

ROSSINI EN LOS ANDES: ASIMILACIONES, TRANSFORMACIONES Y USOS DEL LENGUAJE ROSSINIANO EN LAS OBRAS DE LORENZO ROJAS (AREQUIPA, PERÚ, 1806-1865)

Zoila Elena Vega Salvatierra
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
<https://orcid.org/0000-0002-6748-7648>

INTRODUCCIÓN

La recepción de la música de Gioacchino Rossini en la América independiente apenas empieza a investigarse. Solo recientemente se ha reconsiderado el papel que jugó este autor en las vidas musicales de miles de personas que lo escucharon, cantaron y compartieron durante décadas en diversas ciudades del continente. Ricardo Miranda ha señalado que «La música de Rossini encarna la noción de una emoción escénica [...], de una música donde la melodía juega un papel fundamental y en la que reside el sentido primario de lo musical» (Miranda, 2011: 34).

Para Benjamin Walton, en el primer tercio del siglo XIX la ópera italiana se transforma al ser recibida en nuevos contextos y asumir nuevos significados como el de convertirse en una idea global. Encarnada en Rossini, surge después de la debacle que significan las guerras napoleónicas como una forma de reconstruir lo perdido. Llega a América en el momento en que el continente se halla en busca de expresiones que sinteticen sus aspiraciones de diferenciación de los productos del antiguo imperio español, especialmente la tonadilla. Por lo tanto, la asimilación de este nuevo repertorio considerado no solo novedoso, sino moderno, ponía en contacto al público americano con los productos culturales que se consumían en las grandes capitales europeas y por tanto la adopción de la ópera italiana adquiere características de «cosa nacional» entendida esta como la búsqueda del progreso y la educación cosmopolita (Walton, 2012: 462-468).

Por otro lado, José Manuel Izquierdo ha señalado que, además de esta búsqueda de reconocimiento internacional, la enorme popularidad de la que gozó este compositor en los primeros tiempos republicanos en América podría deberse a que se convirtió en un símbolo sonoro de la triunfante revolución que le confirió al continente su independencia política. Incluso va más allá al afirmar que el sonido de la revolución es el sonido de las obras de Rossini (Izquierdo, 2018: 415). Su nombre fue ampliamente conocido en el continente casi al mismo tiempo en que componía sus óperas más renombradas y su influencia se extiende a los vocabularios y expresiones de los compositores locales y no únicamente en la música escénica. Izquierdo ratifica su hipótesis de que la música de Rossini no solo fue pasivamente recibida en América Latina, sino activamente traducida y por lo tanto eje de un sistema de significados completamente distinto al que originalmente estuvo ligada (Izquierdo, 2018: 430-434).

Precisamente esta «emoción escénica» que describe Miranda y esta capacidad de «traducir» y resignificar elementos de la obra rossiniana como menciona Izquierdo son las nociones sobre las que me interesa desarrollar este trabajo. ¿Cómo escucharon y entendieron los músicos latinoamericanos de las primeras décadas de existencia de la república aun joven creador completamente dedicado a la producción operística normada por un contexto específico en teatros italianos y franceses y adaptaron total o parcialmente algunas de sus estrategias compositivas a géneros no necesariamente líricos o escénicos? ¿De qué manera y a través de qué géneros y recursos los compositores andinos –específicamente del sur peruano– que encontraban pertinencia y significado en la música de Rossini utilizaron características pertenecientes a su estilo y crearon no solo obras sino circuitos de escucha vinculados a ellas? Para intentar responder a esas preguntas se presenta la obra del compositor peruano Lorenzo Rojas (Arequipa, 1806-1865), de quien se han encontrado dos sinfonías y un *Magnificat* cuyas características estilísticas ‘resumen’ varias estrategias rossinianas, que coinciden con lo que Izquierdo ha llamado «un recuerdo» de Rossini. Pero a la vez se entrelazan con una tradición sinfónica presente en el sur peruano en la primera mitad del siglo XIX, de carácter galante y preclásica y que extendió sus influencias hasta la década de 1840, cuando se fusionó con lenguajes operísticos más modernos.

ROSSINI EN AMÉRICA LATINA: ALGUNAS APROXIMACIONES

La difusión de la música de Rossini en el continente no fue uniforme. Ricardo Miranda menciona que una de las óperas más escuchadas de este autor fue *El barbero de Sevilla*: «en Buenos Aires se escuchó en 1825, en México en 1827, en Chile en 1830 y en Colombia en 1848, lo que nos habla de un largo periplo americano que siguió no solo esa ópera, sino buena parte de la producción del autor de *La gazza ladra*» (Miranda, 2011: 74).

En Brasil, Gerard Béhague menciona que las primeras temporadas del teatro de Sao Joao de Rio de Janeiro, inaugurado en 1813, incluyeron en su programación, además de óperas de autores portugueses, obras de compositores italianos como Sallieri, Puccita y, por supuesto, Rossini (Béhague, 1979: 112). En Perú no hay mucha información sobre cómo y cuándo fue interpretado Rossini en los escenarios, pero era ampliamente conocido antes de que se intentara siquiera representarlo. Según Robert Stevenson, en el Archivo Arzobispal de Lima sobrevive una carta de Bonifacio Llaque, maestro de capilla de la catedral de Lima entre 1823 y 1838. Llaque ya realizaba copias de oberturas rossinianas para sus clientes que cobraba con largueza (Stevenson, 1959: 110). En lo teórico, la influencia del autor de Pésaro se hace evidente por ejemplo en el libro de José Bernardo Alzedo, publicado en 1860 en el que afirma:

[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).

El vizconde Eugène de Sartiges, que visitó la ciudad de Arequipa en 1833, da cuenta de que escuchó el aria «Di Tanti Palpiti» de la ópera *Tancredi* de Rossini a una dama y comentó que «ciertamente lo había oído cantar peor en otras partes» (Sartiges, 1996: 273). Pero también se le oía en los espacios religiosos pues cuando el mismo año, la francesa Flora Tristán y su familia se refugiaron en el convento dominico de Santa Catalina huyendo de la guerra civil, las monjas dominicas se hallaban emocionadas por la presencia de una dama que provenía «del país en donde vivía Rossini». La agasajaron con una velada de música del compositor realizada en la capilla, donde cantaron tres jóvenes religiosas acompañadas por un piano inglés de alto precio. La entusiasta priora hizo entonces un comentario a su invitada que demuestra hasta qué punto se consideraba y valoraba la obra de Rossini, especialmente como herramienta de educación moral:

Yo, mi querida niña, si solo tuviese treinta años, iría con usted a París a ver representar en la gran ópera, las sublimes obras maestras del inmortal Rossini. Una nota de ese hombre de genio es más útil a la salud moral y física de los pueblos que los horriblos espectáculos de los autos de fe de la Santa Inquisición lo fueron a la religión (Tristán, 2010: 262).

En aquella época, Arequipa aún no tenía un teatro apropiado para la representación lírica, si bien en 1829 ya se habían iniciado los trámites de su construcción. Un periódico de la época da cuenta de lo actuado por el prefecto de entonces, Antonio Gutiérrez de la Fuente:

Una compañía de empresarios ha comprado a censo, un terreno destinado a los huérfanos en la propiedad que fue de los padres jesuitas: este terreno era inútil a los huérfanos; la compañía de teatro les asegura una renta en él y les ha dado de gracia 500 pesos. En cuatro meses de trabajo se ha adelantado mucho la obra: la calle que por esta parte no presentaba más que un lienzo en la pared quedará hermoseaada con un edificio: se pondrá un café decente y su sala hará las veces de bolsa para el comercio¹.

La mejor manera de conocer a Rossini era a través de fragmentos vocales acompañados al piano y probablemente también a través de adaptaciones para bandas pues los regimientos militares estacionados en la ciudad podían ofrecer retretas en las plazas, aunque no se ha documentado adecuadamente esta actividad en aquella época. Partituras de arias con acompañamiento de piano o adaptaciones de oberturas para cuartetos de cuerdas, piano solo o piano a cuatro manos llegaron en ediciones posiblemente francesas o inglesas, ingresadas por el cercano puerto de Arica (actual Chile) en cajones que aparecen en los registros de aduanas simplemente como «música impresa»², aunque aún no se han hallado vestigios de este fenómeno editorial en la época.

¹ *El Republicano*, tomo 4, n° 32, p 4, c. 2, 8 de agosto de 1829.

² Múltiples menciones a estas mercaderías abundan en los registros de las aduanas de Arica entre 1828 y 1838. En *El Republicano*, periódico oficial del Gobierno, aparecen varias menciones a este tipo de mercancías (entre muchas otras, las ediciones del sábado 8 de agosto de 1828, p. 6, y del sábado 27 de enero de 1838, p. 5).

Si Rossini era conocido y sobre todo respetado en la ciudad, era cuestión de tiempo que su influencia empezara a asentarse en otros géneros musicales, no necesariamente líricos. Es aquí donde aparece la figura de Lorenzo Rojas.

LORENZO ROJAS: UN MÚSICO LIGADO AL QUEHACER MUSICAL DE LA CATEDRAL. BIOGRAFÍA, CONTEXTO Y ANTECEDENTES

Lorenzo Rojas nació en la doctrina de San Juan Bautista de Yanahuara³, ciudad de Arequipa, en los primeros días de agosto de 1806⁴. En 1826 fue incorporado como violinista a la Capilla catedralicia de Arequipa⁵ y ese mismo año, el día 13 de agosto, contrajo matrimonio con María Nogales⁶. 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 dejó su puesto. En 1853 estaba de regreso con el mismo salario y cuando en 1855 falleció Diego Llanos, maestro de capilla, Rojas asumió junto con el organista Juan de Dios Llanos la maestría de capilla en forma conjunta hasta 1857, año en que el Cabildo lo nombró en propiedad como titular del puesto y 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), Lorenzo Rojas, se lamentaba de la reducción y deterioro de la capilla de música después del incendio de la catedral. Ya que la iglesia era más grande y el elenco era muy reducido, Rojas veía la necesidad de implementarla con más instrumentistas, para lo que proponía un bajo de cobre, un clarinete y una trompa, pero sus reiterados pedidos fueron rechazados y se le comunicó que solo debían contratarse músicos adicionales para las fiestas especiales como había hecho hasta entonces. 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.

Muy probablemente vivió con su familia en lo que hoy se conoce como el Barrio del Solar, en la calle de San Agustín, a dos cuadras de la Plaza de Armas de Arequipa, pues en 1852, su hijo Diego se casa con Petronila Barrientos y dice ser vecino de ese lugar⁷. Su esposa María Nogales murió el 26 de abril de 1861⁸ y dejó un testamento en el que decía que poseía una tienda que había pertenecido a Antonio Lira y que tuvo varios hijos pero que solo sobrevivió uno: Diego. Así mismo, especificó que ella y su esposo criaron a un niño de nombre Mario. Lorenzo Rojas falleció a su vez, el 2 de febrero de 1865. En su testamento especificaba que había recibido de su padre como herencia un topo de tierra de cultivo⁹ y de un solar en el pueblo de Yanahuara, los cuales vendió para adquirir una casa en la ciudad y una chichería (restaurante popular) y tienda a espaldas del Monasterio de Santa Catalina. Al igual que su esposa María, declaró tener varios hijos que murieron pequeños, pero dice que sobreviven dos: Diego y Mariano, en lo que contradice a su esposa, pues reconoce a ambos como hijos legítimos y que a su vez fueron músicos en la capilla catedralicia: Diego como violinista y violonchelista y Mariano como violinista.

LAS OBRAS DISPONIBLES: DOS SINFONÍAS Y UN *MAGNIFICAT*

De la obra de Rojas se conservan apenas algunos fragmentos. En el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, en Sucre, se guarda, dentro de la colección de Pedro Ximénez, una *Sinfonía* XX¹⁰ en fa mayor de Lorenzo Rojas que lleva en la carátula de la parte de chelo una dedicatoria: «Dedicada al Señor Dn. Pedro Ximenes Abrill»; así como fecha y lugar de composición: «compuesta por un aficionado, Lorenzo Rojas en Arequipa 24 de noviembre de 1840». Se sabe que Pedro Ximénez (1784-1856) dejó Arequipa en 1833, por lo que esta obra debió ser un obsequio posterior

³ 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. Para comienzos del siglo XIX, el pueblo había crecido significativamente y poseía una población mestiza importante.

⁴ 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, f. 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.

⁵ Archivo Arzobispal de Arequipa, Actas del Venerable Cabildo Eclesiástico, Tomo V, f. 289, 10 de mayo de 1826.

⁶ Archivo Arzobispal de Arequipa, Sección Catedral y Cabildo Eclesiástico, Serie Expedientes Matrimoniales 1826, Tomo XX, sin foliar, 26 de julio de 1826.

⁷ Archivo Arzobispal de Arequipa, Sección Catedral y Cabildo Eclesiástico, Serie Expedientes Matrimoniales 1852-1823, n° 77, 3/1/1852-13/05/1853.

⁸ Archivo Arzobispal de Arequipa, Libros de Defunciones de la parroquia del Sagrario, n° 22, f. 23v, 1860-1862.

⁹ El topo es equivalente a legua y media de extensión.

¹⁰ La signatura es ABNB 1499.

que llegó a sus manos por algún envío o encargo personal realizado por un amigo en común. Las partes no parecen haberse empleado para tocar, pues carecen de marcas de ensayo y otras anotaciones. Otra sinfonía se ha encontrado en la Biblioteca Nacional del Perú en un grupo de partituras asociadas con la ciudad de Arequipa aún en proceso de catalogación. Es una *Sinfonía para dos violines*¹¹ en do menor que posee la misma orquestación de la *Sinfonía n° XX*, pero no tiene numeración, fecha ni dedicatorio, se conservan apenas la parte de violín primero completa y la parte de bajo, incompleta. Algunas partes pueden inferirse de las guías anotadas en la parte de primer violín, como los solos de flauta y clarinete; pero su reconstrucción no es factible por el momento¹². En la portada del violín primero también se lee «compuesta por un aficionado, Lorenzo Rojas». En el mismo acervo, han aparecido fragmentos autógrafos de las *Siete Palabras a dúo para el viernes santo* de Pedro Ximénez, donde se especifica que la copia es «para el uso de Lorenzo Rojas»¹³. Esto demuestra que ambos músicos se trataron con cercanía y se ofrecieron mutuos obsequios para su desempeño profesional.

La tercera obra es apenas atribuida a Rojas. También se conserva en la Biblioteca Nacional, como parte de la misma colección de papeles de la sinfonía sin numerar. Se trata de un *Magnificat*¹⁴ 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 probablemente cornos. La atribución de autoría aparece solo en la parte de pistón donde además del título figura la autoría: *Magnificat de Rojas*. Esta atribución y el hecho que perteneciera al mismo lote de partituras donde apareció la otra sinfonía, así como las semejanzas de instrumentación y de estilo, permiten suponer que se trataría de una obra sacra compuesta por Rojas para sus deberes en la capilla, probablemente en una época posterior a la *Sinfonía XX*. La semejanza de orgánicos se debería a que un mismo grupo de instrumentos formaba su núcleo de trabajo tanto dentro del templo como fuera de él y que para ellos compuso la veintena de sinfonías –si es que no son más–, aunque no hay seguridad de las circunstancias en que estas obras fueron creadas o si llegaron a estrenarse.

EL SINFONISMO SUR PERUANO DEL SIGLO XIX

La actividad compositiva de Rojas tiene un antecedente importante en la obra de Pedro Ximénez Abrill, probablemente su maestro, en cuyo catálogo se han contabilizado casi cuarenta sinfonías, muchas de las cuales se conservan completas. En estas sinfonías se detecta una notable influencia de las sinfonías de Ignaz Pleyel y de Joseph Haydn con especial énfasis en este último¹⁵. Ximénez componía sinfonías de cuatro movimientos donde generalmente el primero tiene una introducción lenta; un segundo movimiento mucho más breve de una estructura bipartita; un tercer movimiento con forma de minué y un cuarto movimiento con forma de rondó o en compás de 6/8 en aire de contradanza.

En los dos ejemplos que se conservan de Lorenzo Rojas se mantienen las mismas estructuras: el primer movimiento tiene una introducción lenta generalmente dramática que prepara la entrada de un tema brillante. El segundo movimiento es un tema melódico en dos partes generalmente con un tema contrastante. El tercer movimiento es también un minué y el cuarto movimiento es un rondó, si bien no se han observado ritmos de contradanzas en ninguno de los dos ejemplares localizados.

En la *Sinfonía XX* se observa la pervivencia del estilo galante en el tercer movimiento, así como en la *Sinfonía para dos violines* el movimiento del bajo es muy similar a aquel empleado por Pedro Ximénez en su producción sinfónica. Por otro lado, es posible detectar un uso conservador de la forma sonata, pero no en la manera como es entendida por los tratadistas modernos. Se trata de una estructura que no presta atención al desarrollo o por lo menos no lo considera de la misma manera en que lo consideraba la primera escuela de Viena. La disposición de los temas suele ser muy clara, dividiéndose en un tema principal seguido por un tema contrastante. En cuanto a la reexposición no necesariamente los temas expuestos en la primera parte son los temas principales que reaparecen en la sección final. El tratamiento armónico también es muy parecido en Ximénez y Rojas. Se presenta con bastante sencillez y privilegia sobre todo la región de la dominante,

¹¹ Biblioteca Nacional del Perú, ítem 969, carpeta 4.

¹² Es posible que otras partes se localicen en los fondos de la Biblioteca Nacional que están siendo catalogados en el presente.

¹³ Biblioteca Nacional del Perú, ítem 1606, carpeta 1.

¹⁴ Biblioteca Nacional del Perú, ítem 1519, carpeta 29.

¹⁵ Pueden consultarse los trabajos de José Izquierdo (2016) y de Eduardo Vargas (2012) para un estudio de las sinfonías de Ximénez.

aunque existen breves modulaciones hacia regiones como la subdominante y, en el caso de la sinfonía para dos violines, hacia la relativa mayor pues la tonalidad original está en menor.

Lo que distingue a las sinfonías de Lorenzo Rojas de las de su predecesor es en primer lugar el uso primordial de una línea melódica que tiene total preeminencia en la textura sinfónica. En segundo lugar, la utilización de determinados instrumentos para crear contraste entre los temas melódicos: generalmente los primeros temas están asignados a la cuerda y una breve exposición de estos añade un instrumento de viento que puede ser la flauta o el clarinete que refuerza a los primeros, pero los segundos temas siempre están asignados a un instrumento de viento. Otra cosa que es muy diferente entre Lorenzo y Ximénez es el uso de las texturas de acompañamiento. Patrones como contratiempos, síncopas y arpeggios son mucho más frecuentes en el músico más joven. No hay movimientos de melodías por terceras como los escribía Ximénez, heredados directamente de la tradición napolitana y los bajos tienen un movimiento mucho más melódico ya que no existen movimientos cadenciales tan frecuentes.

ORGÁNICOS, ESPACIOS Y OCASIONES

Entre las dos sinfonías y el *Magnificat* se encuentra cierta correspondencia en el uso de los instrumentos utilizados. Las sinfonías están escritas para el mismo orgánico: cuerdas, una flauta, dos clarinetes y dos cornos, mientras que el *Magnificat* trastoca los cornos por un pistón o trompeta. Este orgánico parece corresponderse con el que estaba a disposición del maestro de capilla en la catedral de Arequipa entre las décadas de 1840 y 1850 y es muy posible que el mismo conjunto sirviera para interpretar estas obras. Se ha detectado que para la época la flauta y el clarinete eran instrumentos recurrentes en la capilla y los cornos se utilizan en grandes celebraciones en forma excepcional.

¿Dónde se interpretaban estas obras? Por algunas referencias se sabe que fueron interpretadas sinfonías en grandes celebraciones no religiosas 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». Si existía este gusto por la música sinfónica en eventos públicos no es de extrañar que autores como Ximénez y luego Rojas compusieran obras para ser escuchadas también en ambientes privados, ya que aún no existía un teatro o un auditorio destinado a albergar estas actividades, por lo que se trata de un verdadero sinfonismo de cámara.

¿Quiénes pertenecían a los conjuntos instrumentales? En julio de 1852 se estrenó en la iglesia de Santo Domingo de Arequipa una misa de Bellini que «se había intentado cantarla antes y se había malogrado su ejecución en la ciudad» y se elogiaba mucho la participación de las alumnas de un tal José María Varea¹⁶. Unos días más tarde, el 24 de julio, salió publicada una crítica de respuesta donde se explica que se había ensayado la misa de manera privada y que no se pudo dar al público por sus dificultades técnicas y por carecer la ciudad del orgánico completo para realizarla. El grupo que lo había intentado había llevado a cabo un «ensayo para sí y no para mayor alarde en público». La partitura fue mandada de Lima, la capital, a «uno de nuestros artistas, D. Pedro Díaz, sus comprofesores los ss. D. Manuel Campos, Choqueguanca, Pucho y Rojas y otros más»¹⁷. Se sabe algo de estos nombres: Santiago Pucho fue cantor y violonchelista en la catedral entre 1843 y 1857. Manuel Campos fue nombrado maestro de capilla en 1873, pero entró a trabajar en la década de 1850 como violinista y Pedro Díaz figura como flautista de la misma institución entre 1849 y 1875. De Choqueguanca no hay referencias hasta la fecha. Es posible que este fuera el grupo para el que Rojas creó sus sinfonías y también el *Magnificat*. El hecho de que Rojas propusiera al Cabildo la contratación de instrumentos empleados en las sinfonías y el *Magnificat* como clarinetes y trompas podría significar que intentaba ampliar y asegurar a los músicos de su círculo con los cuales realizaba diversas actividades musicales tanto sacras como profanas.

LAS FORMAS: OBERTURAS DE ROSSINI, SINFONÍAS DE ROJAS

Philip Gosset ha descrito la estructura arquetípica de las oberturas de Rossini, especialmente las del período intermedio y maduro, correspondiente a sus épocas en Venecia y Nápoles. Se ofrece una traducción al español en la Tabla 1.

¹⁶ *El Arequipeño*, n° 25, Arequipa, 11 de julio de 1852. [<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/132416/PER-PERU-0013-25.pdf?sequence=1&isAllowed=y>]

¹⁷ *El Arequipeño*, n° 26, p. 4, Arequipa, julio 24 de 1852. [<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/132415/PER-PERU-0013-26.pdf?sequence=1&isAllowed=y>]

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 1. Esquema arquetípico de las oberturas de Gioacchino Rossini (Gosset, 1970: 5).

Secciones	Regiones armónicas
Introducción: Tema marcial - tema contrastante (flauta) - tema de respuesta (violín 1)	I-VII
Exposición	I
Primer tema	
Transición	V
Segundo tema (clarinete)	V
Crescendo	V
Cadencias	V
Desarrollo Tema A (flauta-clarinete)	V-V
Tema B del desarrollo	V
Reexposición	I
Segundo tema (igual a tema A del desarrollo)	I
Tema C en violines (igual a tema B del desarrollo)	I
Crescendo	I
Cadencia	I

Tabla 2. Esquema del primer movimiento de la *Sinfonía XX* (elaboración propia).

En las dos sinfonías de Rojas se pueden observar variaciones aproximadas del mismo esquema, pero siendo la *Sinfonía XX* la más completa se pueden extrapolar de ella algunas evidencias formales. La sinfonía presenta una introducción que parece comparable a la sección introductoria lenta de las oberturas. En ello parece seguir la pauta de las sinfonías ximenianas (tal vez heredadas del sinfonismo haydeniano) que presenta la introducción lenta sobre la tónica y finaliza en la región de la dominante. En este caso, Rojas la dirige a la sensible. Las secciones centrales se dirigen a la dominante para luego, en la reexposición, regresar a la tónica (véase Tabla 2).

No existe mayor diferencia entre la disposición de este movimiento y una forma sonata de una sinfonía clásica o prerromántica europea del período 1790-1820. Pero lo que llama la atención es la semejanza entre determinados recursos empleados por Rossini en sus oberturas y de los que Rojas hace eco. Por ejemplo, los temas contrastantes de cada sección (introducción, primera parte, desarrollo y reexposición) siempre se confían a un instrumento de viento, bien la flauta, bien el clarinete, en tanto que los finales de sección presentan un crescendo muy particular que antecede a la cadencia final.

MELODÍAS EN ROSSINI Y SU TRANSFORMACIÓN EN ROJAS

Para Rossini, la melodía es el motor principal de la música ya que organiza el discurso sonoro. En la gran mayoría de las melodías empleadas en las oberturas emplea un esquema melódico muy constante: una melodía de ocho compases a la que siguen cuatro compases de material intermedio a menudo dirigiéndose a la región de subdominante o subdominante menor y reexposición de la

melodía original en otro registro o con refuerzo de otro instrumento con un final que deriva hacia otra sección.

Melodía A-sección intermedia-melodía A1

Rojas aprovecha este modelo. Prescinde del material intermedio, pero varía la melodía original con el cambio de registro y el refuerzo de otro instrumento. Si la melodía original está expuesta por las cuerdas, (generalmente el violín primero) en la repetición suele aparecer reforzada por los instrumentos de viento. Casi nunca recurre a voces paralelas por terceras. En cuanto a las melodías de los temas contrastantes, tanto en las introducciones como en los movimientos de las sinfonías, todos están asignados a las maderas a semejanza de como las escribía Rossini.

Un detalle muy peculiar es el empleo en los finales de frase (A1) de la figuración de tresillos descendentes que Rossini emplea con frecuencia, como puede observarse en las melodías de las oberturas de *La Italiana en Argel*, *Il Turco in Italia* y *El Barbero de Sevilla*, que luego Rojas también empleará profusamente en varias melodías de la *Sinfonía XX* (véase ejemplos 1 y 2).

Ejemplo 1. Melodía del tema principal, *Sinfonía XX* primer movimiento. Cc.46-58. El penúltimo compás adorna la melodía descendente en tresillos.

Ejemplo 2. Melodía del tema principal, *Sinfonia para dos violines*, primer movimiento. Cc.16-31. Tanto el chelo como el violín primero concluyen la melodía en diseños descendentes de tresillos.

TEXTURAS DE ACOMPAÑAMIENTO Y TUTTI

Las texturas de acompañamiento recuerdan mucho las oberturas más conocidas de Rossini, sobre todo las de *Tancredi* y *El Barbero de Sevilla*. En el primer tema de la sección *allegro* del primer movimiento de la *Sinfonía XX* encontramos un patrón muy semejante especialmente en lo referido al acompañamiento de las cuerdas (véase Ejemplo 3).

Ejemplo 3. *Sinfonia XX*, primer movimiento, Tema A. Cc. 46-52.

Mientras que en secciones de conclusión, como el *piu mosso* final, se producen refuerzos cadenciales por parte de la orquesta al servicio de la melodía, de una manera muy similar a como procede Rossini en la sección *piu mosso* de *El barbero* (véase Ejemplo 4).

Ejemplo 4. Sección final del primer movimiento de la *Sinfonia XX*. Cc. 435-439.

EL CRESCENDO Y LAS CADENCIAS

Gosset considera que los *crescendi* en Rossini no son necesariamente *crescendi* 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» (Gosset, 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 la cadencia final. 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 tónica (véase Ejemplo 5).

Ejemplo 5. *Sinfonia XX*, primer movimiento. Cc. 406-414.

Para concluir con una cadencia extendida que repite dos veces el movimiento entre dominante y tónica (véase Ejemplo 6).

CONCLUSIONES

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 sur andino 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 que plantean que el sinfonismo europeo de este siglo deriva en buena parte de la obra beethoveniana y se vincula con ella directa o indirectamente casi toda la producción franco-alemana de este género. En contextos muy diferentes, las interacciones, adaptaciones y reformulaciones de tratamientos melódicos, formales, armónicos y semánticos producen resultados diametralmente opuestos. Si otras sinfonías de Rojas comparten los mismos rasgos que presentan tanto la *Sinfonía XX* como la *Sinfonía para dos violines* que se analizan en estas páginas, entonces es posible afirmar que un estilo híbrido entre el clasicismo tardío y el prerromanticismo rossiniano encontró eco y sustento en una ciudad que apreciaba sobre todo la ópera italiana y la música instrumental a partes iguales como para fomentar la escritura de al menos una veintena de obras de estas características, cuando no más.

Así mismo, el uso prevalente de la melodía en obras orquestales, el recurso de los *crescendi* tímbricos, la asignación de los temas a determinados instrumentos para realzar el contraste tímbrico entre ellos y un uso menos continuo de la cadencia, demuestran que los músicos surandinos estaban en permanente búsqueda de nuevas estrategias sin renunciar a una tradición formal que consideraban autorizada y enraizada en antecedentes más renombrados como podría ser el caso de Haydn. También se hace evidente que el empleo de música de influencia escénica en contextos religiosos estaba bastante normalizado y quizás buscó legitimización precisamente en permitir la entrada al templo a estilos considerados como provenientes de un occidente civilizador y cosmopolita. 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.

Para concluir, la carencia de medios no fue un obstáculo para impedir la producción de música local. En Arequipa, una de las cabezas de provincia del sur peruano, no existían las orquestas y coros necesarios para producir —o reproducir— una obertura o una ópera rossiniana al completo, pero se adaptaron instrumentos, timbres y habilidades técnicas para emular primero, y luego producir de forma original, estilos instrumentales y vocales adaptados a las circunstancias.

REFERENCIAS

- ALZEDO, José Bernardo: *Filosofía elemental de la música*. Lima: Imprenta Liberal, 1869.
- BÉHAGUE, Gerard: *Music in Latin America: an introduction*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979.
- GOSSET, Philip: «Gioachino Rossini and the Conventions of Composition», *Acta Musicologica* 42, Fasc. 1/2, 1970, pp. 48-58.
- GOSSET, Philip: «The overtures of Rossini», *19th-century music* 3 (1), 1979, pp. 3-31.
- IZQUIERDO, José M.: «Las sinfonías de Pedro Ximénez Abrill y Tirado: Una primera aproximación» *Anuario de Estudios Bolivianos Archivísticos y Bibliográficos* 22, 2016, pp. 152-184.
- IZQUIERDO, José M.: «Rossini's reception in Latin America: scarcity and imagination in two early Chilean sources». *Gioachino Rossini 1868-2018. La musica e il mondo*. Fondazione Rossini, 2018, pp. 413-435.
- MIRANDA, Ricardo: «La música en Latinoamérica en el siglo XIX». Mercedes de VEGA (coord.), *La música en América Latina*. México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011, pp. 21-137.
- SARTIGES, Eugène: «Arequipa». Edgardo RIVERA MARTÍNEZ, *Imagen y Leyenda de Arequipa. Antología 1540-1990*. Lima: Fundación M.J. Bustamante de la Fuente, 1996, pp. 265-279.
- STEVENSON, Robert: *The music of Perú*. Washington: PanAmerican Union, 1959.
- TRISTÁN, Flora: *Peregrinaciones de una Paría*. Arequipa: Gobierno Regional de Arequipa, 2010.
- VARGAS, Eduardo: *Pedro Ximenez Abrill's Symphony No. 11: Editorial Research and Performance Considerations for the Degree of Doctor of Musical Arts*. Greensboro: University of North Carolina at Greensboro, 2012.
- VEGA, Zoila: *Música en la catedral de Arequipa 1609-1881: Fuentes, reglamentos, ceremonias y capilla catedralicia*. Arequipa: Universidad Católica San Pablo, 2011.
- WALTON, Benjamin: «Italian operatic fantasies in Latin America», *Journal of Modern Italian Studies* 17 (4), 2012, pp. 460-471.