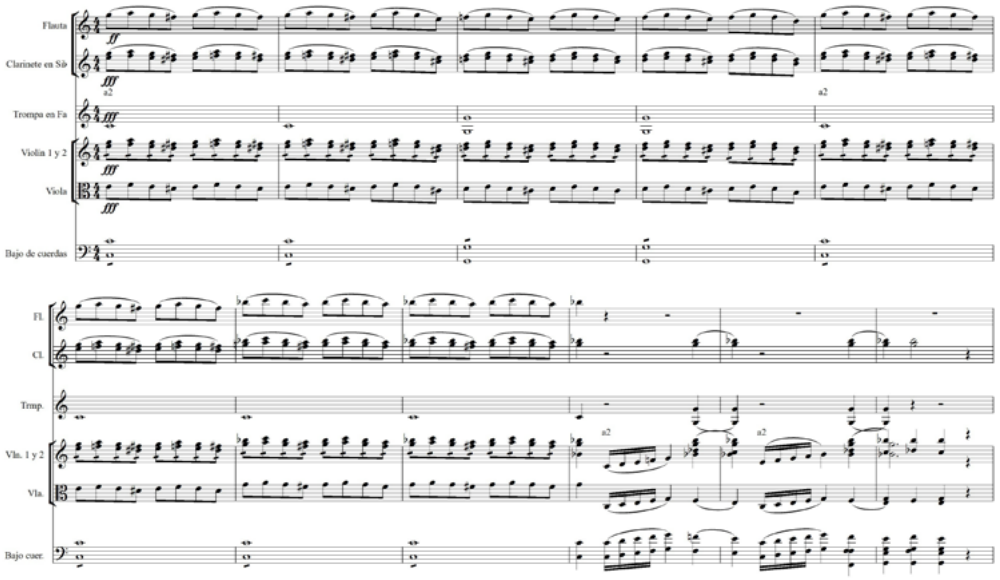
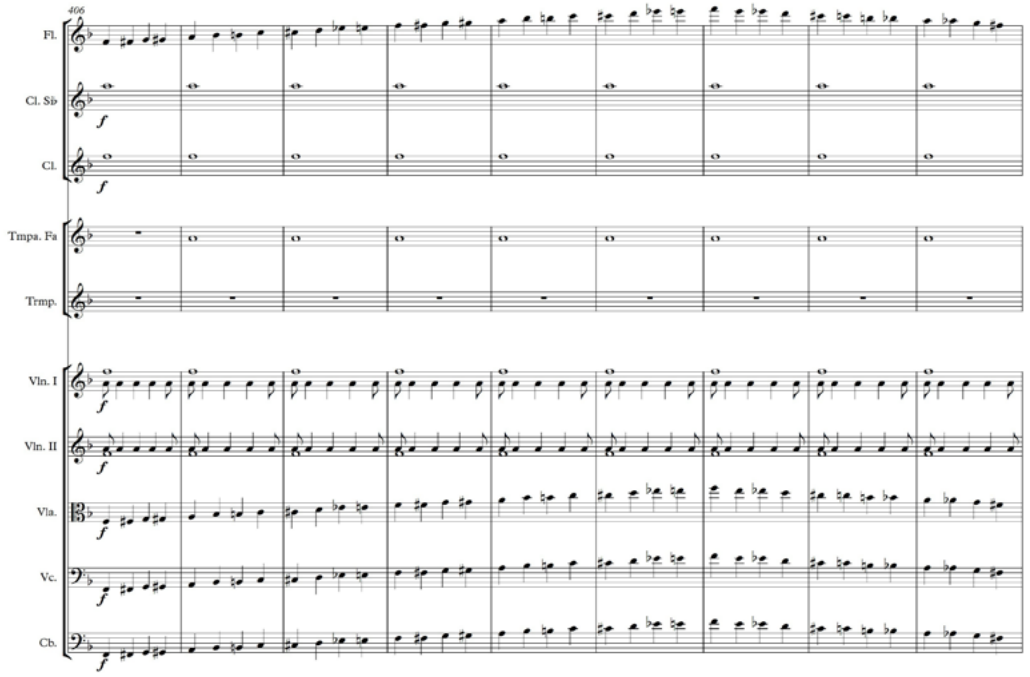
Igualmente, en el cuarto movimiento de la *Sinfonía XX*, en el tema principal del rondó, el violín 1 expone la melodía y luego es repetida por la flauta (véase Ejemplo 3).

Ejemplo 3 / Melodía principal *Sinfonía Nº XX*, cuarto movimiento, cc. 1-16 (véase partitura completa en el Anexo 2).

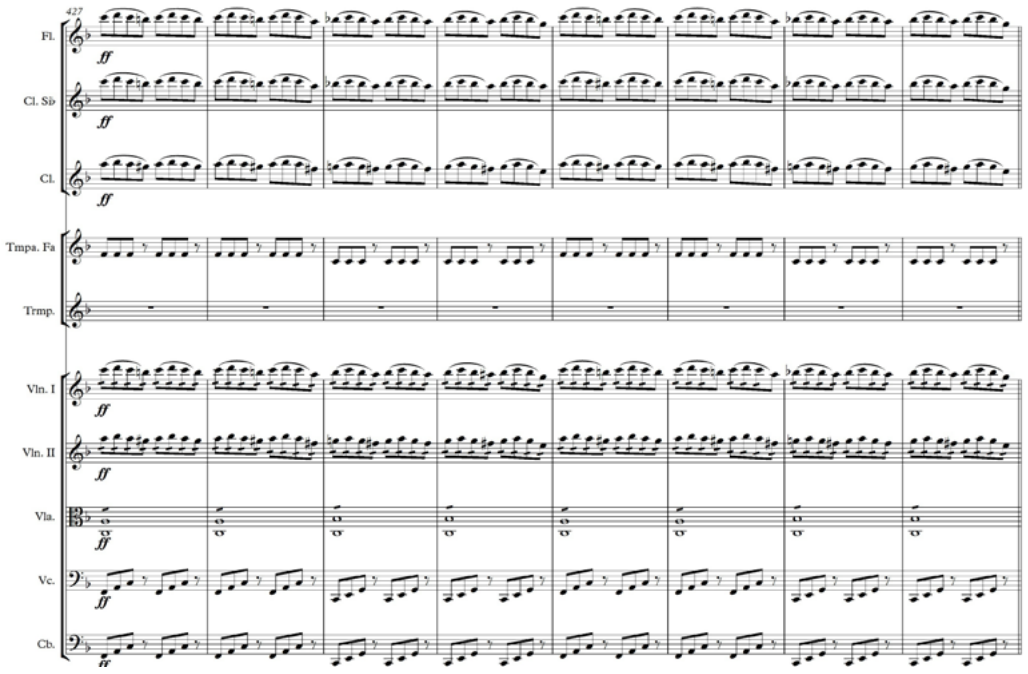
Luego de la doble presentación del tema, aparece un *tutti* que cierra la primera sección y a continuación se invierten los papeles. Los temas contrastantes siempre se confían a un instrumento de viento, bien sea la flauta o bien el clarinete, a veces los cornos (Ejemplo 4).

Ejemplo 4 / Melodía del tema contrastante en la voz de flauta, *Sinfonía Nº XX*, primer movimiento, cc. 129-140 (véase la transcripción completa en el Anexo 3).

O también puede presentar el tema en forma dialogada entre los instrumentos de madera mientras las cuerdas pasan completamente a un segundo plano para darles más realce (Ejemplo 5).

Ejemplo 5 / Nuevo tema del desarrollo a cargo del clarinete y de la flauta, *Sinfonía Nº XX*, primer movimiento, cc. 203-221 (véase la transcripción completa en el Anexo 3).

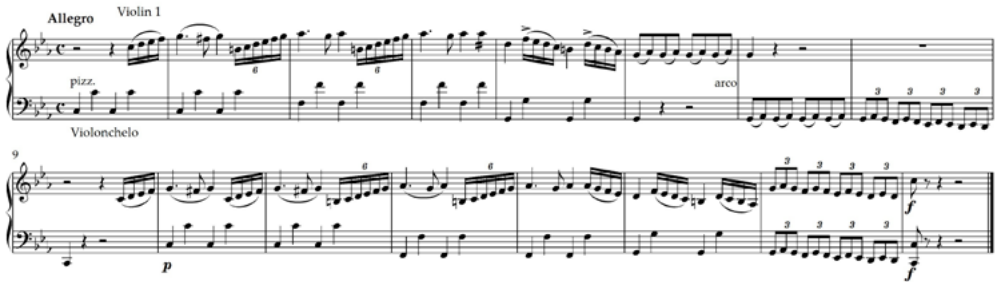
a. *Crescendi, tuttis* y cadencias de finales de sección

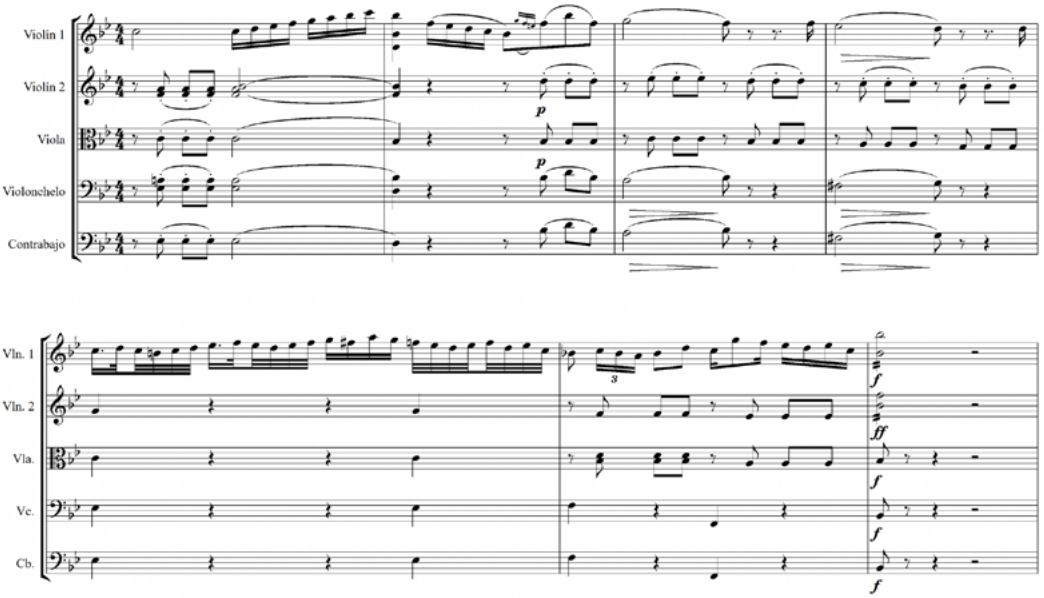
Philip Gossett considera que los *crescendi* en Rossini no son necesariamente dinámicos sino "más que un simple crescendo es una hábil manipulación del oyente donde se genera una mayor tensión en el ritmo armónico manipulando y acortando la extensión de la frase sobre un pedal de tónica" (Gossett 1979, 10). Recursos semejantes que recurren, no a la dinámica sino a la tensión melódica y armónica, son los que emplea Rojas para crear una sección que conduce a una progresión armónica conclusiva. Una manera de crear esta tensión antes de la resolución tan ansiada es a través del cromatismo ascendente y descendente en las voces graves y la flauta, mientras las intermedias mantienen un pedal múltiple en el acorde de dominante (Ejemplos 6, 7 y 8).

Ejemplo 6 / *Crescendo* que cierra el desarrollo del primer movimiento de la *Sinfonía Nº XX*, cc. 267-287.

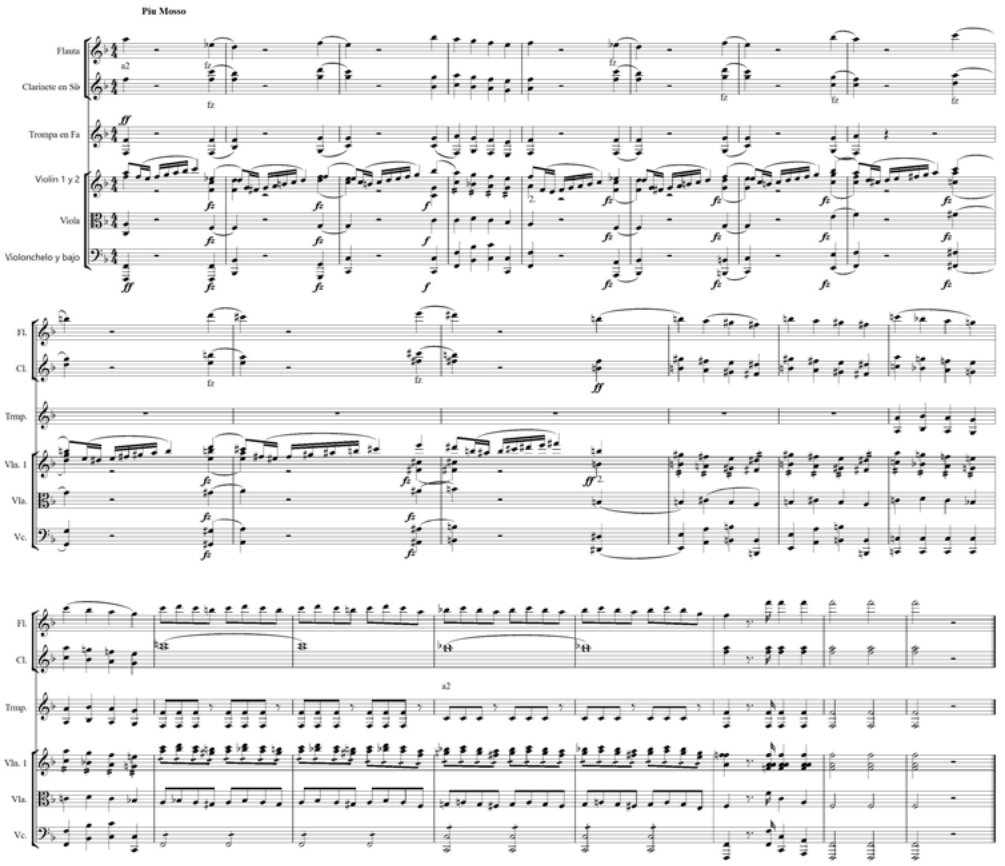
Los encadenamientos armónicos y *tutti* finales que coronan los crescendos oscilan entre tónica y dominante anticipando de manera insistente la resolución de la sección (Ejemplos 6 y 7). El efecto representado en el Ejemplo 7 es similar al del Ejemplo 6, que realza la transición entre dos secciones.

Ejemplo 7 / Cierre del final del desarrollo que conduce a la reexposición, primer movimiento de la *Sinfonía Nº XX*, cc. 288-298.

Ejemplo 8 / *Sinfonía Nº XX*, primer movimiento, cc. 406-414. Cromatismos al final de la reexposición y pase a la coda.

Concluye con una fórmula cadencial extendida que repite dos veces el movimiento entre dominante y tónica (véase Ejemplo 9).

Ejemplo 9 / *Sinfonía Nº XX*, primer movimiento, cc. 427-434.

b. Recursos de variación melódica

En la dimensión melódica también puede observarse una adaptación muy comedida de algunos recursos rossinianos. Para el estudio de las estrategias de ornamentación melódica en Rossini, Damien Colas ha establecido algunos patrones que facilitan la identificación de ornamentaciones en melodías tanto del autor de Pésaro como en sus epígonos. Algunos de sus hallazgos pueden aplicarse para comprender cómo Rojas construía su discurso melódico a partir de un modelo rossiniano. Colas establece la desinencia (elongación de la sílaba final mediante recursos como la mutación y la derivación), la cadencia (añadidura de pasajes ornamentales en un calderón), la interpolación (introducción de notas de pequeño valor entre sonidos de la línea melódica original) y la sustitución del texto musical por otro, según el deseo del cantante. Estas dos últimas técnicas proceden de las prácticas de ornamentación de los cantantes de la época que se hicieron normativas en los compositores de principios del siglo XIX y pasaron del ámbito oral al escrito (Colas 2004, 113-123). Si bien Colas aplica estas categorías a la música vocal de Rossini, pueden observarse estas estrategias en varios pasajes melódicos instrumentales de Rojas. En el Ejemplo 10, en la melodía del primer violín, se observa la interpolación de notas ascendentes de pequeño valor para adornar la línea melódica, mientras que en la repetición en octava baja se observa una desinencia cuando la melodía concluye, pero no en corcheas como en el tema original, sino en tresillos.

Ejemplo 10 / Melodía del tema principal, *Sinfonía para dos violines*, primer movimiento, cc. 11-35. Ornamentaciones de interpolación y desinencia al final de la segunda línea melódica.

También se observa el uso de cadencias en pasajes solísticos, muy semejantes a las que emplearía una soprano en un calderón de dominante para su lucimiento en una ópera de Rossini. En el Ejemplo 11 puede observarse una ornamentación melódica del primer violín antes del retorno de las demás cuerdas.

Ejemplo 11 / Ornamentación de la melodía en el violín primero. *Sinfonía Nº XX*, segundo movimiento, cc. 36-42.

Las texturas de acompañamiento se modifican para preparar los finales de secciones, como por ejemplo, el *piu mosso* final, donde se produce una reiteración de encadenamientos cadenciales por parte de la orquesta al servicio de la melodía (véase Ejemplo 12).

Ejemplo 12 / Sección final del primer movimiento de la *Sinfonía Nº XX*, cc. 435-456.

5. Música religiosa y formas de ópera

Lorenzo Rojas fue músico catedralicio la mayor parte de su vida profesional y estaba muy familiarizado con el repertorio litúrgico y los deberes propios de su cargo. También había sido testigo de numerosos cambios ocurridos entre el ocaso del régimen colonial y el turbulento periodo que le siguió. En lo físico, el antiguo templo colonial edificado en 1656 se incendió en 1844 y se perdió el magnífico coro catedralicio construido en cedro que se emplazaba en el centro del edificio, en cuyas tribunas altas habían servido los músicos de la capilla desde los tiempos fundacionales de la catedral. Cuando la iglesia se reedificó en 1848, el coro se ubicó en la parte posterior de la nave y las enormes dimensiones del recinto provocaron serios problemas acústicos que una capilla tan pequeña no podía resolver. Por esa razón, cuando fue nombrado maestro de capilla, Rojas pasó buena parte de su tiempo en el cargo pidiendo que se ampliara el número de músicos, tanto en voces como instrumentos.[35] También tuvo que

35. Para una mejor comprensión de los cambios sufridos por la catedral de Arequipa en el siglo XIX, véase Vega (2011).

enfrentarse a la pérdida del archivo musical catedralicio a manos de sus predecesores y, por lo tanto, se vio obligado a componer música para el servicio religioso (Vega 2011, 90).[36]

En aquel entonces, ejercía el obispado de Arequipa José Sebastián de Goyeneche y Barreda, que había asumido la mitra en 1817 y quien la dejaría en 1859 cuando fue elevado a la dignidad de arzobispo de Lima. Rojas pasó casi toda su vida laboral bajo la égida de este prelado, cuya principal misión fue hacer respetar los fueros eclesiales en medio del caos y anarquía de los primeros tiempos republicanos.[37] Su largo episcopado fue vital para la permanencia de la capilla musical en la catedral ya que Goyeneche siempre se cuidó de mantener un conjunto activo de músicos, con un presupuesto fijo a los que se exigía el cumplimiento de sus funciones, a diferencia de la catedral de Lima donde la capilla musical se extinguió rápidamente después de la independencia.[38] Cuando Goyeneche marchó a Lima, Rojas ya llevaba dos años como maestro titular y era el portador de una tradición que el obispo había fomentado, reforzado y estimulado en su largo gobierno.

¿Qué habría pensado un conservador como el obispo Goyeneche del lenguaje abiertamente teatral de algunas obras litúrgicas de su flamante maestro de capilla? Es imposible saberlo ya que no se han hallado en el Archivo Arzobispal de Arequipa documentos que expresen disgusto, llamada de atención o reconvención por lo que podría llamarse un estilo demasiado profano, como veremos a continuación.[39] En el caso del *Magnificat* el estilo es tan escénico que es difícil recordar que estamos ante un cántico mariano.

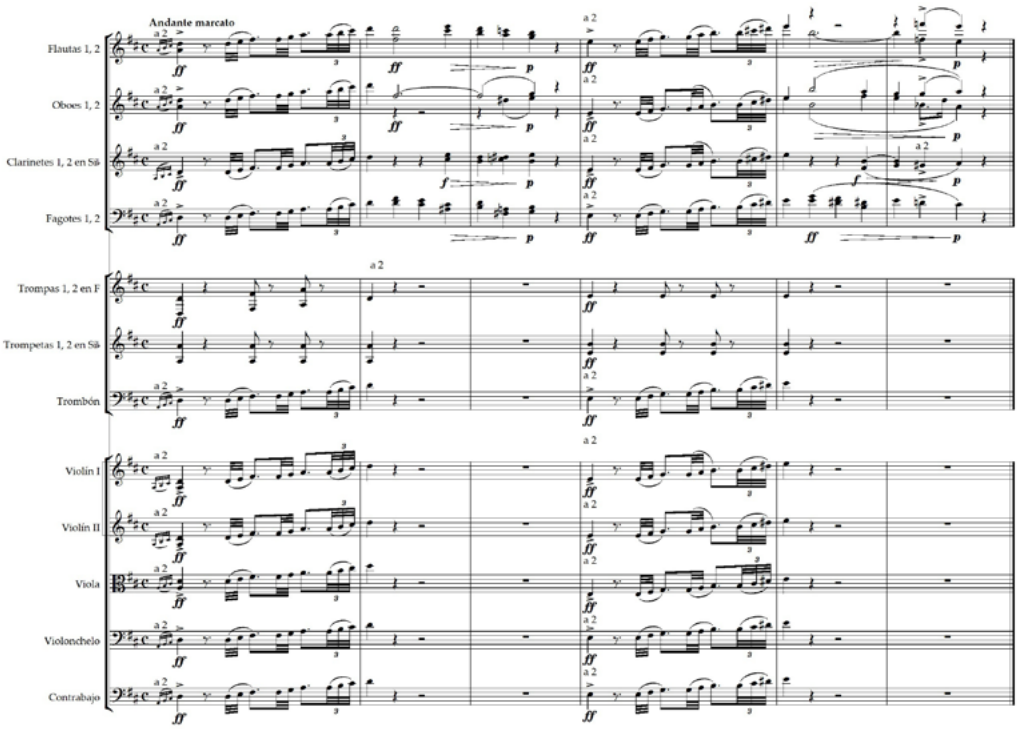
Además del recurso melódico, lo que Rojas empleó para darle un sentido dramático al texto fue una construcción formal que Rossini había diseñado junto con sus libretistas para darle sentido a los finales de los actos de ópera generalmente cantados a dos, tres y cuatro voces, con presencia de algunos coros para administrar adecuadamente la tensión dramática. En 1859,

36. En una carta al chantre de la catedral en octubre de 1857, Rojas explicaba que su predecesor, Diego Llanos, se "llevó la música de Cayetano Rodríguez [maestro de capilla antecesor de Llanos] a su casa" y solicitó que se devolviera. Esto indica que la catedral contaba con un archivo musical que uno de sus maestros de capilla sustrajo irregularmente. El hijo de Diego Llanos, Juan de Dios Llanos, rival y compañero de Rojas en la capilla, contestó que su padre se había llevado la música que era de su propia autoría y que al morir, la legó a sus hijos quienes la vendieron a personas que ya no estaban en la ciudad. Por ello, recomendaba a Rojas que compusiera su propia música. Rojas contratacó denunciando que la familia Llanos había despojado a la catedral de la música que le pertenecía y que, efectivamente se había visto obligado a componer las partituras faltantes para los diversos ritos (Archivo Arzobispal de Arequipa, Sección Catedral y Cabildo eclesiástico, Serie Pedimentos, 1830-1858. 20 de agosto de 1830 a 11 de julio de 1858, fol. 35).

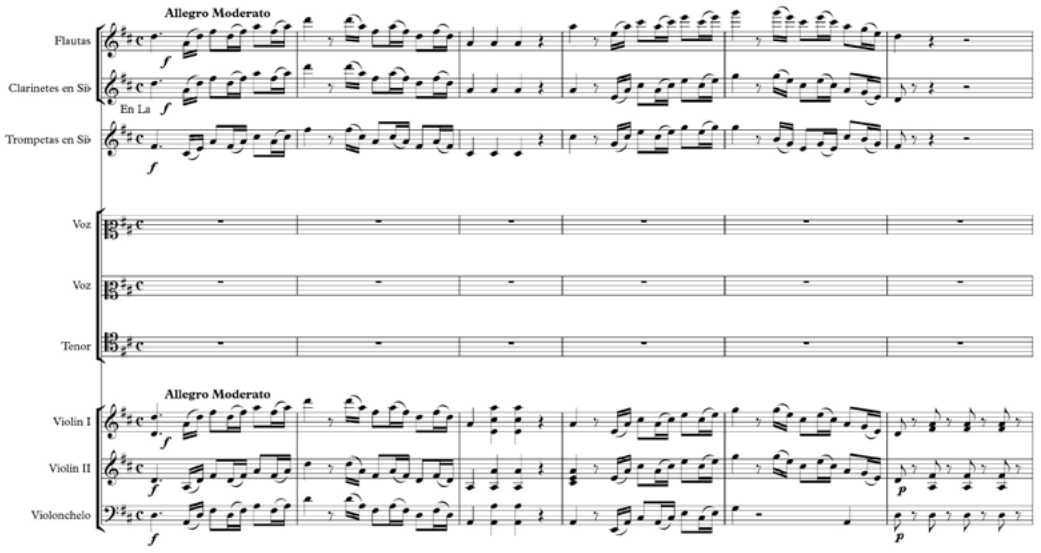
37. Las relaciones entre Estado e Iglesia fueron difíciles durante los años de la Guerra de Independencia y los primeros tiempos de la República. Muchos obispos, conservadores en sus posiciones políticas, favorecían la causa realista y sufrieron destierro o escaparon del país ante la llegada de los ejércitos libertadores, como el caso del arzobispo de Lima y los obispos de Trujillo, Maynas y Huamanga. Después de la batalla de Ayacucho, el 6 de diciembre de 1824, solo quedaban dos en ejercicio de su cargo: el de Cusco y el de Arequipa. La situación no se normalizaría hasta la década siguiente cuando se reestableció la comunicación con Roma y se acordó un régimen de colaboración entre Iglesia y Estado (Vargas Asín 2011, 250-251).

38. Este tratamiento preferente podría explicarse por la ideología conservadora del obispo, proveniente de una de las familias más influyentes del sur peruano, que durante las guerras de la Independencia proporcionó desde generales hasta comerciantes al servicio de la Corona y una vez ocurrida la separación de España, supo adaptarse a las exigencias de los nuevos tiempos. No obstante, como ha descrito Ernesto Rojas Ingunza, el obispo se adaptó poco y mal a la ideología republicana y guardó para sí el completo dominio de sus fueros y luchó fieramente para que el *statu quo* de la Iglesia fuera respetado en el nuevo régimen (Rojas 2007).

39. Las escasas referencias a la capilla en las Actas Capitulares de este periodo mencionan con mayor frecuencia la preocupación del Cabildo Catedralicio por la puntualidad de los músicos y no por el tipo de repertorio que tocaban en las funciones litúrgicas. Tampoco es posible fechar con exactitud las obras halladas en la Biblioteca Nacional del Perú por lo que no se puede establecer una adecuada cronología.

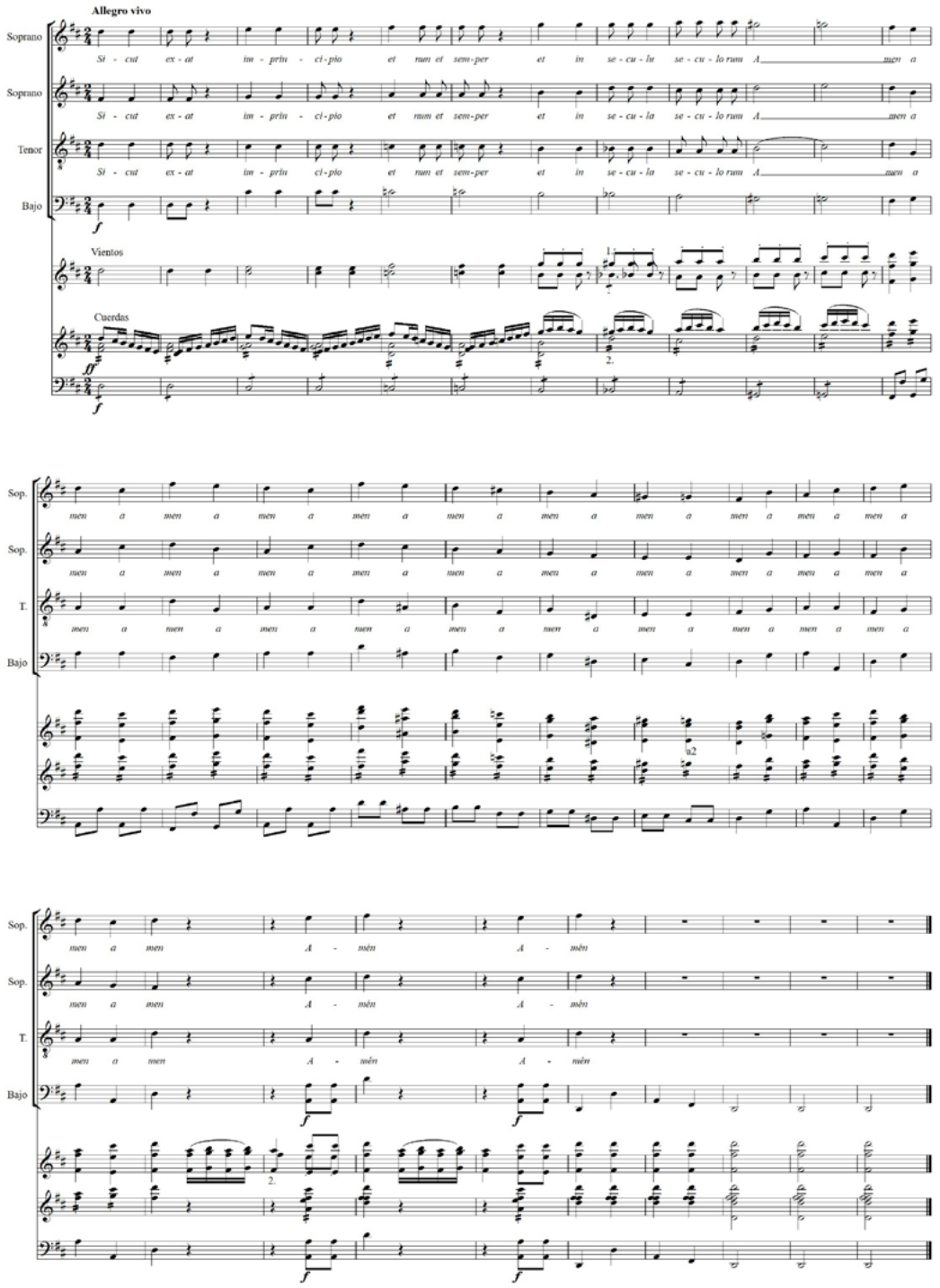
Abramo Basevi, al estudiar las obras de Giuseppe Verdi, llamó a esta estructura *solita forma* pues los compositores italianos de la época, empezando por el mismo Verdi, habían tomado de Rossini esta estructura.[40] La *solita forma* consistía en una rápida sucesión de pasajes de distinta velocidad y carácter que incrementaban la tensión dramática y le daban al espectador la sensación de continuidad y agilidad evitando que la acción decayera en los momentos cumbre del argumento. Estos pasajes, de acuerdo con Basevi eran un "*tempo di attacco*" o introducción orquestal, un adagio donde uno o varios personajes expresaban su punto de vista, "*il tempo di mezzo*", donde se llegaba a un punto intermedio de intervención y diálogo y una *cabaletta* o coda donde el tempo y la energía escénica llegaban a su clímax. Cuando la escena incluía tres o cuatro personajes, la *cabaletta* recibía el nombre de *stretta* (Basevi 1859, 191). Es probable que Rojas no fuera plenamente consciente de esta herramienta de construcción formal que hoy es muy empleada para el análisis de música lírica italiana del siglo XIX,[41] pero la emplea en el *Magnificat* y, en menor medida, en los villancicos navideños. El primero presenta un "*tempo di attaco*" en forma de introducción orquestal, en compás de 4/4 y *Allegro moderato*. Se trata de una introducción marcial que recuerda el motivo de la introducción de la obertura de *Tancredi* cuya tonalidad, Re mayor, también imita (compárese Ejemplos 13 y 14).

Ejemplo 13 / Obertura de la ópera *Tancredi* de Gioacchino Rossini, cc. 1-6.

40. Para ver cómo se estudia la *solita forma* en Verdi, véase Gossett (1974) y Powers (1987). Un estudio más actual que aborda la forma de solos, dúos, tríos y cuartetos en óperas de Rossini y Verdi se halla en el trabajo de Scott Balthazar (2004, 49-57), pero más recientemente secciones específicas de la *solita forma* como el *pezzo concertato,* la *stretta* y la *cabaletta* han sido abordadas tanto dentro del repertorio italiano como fuera de él. Liliya Sadikova ha trabajado la *stretta* y la *cabaletta* en las óperas serias de Rossini (Sadikova 2014) y Lucinde Braun ha abordado el uso del *pezzo concertato* en las óperas de Tchaikovsky (Braun, 2015). Así mismo, pueden consultarse tanto la *solita forma* como las secciones que la componen en Bianconi (2010, 252 y ss).

41. También se le ha empleado para el análisis de obras del mismo período y estilo escritas en Latinoamérica. Véase el estudio sobre la ópera *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua, en el México de 1841 (Murúa Martínez Saldaña 2022).

Ejemplo 14 / Introducción del *Magnificat* de Lorenzo Rojas, cc. 1-6.

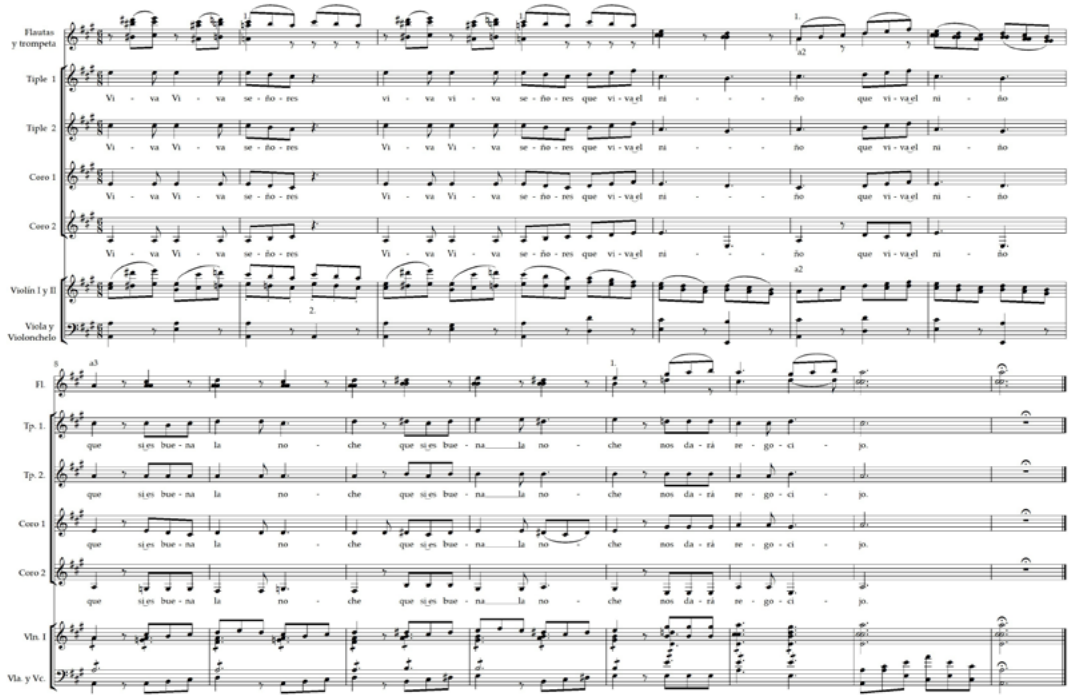
Omite el *adagio* y continúa con el *"tempo di mezzo"* que contiene la totalidad del texto del poema cuyos versos presentan las cuatro voces mixtas en forma alternada o en conjunto. Mientras los versos más potentes como el "*Fecit Potentiam*" o el "*Deposuit potentes*" se cantan en contrapunto, el resto del texto se presta para el juego de voces. A continuación, un segundo "*tempo di mezzo*", en tiempo *andante*, y compás de 6/8, presenta el texto de la doxología en la cual intervienen todas las voces, para culminar con una *stretta* efectista para el verso "*Sicut era in principio*" en compás de 2/4 y *allegro vivo*. Es decir, Rojas construye una gran tensión dramática para la sección del "Gloria" colocando compases contrastantes y avivando el tempo dirigiéndolo hacia el "Amen" final (véase Tabla 4 y Ejemplo 15).

***Solita forma* empleada en los números vocales de Rossini**	**Secciones del *Magnificat* de Lorenzo Rojas**
Tempo di attacco	Tempo di attacco: introducción instrumental marcial
Adagio	----------
Tempo di mezzo	*Tempo di mezzo*: texto principal del *Magnificat*
Contra tema B en cornos	*Tempo di mezzo 2*: doxología menor *"Gloria Pater"*
Stretta	*Stretta: "Sicut erat in principio"*

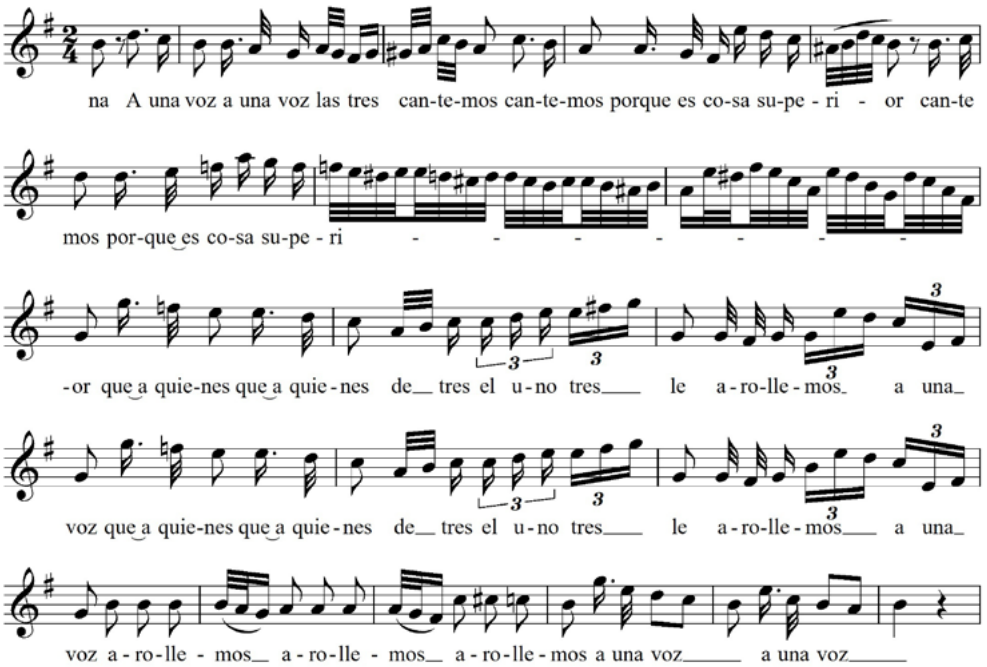
Tabla 4 / Esquema formal del *Magnificat* y su semejanza con la *solita forma* descrita por A. Basevi.

Ejemplo 15 / Finale del *Magnificat: "Sicut erat"*, cc. 196-228.

El *Villancico a 4* es el que más guarda semejanza con la *solita forma*. Una introducción instrumental brillante en Mi mayor, llena de movimiento, es seguida de un recitativo *acompagnato* en la primera voz ("Venid mortales") que conduce a una sección melódica en terceras paralelas en las voces superiores a lo que luego se unen las graves para presentar el estribillo ("De Persia, Arabia y Saba"). Un tempo contrastante de 6/8 en aire de pastoral y modulante a La mayor constituye el "*tempo di mezzo*" para marcar la sección de las coplas ("Ella los viene guiando"). El villancico concluye en una *stretta* con todas las voces y partes instrumentales ("Viva, viva, señores") también en La mayor (Ejemplo 16).

***Solita forma* empleada en los números vocales de Rossini**	**Secciones del *Villancico a 4* de Lorenzo Rojas**
Tempo di attacco	*Tempo di attacco*: introducción instrumental
Adagio	*Recitativo acompagnato*: voz 1 ("Venid mortales") Sección melódica ("Adorar al rey del cielo") Estribillo: "de Persia, Arabia y Saba" (*tutti*)
Tempo di mezzo	*Tempo di mezzo*: voces solas con cuerdas (coplas)
Stretta	*Stretta:* "Viva, Viva, señores" *(tutti)*

Tabla 5 / Esquema formal del *Villancico a 4* y su semejanza con la *solita forma* descrita por A. Basevi.

Ejemplo 16 / *Stretta* final del *Villancico a 4*.

Esta obra se mantiene en un extraño intermedio entre el rossinianismo decimonónico y el estilo clasicista de la época anterior –que incluye el uso de terceras paralelas en ciertos pasajes melódicos y el empleo de tonalidades contrastantes para subrayar el sentido del texto, lo que podría ser un indicativo de una mayor antigüedad–.

En el *Villancico a tres voces con coro* que se conserva incompleto, la estructura es muy semejante a la de la obra anterior, pero más recargada. Un pasaje de agilidad se le ofrece a la primera voz que recuerda las arias de efecto de Rossini que eran tan caras al público de la época (Ejemplo 17). Es posible que las otras voces, por ahora perdidas, también contengan secciones similares.

Ejemplo 17 / Melodía ornamentada de la primera voz del *Villancico a tres voces con coro*, cc. 184-204.

6. Consideraciones finales

La figura de Lorenzo Rojas, desconocido hasta hace una década, resalta no únicamente por su obra, sino por una autopercepción modesta y una plena conciencia de las limitaciones materiales de su entorno y de su propia formación. El hecho de que en las carátulas de sus sinfonías exprese frases como "un aficionado: Lorenzo Rojas", o simplemente firme como "L.R." indica que no se sentía a la altura de otros autores como, por ejemplo, el mismo Ximénez. Pertenecía a un colectivo musical que trabajaba de manera estable en la capilla catedralicia, pero es evidente, como lo atestigua la anécdota de la misa de Bellini, que se reunían de manera privada para leer obras nuevas. Es posible que las sinfonías de Rojas se escribieran para este grupo, pues su instrumentación muestra que no se disponía de todos los instrumentos necesarios para una sinfonía convencional, como oboes, fagotes, trompetas

y timbales. No obstante, esas carencias no impidieron a este conjunto musical reunirse y practicar repertorios escritos especialmente para ellos.

Las adaptaciones de nuevas estrategias y la permanencia de otras como parte de la herencia de la generación anterior nos dan la idea de un sinfonismo arequipeño con reglas estilísticas propias que si bien asimila influencias externas –como la haydeniana para la generación anterior y la rossiniana para la de Rojas– escapa a los paradigmas más conocidos sobre música instrumental del siglo XIX. En contextos muy diferentes, las interacciones, adaptaciones y reformulaciones de tratamientos melódicos, formales, armónicos y semánticos producen resultados muy diferentes.

Así mismo, el uso prevalente de la melodía, el recurso de los *crescendi* tímbricos, la asignación de los temas a determinados instrumentos para realzar el contraste sonoro entre las secciones y un uso menos continuo de fórmulas cadenciales de cierre en obras orquestales, demuestran la permanente búsqueda de nuevas estrategias sin renunciar a una tradición formal que se consideraba autorizada y enraizada en antecedentes provenientes del cambio de siglo. También se hace evidente que el empleo de música de influencia escénica en contextos religiosos estaba bastante normalizado y quizás buscó legitimización precisamente al permitir la entrada al templo de estilos considerados como provenientes de un "occidente" civilizador y cosmopolita al emplear texturas solísticas, líneas melódicas muy ornamentadas y sobre todo el recurso de la *solita forma* para crear tensión dramática de acuerdo con el significado de los textos. De la entusiasta frase de la madre superiora a Flora Tristán sobre Rossini al tono abiertamente operístico del *Magnificat* no hay más que un breve paso con escasos años de diferencia.

Para concluir, la carencia de medios no fue un obstáculo para impedir la producción de música local y una circulación fluida de materiales musicales con otras ciudades y músicos, como lo demuestran los obsequios musicales intercambiados entre Ximénez y Rojas y el fondo de partituras de la Biblioteca Nacional del Perú en proceso de catalogación, en donde se encuentran por igual manuscritos de partes musicales de óperas italianas, obras sacras firmadas por Paolo Ferretti y partituras de Lorenzo Rojas. Este es un claro ejemplo de que músicos en gira y autores locales dialogaron e intercambiaron experiencias, repertorios y saberes en el ámbito escénico, religioso y hasta sinfónico, tal como lo ha demostrado Izquierdo en el caso de José Bernardo Alzedo para la música religiosa en la catedral de Santiago de Chile (Izquierdo 2018; 2020) y Murúa para el caso de Cenobio Paniagua en la escena mexicana (Murúa 2022), si bien el primero tuvo mucha mayor fortuna que el segundo. Futuras investigaciones deben basarse en un análisis más profundo de las fuentes disponibles o por descubrirse para estudiar con mayor detenimiento estos procesos de intercambio en circuitos alternativos como eran las ciudades de provincia y cabeceras regionales en Sudamérica.

Referencias

Aguayo Correa, Macarena. 2019. "'¡Gran Función Lírica, con los mejores trozos de las óperas modernas!': la ópera de Pablo Ferretti y su impacto en La Paz durante 1847". Tesis de Bachillerato, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Alzedo, José Bernardo. 1869. *Filosofía elemental de la música*. Lima: Imprenta liberal.

Armas Asín, Fernando. 2011. "Fidelidad y realidades en el campo religioso: el clero y la independencia en el Perú (1820- 1826)". *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades* 79: 243-268.

Arróspide de la Flor, César. 1944. "La Ópera de hace un siglo en Lima". *Revista de la Universidad Católica* XII (4-5): 166-178.

Balthazar, Scott L. 2004. "The Forms of Set Pieces". En *The Cambridge Companion to Verdi*, editado por Scott L. Balthazar, 47-68. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521632287.005.

Barbacci, Rodolfo. 1949. "Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano". *Fénix* 6: 414-510.

Basevi, Abramo. 1859. *Studio sulle opera di Giuseppe Verdi*. Florencia: Tipografía Tofani.

Braun, Lucinde. 2015. "*Pezzo concertato* in Tchaikovsky's operas". *Music, Art, Research, Practice* 3 (11): 45-58. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://kazancons.ru/images/magazine/Braun11.pdf.

Biasconi, Lorenzo. 2010. "Piccolo glossario di drammaturgia musicale". En *Insegnare il melodramma. Saperi essenzali, proposte didattiche*, editado por Giorgio Paganone, 201-263. Lecce-Iseo: Pensa MultiMedia.

Cáceres, Tito. 2021. *El teatro en Arequipa. Historia y estudios*. Arequipa: Editorial UNSA.

Colas, Demian. 2004. "Melody and ornamentation". En *The Cambridge Companion to Rossini*, editado por Emanuele Senici, 104-123. Cambridge: Cambridge University Press.

Fuentes, Manuel A. 1831. *Estadística general de Lima*. París: Tipografía de Lainé y Havart.

Galdos, Guillermo. 1990. "Administración colonial". En *Historia general de Arequipa*, editado por M. Neira Avendaño et al., 235-273. Lima: Fundación M.J. Bustamante de la Fuente.

Gossett, Philip. 1970. "Gioacchino Rossini and the Conventions of Composition". *Acta Musicologica* 42 (1): 48-58.

_____. 1974. "Verdi, Ghislanzoni, and 'Aida': The Uses of Convention". *Critical Inquiry* 1 (2): 291-334.

_____. 1979. "The overtures of Rossini". *19th-century music* 3 (1): 3-31.

Izquierdo, José M. 2016. "Las sinfonías de Pedro Ximénez Abrill y Tirado: una primera aproximación". *Anuario de Estudios Bolivianos Archivísticos y Bibliográficos* 22: 152-184.

_____. 2017. "Being a Composer in the Andes during the Age of Revolutions. Choices and Appropriations in the Music of José Bernardo Alzedo and Pedro Ximénez Abrill Tirado". Tesis de Doctorado, Universidad de Cambridge.

_____. 2018. "Rossini's Reception in Latin America: Scarcity and Imagination in Two Early Chilean sources". En *Gioachino Rossini 1868-2018. La musica e il mondo*, editado por I. Narici, Emilio Sala, Emanuele Senici y Benjamin Walton, 413-435. Pésaro: Fondazione Rossini.

_____. 2020. "Rossinian Opera in Translation: José Bernardo Alzedo's Church Music in Mid-Nineteenth Century Chile". *The Opera Quarterly* 35 (4): 251-275.

_____. 2023. *Kickstarting Italian Opera in the Andes*. Cambridge: Cambridge University Press. Doi:10.1017/9781009223027.

Leubel, Alfredo. 1861. *El Perú en 1860. Anuario nacional*. Lima: Imprenta del "Comercio".

Macera, Pablo. 1991. *Teatro peruano, siglo XIX*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Moncloa y Covarrubias, Manuel. [1905] 2016. *Diccionario teatral del Perú*. Lima: ENSAD Ediciones.

Murúa Martínez Saldaña, Verónica. 2023. "Catalina de Guisa de Cenobio Paniagua. Contexto, análisis dramático y musical e interpretación vocal". Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México.

Pardo y Aliaga, Felipe. 1859. "Ópera y nacionalismo". *El espejo de mi tierra*, 8 de octubre.

Powers, Harold. 1987. "'La solita forma' and 'The Uses of Convention'". *Acta Musicologica* 58 (1): 65-90.

Rojas Ingunza, Ernesto. 2007. *El báculo y la espada. El obispo Goyeneche y la Iglesia ante la 'iniciación de la República', Perú 1825-1841*. Lima: Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente e Instituto Riva-Agüero.

Ruschenberger, William. 1834. *Three Years in the Pacific: Including Notices of Brazil, Chile, Bolivia, and Peru*. Filadelfia: Carey, Lea & Blanchard.

Sadykova, Liliya Akhnyafovna. 2014. "Stretta y cabaletta en la ópera seria de G. Rossini: el problema de la terminología y la formación de las formas". *МУЗЫКОВЕДЕНИЕ* 1: 38-46.

Sartiges, Eugêne. 1999. "Arequipa". En *Imagen y leyenda de Arequipa. Antología 1540-1990*, editado por Edgardo Rivera Martínez, 265-279. Lima: Fundación M.J. Bustamante de la Fuente.

Stevenson, Robert Murrell. 1959. *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington, D.C.: Pan American Union.

Tristán, Flora. 2010. *Peregrinaciones de una paria*. Arequipa: Gobierno Regional de Arequipa.

Vargas, Eduardo. 2012. "Pedro Ximenez Abrill's Symphony No. 11: Editorial Research and Performance. Considerations for Modern Premiere". Tesis de Doctorado, Universidad de Carolina del Norte en Greensboro.

Vega, Zoila. 2011. *Música en la catedral de Arequipa 1609-1881: fuentes, reglamentos, ceremonias y capilla catedralicia*. Arequipa: Universidad Católica San Pablo.

_____. 2021. "¿Cómo se oye la libertad? Sonoridades urbanas en Arequipa en el cambio de la Colonia a la República (1814-1834)". En *La Ciudad Blanca libre. La independencia e inicios de la república en Arequipa*, editado por Alejandro Málaga Núñez Zeballos et al., 115-176. Arequipa: Surandino Editores.

_____. 2022. "Tópicos musicales de escena y salón en el templo: arrepentimiento, loor y exaltación en las canciones religiosas de Pedro Ximénez (Sucre, Bolivia, 1833–1856)". *Latin American Music Review* 43 (2): 156-201.

Vera, Alejandro. 2020. *The Sweet Penance of Music: Musical Life in Colonial Santiago De Chile*. Traducido al inglés por Julianne Graper. Nueva York: Oxford University Press.

Walton, Benjamin. 2012. "Italian Operatic Fantasies in Latin America". *Journal of Modern Italian Studies* 17 (4): 460-471.

_____. 2020. "Escasez y abundancia en la historiografía operística del Río de la Plata". *Revista Argentina de Musicología* 21 (1): 33-49.

Fuentes periódicas

El Republicano, Arequipa (1828-1830)
El Comercio, Lima (1840)
El Espejo de mi tierra, Lima (1840)
El Arequipeño, Arequipa (1852)

Fuentes manuscritas

Archivo Arzobispal de Arequipa, Libros de Actas del cabildo eclesiástico tomos V y VIII.

Archivo Arzobispal de Arequipa, Libro de defunciones del Sagrario N° 22 (1860-1868).

Archivo Arzobispal de Arequipa, Sección Catedral y Cabildo Eclesiástico. Libro de matrimonios de la Parroquia de Yanahuara N° 3 1780-1812.

Archivo Arzobispal de Arequipa, Sección Catedral y Cabildo Eclesiástico, Serie Expedientes Matrimoniales 1826 y 1852-1853.

Archivo Regional de Arequipa, Sección Protocolos notariales, Serie Cipriano Cervantes (1834-1837).

Libro de Actas de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa Nº 1, 1828.

Fuentes musicales manuscritas de Lorenzo Rojas

Duetto con violines, bajo y viola. Biblioteca Nacional del Perú, Ítem 974, carpeta 9.

Magnificat a 4 [En re mayor], Biblioteca Nacional del Perú, Ítem 1519, carpeta 29.

Sinfonía Nº XX. Sinfonía con dos violines, dos clarinetes, dos trompas, una flauta, viola, violonchelo y contrabajo. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, sede Sucre, BO ABNB Musica 1499.

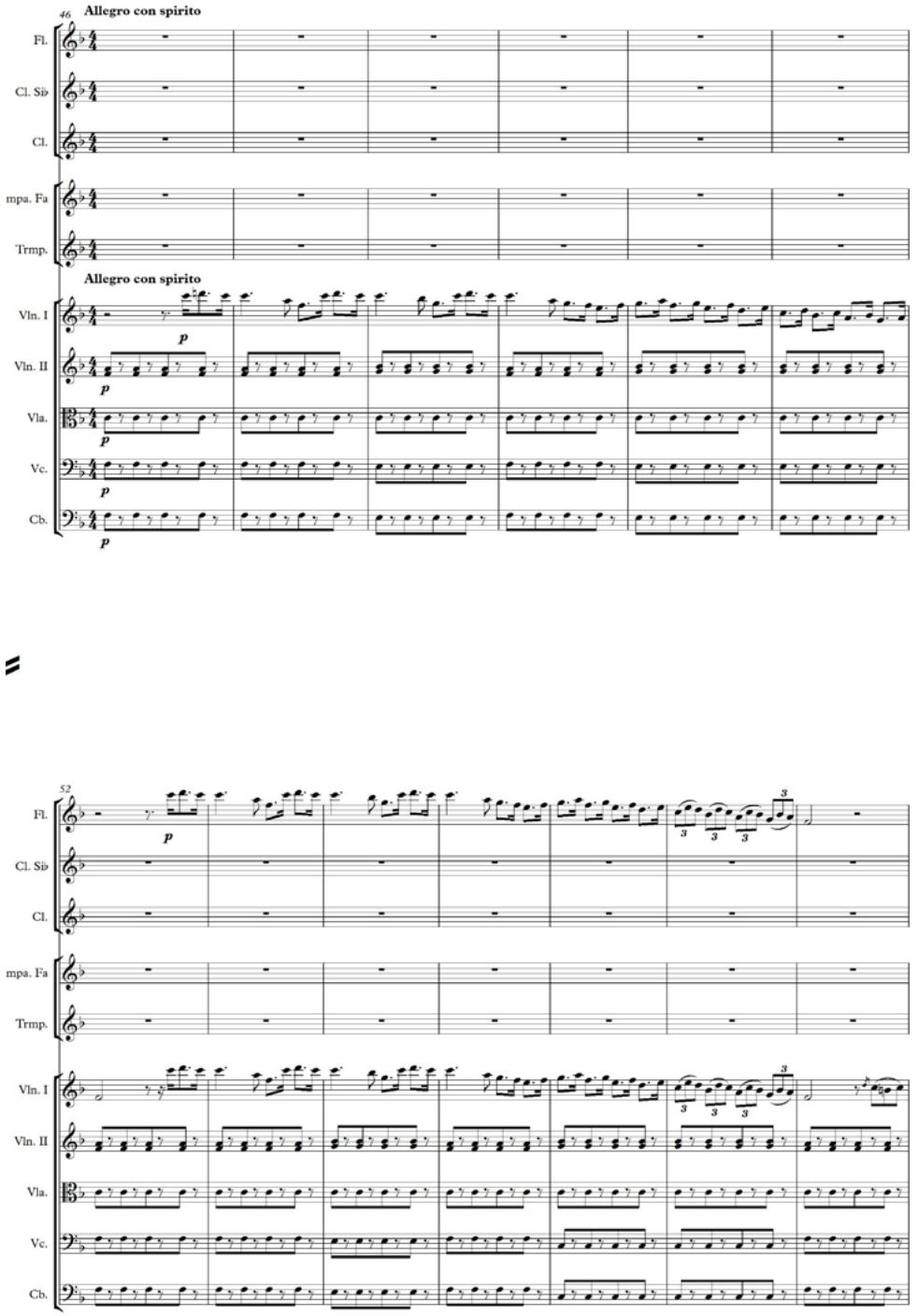
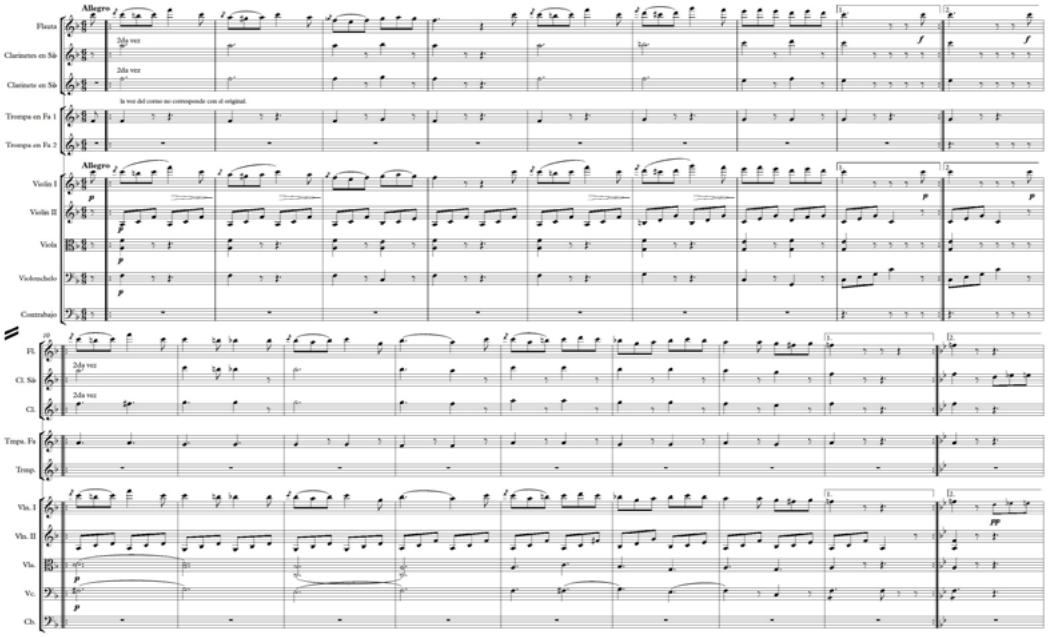
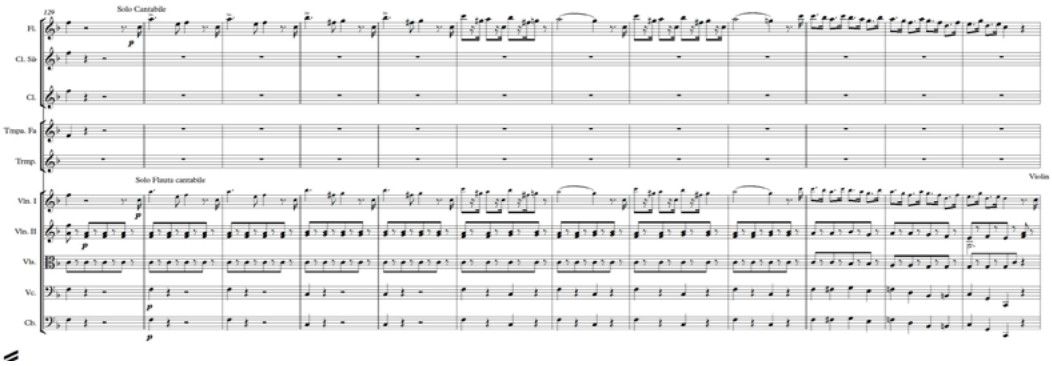
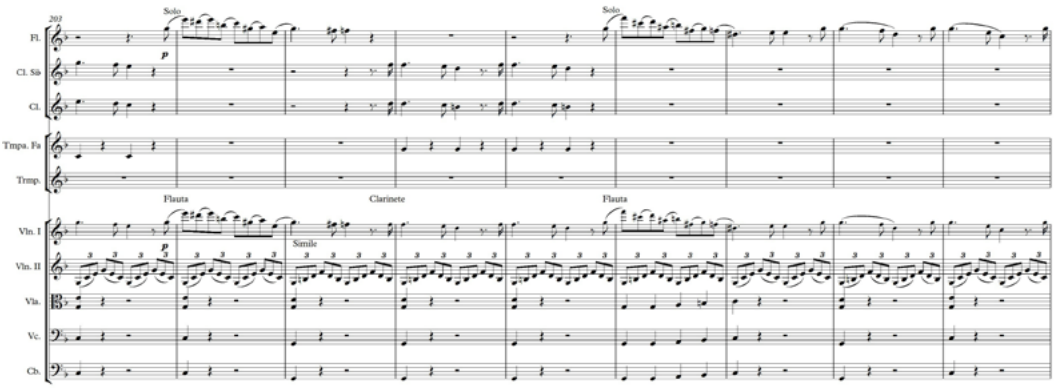
Sinfonía para dos violines, clarinetes, trompas, violonchelo, bajo, una flauta, viola y violín principal en Do menor, Biblioteca Nacional del Perú, Ítem 969 carpeta 4.

Villancico a 3 voces con coros y dos violines, 2 clarinetes, 2 trompas y viola y bajo al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo compuesto por L. R. titulado Oy al portal de Belén, Biblioteca Nacional del Perú, Ítem 936 carpeta 87.

Villancico a cuatro voces *Venid mortales,* Biblioteca Nacional del Perú, Ítem 1051, carpeta 29.

Anexos

Ejemplos musicales completos de la *Sinfonía Nº XX* cuya reducción se ofrece en los Ejemplos 1 al 4.

Anexo 1 / Ejemplo 1. Melodía del primer tema del "*Allegro con spirito*" de la *Sinfonía Nº XX*, primer movimiento, cc. 46-55.

Anexo 2 / Ejemplo 2. Melodía principal *Sinfonía Nº XX*, cuarto movimiento, cc. 1-16.

Anexo 3 / Melodía del tema contrastante en la voz de flauta, *Sinfonía Nº XX*, cc. 129-140.

Ejemplo 4. Tema del desarrollo entre el clarinete y la flauta, *Sinfonía Nº XX*, primer movimiento, cc. 203-221.