


Mariano Pablo Rosquellas y la sinfonía *La batalla de Ayacucho* (1832): un temprano homenaje a la gesta libertadora

Aurelio Tello Malpartida

Pontificia Universidad Católica del Perú
Universidad Nacional de Música

Lima, Perú

aureliotell@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7974-7101>

El contexto

Los grandes cambios que venían ocurriendo en el mundo dejando atrás los sistemas monárquicos-absolutistas (la Independencia de los Estados Unidos de América, la Revolución Francesa), las innovadoras ideas políticas sustentadas en que el poder emana de los pueblos, las teorías de la separación de los órganos del Estado, la propagación de la imprenta, el advenimiento del mercantilismo y el nacimiento y prosperidad de la burguesía, las guerras napoleónicas, el abandono de las colonias por el gobierno peninsular ibérico, fueron fuertes motivaciones que llevaron a los pueblos hispanoamericanos a plantearse su separación de la corona española a la cual habían estado sujetos por casi tres siglos. La ocupación napoleónica de España en 1808 sirvió como pretexto a los afanes separacionistas de los criollos americanos. De la misma manera que en la Península se habían constituido Juntas Patrióticas contra los invasores franceses, en la América española surgieron réplicas de dichas juntas que se convirtieron en focos de independencia local. Todos los virreinos lograron emanciparse de España entre 1810 y 1824. Las islas de Cuba y Puerto Rico permanecieron a lo largo del siglo XIX como colonias de España. La primera, hasta 1898 en que logró su independencia; la segunda cuando ese mismo año, los Estados Unidos de Norteamérica invadieron la Isla el 25 de julio, durante la guerra cubano-hispano-norteamericana. El 10 de diciembre de 1898 se firmó el Tratado de París, por el que Puerto Rico y el resto de los territorios coloniales del Imperio Español, Cuba y Filipinas, se cedieron a Estados Unidos. Cuba se emancipó, pero Puerto Rico quedó en una suerte de protectorado, como Estado Asociado de la Unión Americana (Tello, 2008).

Pero la ruptura política no significó, necesariamente, una ruptura cultural. América había surgido como un territorio de convergencias y seguía atrayendo a europeos de diferentes partes del viejo continente. Hubo quienes no simpatizaban con el absolutismo que reimplantó Fernando VII en la Península y emigraron hacia América



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

donde soplaban nuevos aires y se entroncaron con el proyecto criollo de construcción del estado-nación, concepto que tuvo su equivalente en el término “patria” (Caicedo, 2018, p. 45). El referente musical siguió siendo el europeo, pero quedaron atrás los sonidos dieciochescos para dar paso a aquellos con los que se identificaba la pujante burguesía centroeuropea, los que trascendían el clasicismo haydeniano y sucumbían a las influencias beethovenianas y rossinianas, o reproduciendo los aires marciales para las orquestas de armonía que tanto auge alcanzaron tras la Revolución Francesa.

Entrando el siglo XIX, en los años inmediatamente posteriores a las independencias de nuestros países, un grupo de compositores europeos (algunos de los cuales escribieron los himnos nacionales de las recién formadas repúblicas), compusieron música en o para los territorios de Hispanoamérica, residentes en las principales ciudades de nuestros países o escribiendo desde Europa. Varios llegaron como parte de las compañías de ópera y se radicaron en América, organizando academias, escuelas e incluso participando en la fundación de conservatorios. Hago una breve presentación de los más conocidos o notables, por lo que aportaron a la construcción de la vida musical de nuestro continente.

- Andrés Bolognesi (Génova, Italia, ¿?; Arequipa, ca. 1834). Maestro de capilla. Estudió violonchelo con su padre, José Bolognesi. Llegó a Lima alrededor de 1806. En 1807 se le nombró maestro de capilla de la catedral de Lima. Quizá haya estado antes en Buenos Aires ya que una carta de Santiago Liniers lo recomendaba con el virrey Abascal para que le concediera un buen empleo. Reorganizó la biblioteca de música de la catedral y devolvió a la orquesta catedralicia su antigua calidad musical. Al parecer estuvo en 1810 en Arequipa, pero ejerció el magisterio de capilla en Lima hasta 1823. Actuó como director de la compañía de ópera que ofreció una temporada en 1812, dando a conocer óperas de Cimarosa, Pergolesi, Paisiello y Rossini. En 1823 se estableció en Arequipa donde actuó como maestro y director de orquesta (Estenssoro, 1999b, p. 597).
- Ramón Carnicer (Tárrega, Lleida, 26-X-1789; Madrid, 17-III-1855). Organista y compositor, autor de varias óperas, artífice del arte lírico madrileño. Debí salir de su país repetidas veces por sus ideas liberales, contrarias al absolutismo de Fernando VII quien, reconociendo su talento, acabó llamándolo a fundar un teatro de ópera en la corte. En Londres conoció a Mariano de Egaña, ministro plenipotenciario de Chile, (Caicedo, 2018, p. 48; Izquierdo König, 2022, p. 127), quien le encargó la composición del Himno Nacional de su país, sobre un texto de Eusebio Lillo. El estreno fue el 23 de diciembre de 1828 en el Teatro Arteaga de Santiago de Chile (Ruiz Tarazona, 1999, pp. 208-212). Carnicer nunca pisó Chile, pero su himno ha pervivido como la canción nacional chilena.
- Francesco Cassale, compositor italiano que vivió en Montevideo en la misma época en que Francisco Acuña de Figueroa escribió la letra de la canción nacional de Uruguay, atribuida en un tiempo al húngaro José Debalí o al francés Francisco Sauvageot de Dupuis (Szarán, 2000, p. 323). El nombre de Cassale apareció en la versión más antigua que se conoce del himno paraguayo a raíz de una investigación del director César Manuel Barrios (*abc*, 2018). La música de Cassale sirvió originalmente como himno en el Uruguay, pero luego se cambió por otra y, en cambio, quedó incorporada a la del país guaraní.

- Ferenc Jozsef Debali (Kineen, Hungría, 1791; Montevideo, 13-I-1859). Compositor, director e instrumentista. Se estableció en Montevideo en 1838. Al año siguiente fue nombrado músico mayor de la escolta del presidente Fructuoso Rivera. Dirigió por varios años la orquesta de la Casa de Comedias de la capital uruguaya. Se le consideró el probable autor de la música del Himno Nacional. La casa Ricordi de Milán publicó en 1865 una partitura de esta pieza con su nombre. Vivió algunos años en Buenos Aires, pero regresó a Montevideo donde actuó como músico mayor de diversas unidades del ejército con cada vez menos apariciones públicas (Guido, 2000a, pp. 427-428).
- Antonio Neumann Marno (Córcega, 13-VI-1818; Quito, 3-III-1871). Italiano de origen austriaco, estudió música en Alemania e Italia, culminando su formación en el Conservatorio de Milán. En Viena compuso canciones para María Malibrán. En 1841 se mudó a Guayaquil como director de una compañía de ópera. Después de un viaje a Lima y retorno a Europa, regresó a Sudamérica con una gran compañía de ópera que se presentó en el Teatro de la Victoria de Valparaíso. Luego de una estancia en Lima, volvió a Guayaquil donde fundó diversas sociedades filarmónicas, dirigió bandas militares y actuó como maestro. Compuso el Himno Nacional del Ecuador con letra de Juan León Mera y fue el primer director del Conservatorio Nacional de Música en Quito (Quezada Espinoza, 2000, p. 1018; Godoy Aguirre, 2000, p. 319).
- Blas Parera (Barcelona, 1778?-1838?). En 1802-1803 fue contratado por los empresarios del Coliseo Provisional de Buenos Aires como primer músico y director de orquesta. Compuso diversos cantos patrióticos y en 1813 la música del Himno Nacional argentino. En 1818, por su adhesión a la causa realista (Lange, 1977 [1975], p. 397) regresó a España, sin su esposa y sin su hijo, permaneciendo en Cádiz bajo vigilancia por provenir del Nuevo Mundo. Hacia 1830 ejercía la docencia y trabajaba como músico en una pequeña parroquia catalana. Nunca regresó a Argentina (Arizaga, 1971, p. 237; Roldán, 1996, p. 309).
- Juan Paris (España, 1759; Santiago de Cuba, 10-VI-1845). De origen catalán, sólo se conocen datos de su vida a partir de su traslado a Cuba. En 1805 estaba entre los aspirantes al magisterio de capilla de la catedral de La Habana, pero un mes antes suplió en Santiago a Francisco José Hierrezuelo, sucesor de Esteban Salas. Se quedó en el cargo durante cuarenta años. La catedral funcionó como una academia, una sala de conciertos y salón de ensayos. Agrandó la plantilla orquestal e incentivó la ejecución de música de Haydn, Mozart, Porpora y Paisiello, lo que significó introducir el estilo clásico en la liturgia catedralicia. Compuso numerosos villancicos que, por su extensión, tendían a la cantata (Eli Rodríguez, 2000, pp. 470-471).
- Henry Price (Londres, 5-V-1819; Nueva York, 12-XII-1863). Instrumentista de violín, arpa y piano, arribó a Bogotá hacia 1841. Desarrolló una amplia labor pedagógica y realizó numerosos conciertos como director de la Sociedad Filarmónica que fundó en 1846. Fue autor de una *Canción nacional*, de canciones para canto y piano y música de cámara (Iriarte, 2001, p. 940).
- Leopoldo Benedetto Vincenti Franti (Roma, 1815-1914). Compositor y director. Estudió en la Academia San Vitale de Roma y con Fálavy en París. Allí conoció al almirante Abel Bergasse du Petit-Thouars quien lo invitó a ir con él en su segunda vuelta al mundo a bordo de la fragata *La Reine blanche*. Ya en Sudamérica, Vincenti

se estableció en Valparaíso como director de bandas del ejército. El presidente boliviano José Ballivián lo llamó para que organizara las bandas militares de Bolivia. Entonces fue cuando compuso la *Canción patriótica* estrenada el 18 de noviembre de 1845, para festejar el cuarto aniversario del triunfo en la batalla de Ingavi contra las fuerzas peruanas. A los pocos años regresó a Roma desde donde envió una copia autógrafa del himno, el cual fue declarado como himno oficial de Bolivia (Montenegro, 2002, p. 952).

Entre estos músicos, varios de ellos dedicados a la composición, figura Mariano Pablo Rosquellas, español, activo desde un temprano 1822 y por casi cuatro décadas en Río de Janeiro, Buenos Aires, Montevideo y Sucre.

El compositor

Nació el 15 de abril de 1784 –hay quien afirma que fue en 1790–, en Madrid, España, como hijo de Jaime Rosquellas Ragas y Josefa Carreras Ribot. Su familia era de origen catalán. Estudió con su padre, con otros miembros de su familia y en Italia. En 1803 Rosquellas figuraba como primer violinista de la capilla ducal de Medinaceli, recibiendo 16 reales diarios. También formó parte de la capilla de la iglesia de Nuestra Señora de la Soledad, en Madrid. Se casó con María Polonia Muñoz en 1804, en España y tuvo con ella, por lo menos, dos hijos: Julián y Mariano.

El 28 de marzo de 1805 juró la plaza de cuarta viola de la Real Capilla, oficio truncado en 1808 por la Guerra de la Independencia de España ante la invasión napoleónica. Rosquellas viajó entonces a París y Londres –donde fue violinista de la corte de Jorge IV–, dando conciertos como solista. Retornó al fin de la guerra y en 1814 volvió a ocupar su plaza en la Real Capilla, donde pasó a primer violinista en 1815. En 1818 contrajo matrimonio en Irlanda con Leticia de Lacy, hija del general Luis Lacy, quien había sido General en los ejércitos españoles en el siglo anterior (Mayer-Serra, 1947, p. 530) y fusilado por una intentona liberal en 1819.

Debido a sus simpatías constitucionalistas, Mariano Rosquellas abandonó España en 1818 para desembarcar en Río de Janeiro, acogiéndose como músico a la Corte Imperial del Brasil donde reinaba Pedro I. Su verdadero nombre habría sido Aires Leclicia Rosquellas. Promovió la primera presentación de *Don Giovanni* de Mozart en Brasil en 1821 (Andrade, 1967, citado en Rodrigues, 2023, p. 222). Hacia 1824, con su esposa y su recién nacido hijo Luis Pablo –más tarde nacería Domitila–, pasó a Buenos Aires, donde se convirtió en empresario teatral, consiguiendo reunir en 1824 una selecta compañía con los hermanos Tanni: Angela y Maria (sopranos), Francesco (pianista y cornista) y Marcello (sopranista y tenor; 5 años más tarde, en 1829, llegó Pasquale, barítono) y elementos bonaerenses (Bosch, 1905, p. 49; Ayestarán, 1953, pp. 196-198). El director fue el eminente violinista Santiago Massoni, de profunda huella y larga recordación musical en la Argentina.

Rosquellas era una persona de enorme simpatía, a lo que sumaba su talento de organizador e intérprete. Mariano Bosch lo describe con amplitud:

Poseía una bonita voz de tenor, poco extensa, pero que debido a sus conocimientos musicales y a su práctica de las tablas, remediaba sus defectos. [...] Artista consumado, en

su arte, poseía los mil recursos que suplen las dotes naturales necesarias. [...] Completaban aquellas buenas cualidades su figura en extremo simpática, sus finos modales, su trato ameno, su vivacidad y belleza de carácter. Fue el amigo íntimo de toda la juventud dorada de aquella época, gran compañero de artistas y aficionados... (1905, p. 85)

También José Antonio Wilde tenía palabras de elogio para Rosquellas y destacaba la labor que hizo para crear un ambiente propicio al desarrollo del arte lírico en el Buenos Aires de inicios del siglo XIX:

El 28 de febrero de 1823 apareció por primera vez en las tablas del teatro Argentino don Pablo Rosquellas, castellano de nacimiento, pero residente por largo tiempo en Italia. Puede decirse que fue él quien nos dio los primeros conocimientos de la música italiana, haciéndose apreciar sus bellezas. Rosquellas poseía la música como ciencia y la practicaba como arte. Su voz no era poderosa, pero sabía remediar ese inconveniente y suplir esa carencia con suma habilidad con los socorros de la ciencia, la mímica y aun por medio de la orquesta. Era de admirarse cómo con un ademán, un gesto, un movimiento; con poner la mano sobre el corazón, echarse ligeramente atrás y abrir un tanto la boca, suplía una nota que no alcanzaba y que era hábilmente dada por la flauta o el clarinete en momento oportuno. Había viajado mucho e, indudablemente, había reportado inmensa ventaja de sus viajes. Rosquellas empezó cantando la *Tirana*, el *Contrabandista* y otras canciones españolas. Tenía buena figura, rostro simpático, ojos negros, grandes y expresivos; era muy apreciado y especialmente distinguido por el bello sexo. (Wilde, citado en Mayer-Serra, 1947, p.860)

El mismo Bosch pondera las habilidades interpretativas de Rosquellas, que cantaba en diversos idiomas y se lucía en toda suerte de géneros teatrales, acarreado numeroso público a sus presentaciones:

[...] por los diarios y programas de la época vemos que Rosquellas canta en vasco, en francés, en castellano, en italiano y portugués, ópera, opereta, gallegadas, malagueñas, jotas, boleros, *la Tirana*, (música propia), y estilos criollos orilleros. (1905, pp. 67-68)

Puso en escena en 1825, por vez primera en América, la ópera de Gioacchino Rossini *Il Barbiere di Siviglia* (Roma, 1816), primera ópera representada, a su vez, en Buenos Aires, en el Teatro Coliseo Provisional. Con la aprobación del público bonaerense, el éxito logrado le llevó a representar al frente de su compañía, -él, como tenor- las óperas *La Cenerentola* en 1826, *L'inganno felice* ese mismo año, *Otelo* en 1827 y *Tancredo* en 1828, todas ellas de Rossini, intercalando en su programación *Giuletta e Romeo* de Nicola Antonio Zingarelli, en 1826, y *Don Giovanni* de Mozart, en 1827. Después de la representación en 1825 de *Il Barbiere di Siviglia*, Rosquellas estrenó su ópera *El califa de Bagdad*, escrita dentro del estilo rossiniano, comedia en castellano que alcanzó diecisiete representaciones (la tercera en orden de cantidad: *Il barbiere* alcanzó 28 y *La Cenerentola* 22); para Juan Andrés Sala es muy probable que se haya tratado de un *pasticcio* resultante de fragmentos de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini y *Le calife de Bagdad* de Boieldieu:

Mientras se preparaba convenientemente la inmortal ópera de Mozart, Rosquellas, que no quería dejar enfriar el entusiasmo de dos años de trabajos y éxitos, tuvo la ocurrencia de dar una ópera, en dos actos, *El califa de Bagdad*, en castellano, titulándose su autor. Es cierto que era compositor y músico entendido, pero su especialidad ostensible fue siempre del dominio de las marchas, bailables, tonadillas y canciones de zarzuela: la *Tirana* y la sinfonía de la batalla de Ayacucho eran las principales. [...] La partitura de la obra en dos actos dada en el Coliseo con el nombre de Rosquellas no existe; debió ser retirada por éste, o no hemos sabido encontrarla. Existe un *Califa*, ópera en castellano, de que es autor Eugenio Tapia y cuya música tal vez no se recibió en Buenos Aires y Rosquellas se la fabricó [se la plagió], como era costumbre hacerlo entonces y repetidos ejemplos se conocían. Sobre si en su confección aprovechó o no la música de los otros, nada se puede establecer que no sea conjetura o sospecha. (Bosch, 1905, pp. 59-60)

En 1832, dio a conocer la sinfonía *La batalla de Ayacucho* en homenaje al encuentro bélico que selló la Independencia de América del Sur. Mariano Bosch desliza un irónico comentario en torno a esta partitura: “Rosquellas siguió haciéndose célebre como compositor musical: la sinfonía (indispensable, eterna,) de la batalla de Ayacucho, (con cañonazos y el resto), y la *Tirana* que cantaba su hijo y que ya antaño popularizara Angelita Tanni, contribuyeron más que otras composiciones a hacerlo” (1905, pp. 77-78). También realizó actuaciones en Montevideo, donde dio conciertos sinfónicos y violinísticos (Ayestarán, 1953).

En el tiempo de la dictadura de Juan Manuel Rosas, la crisis de las compañías de ópera y la mala situación económica del país obligaron a Rosquellas a emigrar. Luego de pasar por Córdoba, Tucumán y Salta (Stamponi, 2017, p. 57), Rosquellas se estableció en Sucre, Bolivia, en 1833. Allí fue de nuevo un personaje activo y admirado. Fundó en 1834 la Escuela de Artes, ya que era fotógrafo aficionado, y en 1835, la Sociedad Filarmónica Dramática, con la que ofreció conciertos y representaciones teatrales y que se mantuvo activa a lo largo de un siglo. Después, ya maduro, invirtió en empresas mineras que arruinaron su patrimonio. Murió en Sucre el 12 de julio de 1859.

Entre sus obras se cuentan varias *Sonatas para violín*, una de ellas a dúo con un violín en *scordatura*; *Si la mar fuera tinta*, variaciones para violín y orquesta, (1823); *El califa de Bagdad* (ópera, 1825); una *Gran cantata* con coros (1827); la obertura *El pampero*, (1828); *Concierto para violín* (1830), *Segundo concierto para violín y orquesta Op. 6*; *Sinfonía de la batalla de Argel* (1831), *Cavatina y aria para clarinete* (1831), la sinfonía *La batalla de Ayacucho*, para orquesta y banda, (1832); sinfonías, arias, dúos y coros de las óperas *Una travesura de amor* y *El delirio y las consecuencias del juego*, una *Marcha fúnebre y pasodoble* para piano y para flauta y piano compuesta para el Viernes Santo (Guillamón, 2018, p. 186); varias canciones, entre ellas *La Tirana* (“El que sin amores vive”, con versos de Florencio Varela, incluida en el *Cancionero argentino*, de José Antonio Wilde, 1837 y 1838), “según la tradición, era una hermosa composición de Juan de la Cruz Varela, y la música que le hizo Rosquellas, sencilla, melódica y tierna”, (Bosch, 1905, p. 78), “Canción de Fructuoso Rivera”, “El sol de mayo” (canción patriótica) y “Yo no sé que me quiere” (bolero para voz y guitarra). (Ayestarán, 1953, pp. 558-562; Alonso, 2002, pp. 429-430; Lange, 1977, pp. 395-406; Arizaga, 1971, pp. 265-266; Roldán, 1996, pp. 354-355; Moreno, 1987, p. 969; Real Academia de la Historia, s.f.)

La obra

La "Sinfonía a doble orquesta" (*La batalla de Ayacucho*) fue compuesta en 1832 para orquesta y banda, dedicada a Juan Manuel de Rosas, como lo indica la portada de la particella de violín 1.^o: "Violino Primo / Gran sinfonía a doble orquesta / Titulada / La Batalla de Ayacucho / Por / Pablo Rosquellas / Dedicada / A. S. E. Sr. Dn. Juan Manuel Rosas / Capitán General / y Gobernador de la Provincia / de Bs. As. / Enero 25/832". Poco después se imprimió una versión para piano que se halla perdida en la actualidad (*Diario de la Tarde*, Bs. As. 30-VI-1832, citado en Izquierdo König, 2022, p. 135). Es la sinfonía más antigua compuesta en Argentina que se ha conservado. Se estrenó en Buenos Aires el 2 de junio de 1832. La obra tuvo una excelente recepción en su primera presentación y fue interpretada en varias oportunidades, algo no habitual en su época, en junio y septiembre de ese mismo año.

El *British Packet and Argentine News* del sábado 9 de junio de ese año señaló:

La escena de batalla titulada *La batalla de Ayacucho*, compuesta por el señor Rosquellas, fue interpretada por primera vez y de una manera altamente digna de crédito para la orquesta. El señor Rosquellas dirigió personalmente la banda y al final de la pieza fue muy aplaudido. Todos los preparativos para una batalla, la batalla misma, la carga de caballería con la infantería disparando, los gritos de victoria, etcétera, fueron descriptos por la música (el modo más agradable de librar una batalla, deberíamos pensar). *La batalla de Ayacucho* como composición, fue bien lograda, bien luchada y derramó toda su gloria sobre el General en Jefe El señor don Pablo Rosquellas. (citado en Stamponi, 2017, p. 57)

El 30 de junio de 1832 se publicó en el *Diario de la Tarde* de Buenos Aires el siguiente texto, firmado por "Unos Aficionados":

En tres ocasiones en que se ha ejecutado la Sinfonía de la Batalla de Ayacucho, hemos observado con gran placer, que la inmensa y escogida concurrencia que el deseo de oírla llevó al Teatro, ha dado con sus repetidos aplausos las pruebas más inequívocas del mérito de esta composición. (Serracanta, 2024)¹

Además, Rosquellas la ofreció en uno de sus viajes a Montevideo, el 10 de enero de 1833, como lo testimonia un aviso periodístico publicado en el diario *El Universal* que anuncia la obra como una "Fantasía orquestal":

Gran sesión extraordinaria a beneficio de Antonio Castañera. Hoy jueves 10 del corriente. Después de una brillante sinfonía se exhibirá el nuevo e interesante melodrama en un acto titulado *El delirio*, o sea *Las consecuencias de un vicio*. Concluido se tocará una gran sinfonía compuesta por el señor don Pablo Rosquellas titulada *La batalla de Ayacucho* en

1. Muestra en el canal de Schubert Flores Vassella. (2017). *La batalla de Ayacucho (I)-Sinfonía a doble orquesta (1832) Mariano Pablo Rosquellas-00045*, en <https://www.youtube.com/watch?v=gpmKt0JeKeY>

la que dirigirá y tocará él mismo el violonchelo. Y seguirá la acción del modo siguiente. Adagio que expresa la madrugada. Llamada de reunión del ejército. Marcha del mismo. Paso doble con la caballería. Encuentro y ataque. Marcha fúnebre. Llamada y pasodoble que expresa la victoria. (Ayestarán, 1953, pp. 320-321)

Figura 1
Diario *El Universal*

Calle,

AVISOS NUEVOS
TEATRO.

Gran Funcion Extraordinaria.
A BENEFICIO DE ANTONIO CASTAÑERA.
[Hoy Jueves 10 del corriente.]
Después de una brillante sinfonia se exhibirá el nuevo é interesante melodrama en un acto titulado:—
EL DELIRIO.
ó sea
LAS CONSECUENCIAS DE UN VICIO.
Concluido se tocara una gran Sinfonia compuesta por el Sr. D. Pablo Rosquellas y titulada.—
LA BATALLA DE AYACU.
C O O.
En la que dirijira y tocará el mismo el violonchello, y seguira la accion del modo siguiente—
Adagio que expresa la madrugada.
Llamada y reunion del Ejército.
Marcha del mismo.
Paso doble con la Caballeria.
Encuentro y ataque.
Marcha fúnebre.
Llamada y paso doble que expresa la victoria.
En seguida se representará otra pieza nueva en un acto y de las de mas interes que se han presentado en este Teatro titulada.—
EL CUADRO.
ó sea
EL MARISCAL CATINAT.
En la que por primera vez la Señorita Manuclita Funes cantara una cancion.
Y terminara la funcion con una buena escena de baile.
Se está preparando para egecutar el Domingo proximo, una gran funcion extraordinaria á beneficio de la Joven Manuclita Funes, compuesta de 2 excelentes piezas cómicas tituladas.
LA INOCENCIA FINJIDA.
ó sea
EL SEDUCTOR CASTIGADO.
Y la es conocida por—
EL PADRE ABARIENTO.
En las que la niña beneficiada executará dos papeles proporcionados á su edad y caracter.—Lo restante de la funcion se expresara en las papeletas de costumbre.

Nota. Diario *El Universal*, 10 de enero de 1833.

El restaurador de la obra, el director de orquesta Lucio Bruno Videla, opina que “le llamó la atención su concepto formal, que tenía poco que ver con el clásico de la sinfonía vienesa” (Stamponi, 2017, p. 56). Los tres primeros movimientos se tocan sin interrupción. A un *adagio* largo y tenso, que rememora la obertura de *Don Giovanni* de Mozart, le siguen un *allegro* al que va enlazado el pasodoble (que en aquellos días significaba marcha), la batalla y una marcha fúnebre, que al parecer generó congoja en el público. El cuarto movimiento posee un amplio carácter de festejo. Popular y de danza. La sinfonía es de carácter descriptivo y está dividida en cuatro movimientos:

El primero, *Largo, Allegro maestoso, Allegro assai (Paso doble)*, empieza con una melodía grave interpretada por la cuerda, a la que pronto se añaden las maderas. El primer tema del *Allegro* es de carácter solemne. Interviene la banda mediante toques militares con el ritmo marcado por la percusión. Un segundo tema de carácter optimista nos señala que se acerca una gesta victoriosa.

El segundo movimiento está indicado como *Allegro assai*. Batalla. Después de una pausa, la música se oscurece empezando la descripción de la batalla con el sonido de los disparos, mediante el empleo de la percusión sobre un tema de carácter trágico-heroico.

El tercer movimiento, *Marcha fúnebre*, corresponde a la sección lenta de la sinfonía. Después de un episodio trágico de transición, consiste en una marcha de difuntos que evoca a las víctimas de la batalla.

El cuarto movimiento, *Allegro*, celebra la victoria mediante un tema en forma de marcha al estilo de Rossini, terminando con una triunfante coda (Serracanta, 2024).

Análisis de la obra

El discurso musical corresponde al programa enunciado líneas arriba:

Adagio que expresa la madrugada. El tema se presenta en los violonchelos en breve diálogo con las maderas y apoyo rítmico de violines y violas.

Llamada de reunión del ejército. Lo anuncia un redoble y música militar en una banda de guerra.

Marcha del mismo. En voz de la orquesta se escucha esta música militar a la que se suma la banda de guerra. Se presentan elementos rossinianos, característicos de las oberturas de las óperas del compositor italiano. El movimiento discurre en una alternancia de tónicas y dominantes que abren paso al desarrollo a través de breves modulaciones.

Paso doble con la caballería y Encuentro y ataque. Este movimiento, el segundo, es el núcleo de la obra que refleja el intenso momento de la batalla. Es donde están claramente trabajados los procesos de desarrollo de la obra.

Marcha fúnebre. Es el movimiento que expresa el dolor por los caídos. Se manifiesta con una melodía en modo menor. El tema principal lo cantan las maderas, oboes y clarinetes en diálogo con los violines y un doblaje de flautas.

Llamada y pasodoble que expresa la victoria. Corresponde al cuarto movimiento de la partitura. Se tipifica por una melodía de carácter militar que se mantiene a lo largo del movimiento, con aire jubiloso y triunfal.

El rescate histórico

La recuperación de *La batalla de Ayacucho* ocurrió después que los descendientes de Mariano Pablo Rosquellas –uno de ellos, Rafael Poggi García– radicados en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, tomaran contacto con el Centro Cultural Kirchner, a raíz del homenaje al compositor que brindó la institución en julio de 2016, en el ciclo *La música de la Independencia* (Stamponi, 2017, p. 58). El compositor, director e investigador Lucio Bruno Videla, fue el encargado de reconstruir la obra con base en las *particelli*. *La batalla de Ayacucho* volvió a sonar en Buenos Aires, el domingo 9 de julio de 2018 en la Sala Argentina del Centro Cultural Kirchner.

Consideraciones finales

La importancia de la sinfonía dentro de la música académica argentina y latinoamericana es crucial, ya que se la puede considerar un verdadero eslabón perdido que documenta la creación sinfónica, de estilo clásico, en el Buenos Aires de comienzos del siglo XIX. Es la primera obra sinfónica compuesta en el Río de la Plata y también una de las más antiguas de América del Sur.

Se trata, además, de una sinfonía programática, que describe las vicisitudes de la batalla que en 1824 selló la independencia americana.

La sinfonía *La batalla de Ayacucho* funde una visión cosmopolita (el clasicismo) con un sentimiento americano (el de la Independencia).

Su escritura denota que Rosquellas la compuso siguiendo las pautas retóricas y estilísticas de su época, bajo el influjo de la música de Rossini, convertido en su tiempo en el paradigma de la composición operática, y de Beethoven, que trascendió el formalismo del clasicismo para dotar a la música de un contenido dramático, manifiesto en obras como la Tercera sinfonía *Eroica* (1802-1803) cuya marcha fúnebre en el segundo movimiento rompió los esquemas de los movimientos lentos de las sinfonías, y la Sexta sinfonía *Pastoral* (1808), ceñida a una serie de sugerencias descriptivas –unos títulos en cada movimiento– que le replantean al auditor qué escuchar más allá de la forma y la estructura.

Rosquellas en el mundo hispanoamericano

Por último, Mariano Pablo Rosquellas forma parte de un grupo de compositores que en diversos lugares y espacios de nuestro continente introdujeron el estilo clásico y anunciaron los momentos aurales del romanticismo. Entre ellos destacan:

- José Bernardo Alzedo (Lima, 10-VIII-1788; 28-XII-1878), creador del Himno Nacional peruano, obra por la que ha pasado a la posteridad, aunque el resto de su obra permanezca en un todavía persistente olvido. José Manuel Izquierdo lo sitúa en una serie de dualidades que singularizan su figura: entre lo colonial y lo republicano, entre lo blanco y lo negro, entre Perú y Chile, entre lo religioso y lo patriótico, entre el siglo XVIII y el XIX, entre el estilo clásico y el romántico, etcétera (Izquierdo, 2024, p. vi). Educado con Cipriano Aguilar en el convento agustino y con Pascual Nieves en el de los dominicos, intentó tomar los hábitos, lo que no ocurrió por su condición de mulato quedando como hermano terciario (Iturriaga y Estenssoro, 1985, p. 111). En 1821, habiendo ganado el concurso para dotar de una canción nacional al Perú, se incorporó al Batallón n.º 4 de

Chile como músico mayor. Ya en el país sureño desde 1823, entró al coro de la catedral de Santiago donde lo nombraron maestro de capilla en 1847. Salvo dos breves visitas a Lima, residió en Chile hasta 1864. Compuso canciones patrióticas –“La chicha”, “La cora” “La despedida de las chilenas al Ejército de San Martín Libertador del Perú”–, obras religiosas –misas, salmos, villancicos–, una ópera –*La cifra*– y fue autor de una *Filosofía elemental de la música* (1869). (Barbacci, 1949, pp. 415-420; Raygada, 1956, pp. 20-24; Claro Valdés, 1999, pp. 386-388; Izquierdo, 2024). Su estilo musical transitó de un barroco tardío al clásico haydeniano y al de la ópera italiana de corte rossiniano.

- Cipriano Aguilar (¿Ica, 1770?; Lima, ¿?), fraile agustino, maestro de capilla en su convento, introductor del estilo de Haydn en nuestro medio, como lo evidencia su Vigilia n.º 2 para el oficio de difuntos (Stevenson, 1970, p. 315). Fue maestro de José Bernardo Alcedo y de José Ignacio Cadenas (Estenssoro, 1999a, p. 109; Petrozzi, 2024, p. 120). Participó en 1821 en el concurso para el Himno Nacional del Perú. En 1836 presentó una *Sinfonía a toda orquesta* en un concierto de la Academia de Música que dirigía Manuel Rodríguez (Barbacci, 1949, p. 415; Estenssoro, 1999a, p. 109; Vega Zavala, 2023).
- José Manuel Aldana (Valladolid de Michoacán, 1758; 7-II-1810). Niño cantor de la catedral de Morelia, profesor del Colegio de Las Rosas. En 1785 fue violinista de la capilla musical de la catedral de México y del Coliseo de la Ciudad de México. Entre 1808 y 1809 dirigió la escoleta de niños de la catedral. Ensayó la composición de formas musicales –minués, temas con variaciones, forma sonata, o versos instrumentales– ligadas al espíritu del clasicismo, así como tonadillas escénicas. Sus obras litúrgicas revelan un conocimiento del estilo de Haydn (Stevenson, 1970, p. 237; Pareyón, 2007, p. 49).
- José Escolástico Andriño (Guatemala, 1817; San Salvador, 15-VII-1862). Compositor, discípulo de José Eulalio Samayoa, activo en su Guatemala natal, La Habana y San Salvador. Autor de unas *Variaciones* para violín y orquesta, de la ópera *La mora generosa*, dos sinfonías, música litúrgica y canciones como “Lejos de la patria”. Escribió el libro *Nociones de filarmonía y apuntes para la historia de la música* (Lehnhoff, 1999, p. 459).
- José Cayetano Carreño (Caracas, 7-VIII-1774; Caracas, 4-III-1836) fue hijo del organista Alejandro Carreño, hermano de Simón Rodríguez, sobrino y discípulo de Ambrosio Carreño y abuelo de Teresa Carreño, la virtuosa del piano. En 1791 se le nombró maestro de capilla de la catedral de Caracas. Fue creador de abundante música religiosa de largo aliento, escrita en un estilo transicional hacia el clasicismo, y de canciones patrióticas como “Caraqueños, otra época comienza” con letra de Andrés Bello (Castillo Didier, 1999, pp. 232-233).
- José Francisco Delgado (Valladolid de Michoacán, 1771; México, 28-VII-1829), discípulo de su padre Manuel Delgado y de José Manuel Delgado. Fue el primer violín de la capilla de la catedral de México a la vez que integrante de la orquesta del Coliseo. En 1822 participó en la capilla de música del emperador Agustín de Iturbide y más tarde actuó en la capilla de música de la Colegiata de Guadalupe. Por su calidad como compositor se le conoció como “el Haydn mexicano”, dada su afinidad con el estilo del músico austriaco. Según la crítica de su tiempo, era un compositor “del más delicado gusto” (Roubina, 2007, pp. 91; 119 y ss).
- Juan Francisco Pascual Meserón (Caracas, 17-V-1779; ca. 1845). Compositor y flautista, fue integrante de las compañías de ópera que actuaron en Caracas en 1808. Durante el periodo de la Independencia se mudó a Petare donde concluyó su Octava sinfonía en

1822. Fue autor de una *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*. Dirigió la orquesta de la Sociedad Filarmónica de Caracas. Escribió oberturas y sinfonías en un solo movimiento y canciones patrióticas que incentivaron la Independencia de Venezuela. Perteneció al grupo de compositores de la Escuela de Chacao y logró trascender el estilo clásico que cultivó la mayoría de ellos (Peñín, 2001, pp. 475-476).

- Francisco Manuel Da Silva (Río de Janeiro, 21-II-1795; 18-XII-1865). Fue discípulo de José Mauricio Nunes y Carlos Gomes. Integró la orquesta de la capilla real brasileña. Su aporte más notable fue la composición del Himno Nacional del Brasil, pero no es menos importante su papel en la vida musical de Río de Janeiro. El emperador Pedro II lo nombró compositor de la Imperial Cámara en 1841 y al año siguiente, maestro de capilla. En 1833 fundó la Sociedad Beneficente Musical. Por esa época fundó el Conservatorio Nacional de Música. Actuó como director en el teatro Lírico Fluminense y más tarde de la Ópera Nacional (Mariz, 1985, pp. 39-40).
- José Mariano Elizaga (Valladolid de Michoacán, 27-IX-1786; 2-X-1842). Organista, compositor, director y maestro. Se educó en el Colegio de Infantes de la catedral de México. Se formó con músicos como José María Carrasco y Mariano Soto Carrillo. Alcanzó el magisterio de capilla de Valladolid entre 1811 y 1821. Su discípula Ana María Huarte, más tarde esposa de Agustín de Iturbide, lo recomendó para que fuese el maestro de capilla de la corte imperial. Realizó su carrera en diversas ciudades: Puebla, Guadalajara, México, Guanajuato. Publicó sus libros de *Elementos de música, ordenados por don Mariano Elizaga* (1823) y *Principios de la melodía y la armonía o Fundamentos de la composición musical*. Fue un compositor prolífico, pero mucha de su música está perdida y no se conoce (Pareyón, 2007, pp. 344-345).
- Juan Pedro Esnaola (Buenos Aires, 17-VIII-1808; 8-VII-1878). De origen vasco, se formó con su tío José Antonio Picasarri, maestro de capilla de la catedral de Buenos Aires. Al ser expulsado Picasarri de Argentina, Esnaola lo acompañó al exilio. Volvió a su país y fundó una escuela de música con apoyo del gobierno de Rivadavia. Entre 1824 y 1835 compuso un grupo importante de obras de grandes dimensiones, entre ellas varias misas, tres sinfonías y un *Miserere*. Fue presidente de la Escuela de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires. Se le considera el primer compositor profesional de la Argentina y la crítica juzga que sucumbió a las influencias de Mozart, Bellini y Rossini (Plesch, 1999, pp. 760-762).
- José Lino Gallardo (Ocumare del Tuy (Venezuela), 1774; Caracas, 22-XII-1837). Estudió con Juan Manuel Olivares con quien vivió hasta 1792. Participó en la temporada de ópera de la compañía de Espenu en 1808. Perteneció a la Escuela del padre Sojo. En 1824 se le nombró "maestro mayor de artes liberales y mecánicas" de la ciudad de Caracas. Compuso obras dedicadas a Bolívar. Se le atribuye la composición de la canción "Gloria al bravo pueblo" que dio vida al Himno Nacional venezolano (Peñín, 1999, pp. 348-349).
- José Ángel Lamas (Caracas, 5-VIII-1775; 9-XII-1814). Tuvo una formación como niño de coro de la catedral. Vivió dedicado a la música, pero siempre en la pobreza. Walter Guido (2000b) define su música como poseedora de "estructuras musicales muy sencillas, [cuyas] melodías fluyen con naturalidad y sus armonizaciones y la intensidad de las expresiones guardan estrecha relación con el sentido del texto" (p. 711). Se le considera el más destacado compositor de la Escuela de Chacao, sobre todo por ser autor del *Popule meus*, la obra más conocida del repertorio colonial venezolano (Guido, 2000b, p. 711).

- José Mauricio Nunes García (Río de Janeiro, 22-XII-1767; 18-IV-1830). Fue un músico mulato de origen humilde que venció todas las barreras sociales, étnicas, económicas y culturales para desarrollar su carrera como compositor y maestro de capilla de la corte real de Brasil. Desde 1798 ocupó el magisterio de capilla de la catedral y de la Iglesia Matriz de Río de Janeiro. Mantuvo en su casa una escuela de formación musical hasta el fin de sus días. Fue autor de un compendio de música y de un método para piano. Tuvo que resistir la hostilidad de los músicos portugueses que llegaron a Brasil, sobre todo de Marcos Portugal, maestro de la corte real en Lisboa, cuando la corona decidió emigrar a América ante la invasión napoleónica. Escribió no sólo música religiosa, sino una ópera, *Le due gemelle*, que nunca se estrenó, pero que compartió rasgos de estilo con su música sacra. Dejó un conjunto de más de cuatrocientas obras, de fuerte impronta italiana y muchas de ellas escritas para *castrati* (Mariz, 1985, pp. 24-34).
- José Eulalio Samayoa (Guatemala, 1-XII-1781; 1866). Formado como autodidacta, recibió luego las enseñanzas de Manuel Mendilla Retalhuleu. En 1813 ingresó a la capilla musical de la catedral de Guatemala. Fundó la Asociación Filarmónica del Sagrado Corazón de Jesús. Fue de los primeros en abordar la composición de música instrumental, que escribió con propósitos a veces religiosos, a veces profanos. Escribió no menos de 7 sinfonías, algunas de perfil histórico como la n.º 7 dedicada a la batalla de Xiquilisco. Destacan su *Sinfonía Cívica* en *do* mayor y su *Sinfonía Histórica* en *re* mayor (Lehnhoff, 2000, pp. 631-633).
- Pedro Ximénez Abril Tirado (Arequipa, 1784; Sucre, 1856). Se formó en su ciudad natal, donde alcanzó a organizar conciertos domésticos. Escribió música instrumental: sinfonías, *divertimenti* y música de cámara, pero también un número amplio de piezas para guitarra y colecciones de canciones. En 1833 se trasladó a Sucre donde fue maestro de capilla de la catedral bajo el patrocinio del presidente Andrés de Santa Cruz. Compuso un Himno Nacional boliviano que luego cayó en el olvido. Su legado musical permaneció fuera del conocimiento público hasta el siglo XX en que fue sacado a la luz. En la actualidad se valora su aporte a la música sinfónica por sus casi 40 sinfonías (Estenssoro, 2002, p. 304; Izquierdo y Vega S., 2017, pp. 48-78).

Mariano Pablo Rosquellas está situado entre ese conjunto de europeos activos en o para la Iberoamérica recién liberada o por liberarse del imperio español y el contingente de compositores americanos –nacidos en nuestro continente todos– que vivieron la transición del antiguo universo virreinal al nacimiento de las repúblicas entusiasmadas por el sistema democrático, del ámbito religioso al secular y de un estilo barroco-galante a uno de perfiles clásico-románticos, que dejaban atrás la influencia de los maestros de la capilla real hispánica o de la corte portuguesa para sucumbir a la de la música de Haydn, Mozart, Rossini y Bellini, acorde a los nuevos aires que soplaban en nuestros pueblos.

Referencias

- abc, (3 de abril de 2018). Revelan incógnitas del himno nacional. <https://www.abc.com.py/espectaculos/musica/develan-grandes-incognitas-del-himno-nacional-1689725.html>
- Alonso, C. (2002). 4. Rosquellas, Mariano Pablo. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 9 (pp. 429-430). Sociedad General de Autores y Editores.
- Arizaga, R. (1971). *Enciclopedia de la música argentina*. Fondo Nacional de las Artes.
- Ayestarán, L. (1953). *La música en el Uruguay. Vol. I*. Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica.
- Barbacci, R. (1949). Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano. *Fénix*, (6), 414-510. <https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1949.n6.pp.414-510>.
- Bosch, M. (1905). *Historia de la ópera en Buenos Aires. Origen del canto y la música. Las primeras compañías y los primeros cantantes*. Imprenta El Comercio.
- Caicedo, P. (2018). *Los sonidos de las naciones imaginadas. La canción artística latinoamericana en el contexto del nacionalismo musical*. Sociedad General de Autores y Editores.
- Castillo Didier, M. (1999). Carreño, José Cayetano. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 3 (pp. 232-233). Sociedad General de Autores y Editores.
- Claro Valdés, S. (1999). Alzedo, José Bernardo. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 1 (pp. 386-388). Sociedad General de Autores y Editores.
- Eli Rodríguez, V. (2000). Paris, Juan, En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 8 (pp. 470-471). Sociedad General de Autores y Editores.
- Estenssoro, J. C. (1999a). Aguilar, Cipriano. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 1 (pp. 109-110). Sociedad General de Autores y Editores.
- Estenssoro, J. C. (1999b). Bolognesi, Andrés. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 2 (p. 597). Sociedad General de Autores y Editores.
- Estenssoro, J. C. (2002). Tirado, Pedro. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 10 (pp. 304-305). Sociedad General de Autores y Editores.
- Flores Vassella, Sch. (10 de julio de 2017). *La batalla de Ayacucho (I)-Sinfonía a doble orquesta (1832) Mariano Pablo Rosquellas-00045* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gpmKt0jeKeY>

- Godoy Aguirre, M. (2000). Himno. ECUADOR. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 6 (p. 319). Sociedad General de Autores y Editores.
- Guido, W. (2000a). Debali, Ferenc Jozsef. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 4 (pp. 427-428). Sociedad General de Autores y Editores.
- Guido, W. (2000b). Lamas, José Ángel. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 6 (pp. 711-712). Sociedad General de Autores y Editores.
- Guillamón, G. (2018). Espacios musicales y teatrales en la ciudad de Buenos Aires: sociabilidad y vida cultural a principios del siglo XIX (1804-1840). *Revista de Historia*, (19), 167-191.
- Iriarte, C. (2001). Price, Henry. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 8 (p. 940). Sociedad General de Autores y Editores.
- Iturriaga, E. y Estenssoro, J. C. (1985). Cultura colonial en la república. En *La música en el Perú* (pp. 107-113). Patronato Popular y Porvenir.
- Izquierdo König, J. M. (2022). *Filarmónicos y patriotas. Compositores latinoamericanos en tiempos de independencias (1800-1850)*. Ediciones UC.
- Izquierdo König, J. M. (2024). *José Bernardo Alzedo. Biografía de un músico*. Autor. https://www.academia.edu/119240993/JOSE_BERNARDO_ALZEDO_BIOGRAFIA_DE_UN_M%C3%9ASICO_PERUANO_1788_1878_
- Izquierdo König, J. M. y Vega Salvatierra, Z. (2017). Nuevos aportes acerca de la vida del compositor peruano-boliviano Pedro Ximénez Abrill Tirado (1784-1856). *Revista musical chilena*, 71(227), 48-78. <https://doi.org/10.4067/s0716-27902017000100048>
- Lange, C. (1977). Os primeiros subministros musicais do Brasil para O rio da Prata. A reciprocidade musical entre o Brasil e O Prata. A música nas ações bélicas. (De 1750 até 1855, aproximadamente), *Revista de História*, (112), 381-417. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i112p381-417>
- Lehnhoff, D. (1999). Andrino, José Escolástico. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 1 (p. 459). Sociedad General de Autores y Editores.
- Lehnhoff, D. (2000). Samayoa, José Eulalio. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 9 (pp. 631-633). Sociedad General de Autores y Editores.
- Mariz, V. (1985). *Historia de la música en el Brasil*. Centro de Estudios Brasileños.
- Mayer-Serra, O. (1947). *Música y músicos de Latinoamérica*, t. 2: K-Z. Editorial Atlante.

- Montenegro, A. (2002). Vincenti, Benedetto. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 10 (pp. 952). Sociedad General de Autores y Editores.
- Moreno, E. (1987). Un ejemplo de "Scordatura" violinística en la música española: La Sonata de Pablo Rosquellas. *Revista de Musicología*, 10(3), 965-974. <https://doi.org/10.2307/20795179>
- Pareyón, G. (2007). *Diccionario enciclopédico de la música en México*, México, Universidad Panamericana. <https://doi.org/10.31885/2018.00004>
- Peñín, J. (1999). Gallardo, José Lino. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 1 (pp. 348-349). Sociedad General de Autores y Editores.
- Peñín, J. (2001). "Meserón, Juan Francisco Pascual". En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 7 (pp. 475-476). Sociedad General de Autores y Editores.
- Petrozzi, C. (2024). *La música orquestal peruana, 1945-2020*. Universidad Nacional de Música.
- Plesch, M. (1999). Esnaola, Juan Pedro. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 4 (pp. 760-762). Sociedad General de Autores y Editores.
- Quezada Espinoza, C. (2000). Neumann Marno, Antonio. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 4 (p. 1018). Sociedad General de Autores y Editores.
- Raygada, C. (1956). Guía musical del Perú. *Fénix*, (12), 3-77. <https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1956-1957.n12.pp.3-77>
- Real Academia de la Historia (s.f.). *Mariano Pablo Rosquellas*. Diccionario Biográfico electrónico. <https://dbe.rah.es/biografias/69006/mariano-pablo-rosquellas>
- Rodrigues, L. (2023). 9. A monarquia brasileira do século XIX: singularidades de sua vida musical no contexto Latino-americano. En P. Castagna, M. Capelán, y J. Marín-López (Eds.). *Músicas iberoamericanas interconectadas. Caminos, circuitos y redes* (pp. 219-242). https://doi.org/10.31819/9783968695600_009
- Roldán, W. A. (1996). *Diccionario de música y músicos*. El Ateneo.
- Roubina, E. (2007). *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*. Ediciones Eón.
- Serracanta, F. [2024]. *Rosquellas*. La historia de la sinfonía. <https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/argentina/argentina-otros/rosquellas/>

- Stamponi, G. (2017, 27 de junio). Una batalla musical. Revista del *Teatro Colón*, 56-60. <https://www.yumpu.com/es/document/read/58969126/revista-teatro-colon>
- Stevenson, R. (1970). *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Organización de los Estados Americanos.
- Szarán, L. (2000). Cassale, Francisco. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. t. 6(p. 323). Sociedad General de Autores y Editores.
- Tello, A. (2008). El tránsito de los virreinos a los estados independientes. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (pp. 25-70). Fondo de Cultura Económica.
- Vega Zavala, C. (2023). Música para el templo del convento de San Agustín de Lima. El maestro de capilla fray Cipriano Aguilar. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 7(2). 192-213. <https://doi.org/10.62230/antec.v7i2.204>