

“A LA MESA ZAGALAS”. UN NUEVO RESCATE DE LA OBRA DE JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO

DIANA FERNÁNDEZ CALVO

JULIÁN MOSCA

Resumen

Desde el 2008 el IIMCV a través de un equipo de investigación interno viene rescatando y analizando las obras de José de Orejón y Aparicio.

La última de las obras encontradas en los negativos donación de Carmen García Muñoz, que no fuera publicada en el 2009, ha podido ser rescatada por Diana Fernández Calvo y es brindada en transcripción y estudio por los autores de este artículo.

Palabras clave: Música virreinal peruana - Catedral de Lima - José de Orejón y Aparicio.

Abstract

Since 2008, the IIMCV, through a team of internal investigation, is salvaging and analysing the works of José de Orejón y Aparicio. The last of the works found in the negatives donated by Carmen García Muñoz, which was not published in 2009, could be salvaged by Diana Fernández Calvo and it is given both in transcript and study by the authors of this article.

Key words: Viceroy Peruvian Music - Lima Cathedral - José de Orejón y Aparicio.

1. El autor y su obra. Historia de la conservación de los manuscritos.

José de Orejón y Victoria de Aparicio y Velasco (Huacho, 1706; Lima, 1765) es considerado uno de los más importantes compositores y organistas peruanos. Su enorme talento como compositor hizo que su obra se hiciera conocida en Sucre y permaneciera en la memoria del pueblo peruano hasta fines del siglo XIX.

La Catedral de Lima custodió a lo largo de dos siglos la obra de este compositor y Maestro de Capilla de esta Catedral.

Andrés Sas fue el primer investigador que nos permitió conocer la obra de Orejón en su trabajo¹ *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato* al volcar en detalle el inventario realizado por el maestro de capilla Andrés Bolognesi² “Nómina de los Papeles /de Música servibles que tiene/esta Santa Yglesia Metropolitana/ de Lima”. En el catálogo de Bolognesi encontramos mencionadas las siguientes obras de José de Orejón y Aparicio:

1. <i>Misa de Quinto Tono</i>	21. <i>Ha del safir</i>
2. (Y reformada por Tapia)	22. <i>Aliéntese el fervor</i>
3. (<i>Misa</i>) de G “chiquita” ³	23. <i>Buela Paloma</i>
4. <i>Un terno de Psalmos de Santo</i>	24. <i>Contrapunto</i>
5. Otro para la <i>Virgen y para Santo</i> ⁴	25. <i>Ha del Agua</i>
6. <i>Oredidi</i> ⁵	26. <i>Por bezar</i>
7. <i>Defecit</i>	27. <i>Sol, Luna y Estrellas</i>
8. <i>Pasión del Domingo</i>	28. <i>Tres racionales</i>
9. (Y renovada por Tapia) ⁶	29. <i>Enimma divina</i>
10. <i>Et incarnatus</i>	30. <i>Ha del gozo</i>
11. <i>Pasión del Viernes</i>	31. <i>Al ver q. raya</i>
12. <i>Albricias mortales</i>	32. <i>Ha de la Esphera</i>
13. <i>A la Messa</i>	33. <i>Ha del día</i>
14. <i>Zagales de estos bosques</i>	34. <i>Ha del mundo</i>
15. <i>De aquel globo</i>	35. <i>Duo, Gilgerillo</i>
16. <i>Despertad</i>	36. <i>A la arma</i>
17. <i>Sacris Solemnis</i>	37. <i>Al resien nacido</i>
18. <i>En el día festivo</i>	38. <i>Aria, Mariposa</i>
19. <i>A meser</i>	39. <i>Gozos de San José</i>
20. <i>Letania de Nuestra Señora</i>	

¹ SAS, A. 1971 p. 191, 192,193, 195, 196. Reproducimos textualmente el listado citado por Sas.

² Inventario realizado entre 1809 y 1810.

³ Versión de la Misa N° 1.

⁴ Salmos de Vísperas

⁵ Credidi

⁶ Versión de la Obra N° 8 realizada por el compositor Melchor Tapia a principios del siglo XIX.

Posteriormente, en su *Diccionario Biográfico* (1972), Andrés Sas brindó en detalle los datos biográficos del compositor y transcribió las misivas que se encontraban en las Actas del Cabildo Catedralicio de Lima.

Unos años antes de los escritos de Sas, el Padre Rubén Vargas Ugarte, en sus “Notas sobre la Música en el Perú”, había publicado el catálogo —efectuado por César Arróspide de la Flor y Rodolfo Holzmann⁷— de los manuscritos de música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima. Esta circunstancia nos hace posible comparar qué obras de Orejón y Aparicio seguían siendo custodiadas en el Archivo de la Catedral en 1949.

El listado de las obras identificadas como de autoría de Orejón y Aparicio (todas ellas mencionadas en el inventario de Bolognesi) dentro del catálogo publicado por Vargas y Ugarte es el siguiente:

1. <i>A mecer de un Dios la cuna</i> (AH 50) ⁸	11. <i>Dúo (Jilguerillo sonoro)</i> (AH 60)
2. <i>Dúo a Nuestra Señora (Ha de la esfera de Apolo)</i> (AH 51)	12. <i>Dúo a Nuestra Señora de Copacabana (A del día)</i> (AH 61)
3. <i>Tres a Nuestra Señora (Tres racionales)</i> (AH 52)	13. <i>Cuatro al Santísimo Despertad</i> (AH 62)
4. <i>Cantada Sola (Mariposa)</i> (AH 53)	14. <i>Cuatro al Santísimo Sacramento (De aquel globo)</i> (AH 63)
5. <i>Tres (Por besar de este fénix)</i> (AH 54)	15. <i>Cuatro a Nuestra Señora (Ha del safir del mundo)</i> (AH 64)
6. <i>Contrapunto a la Concepción de Nuestra Señora sobre el ut, re, mi, fa, sol, la</i> (AH 55)	16. <i>Cuatro a la Concepción de Nuestra Señora (En el día festivo)</i> (AH 65)
7. <i>Dúo al Santísimo Sacramento (Enigma divino)</i> (AH 56)	17. <i>Cuatro al Santísimo Sacramento (A la mesa zagalas)</i> (AH 66)
8. <i>Dolores y Gozos de Santísimo</i> (AH 57)	18. <i>Letanía de Nuestra Señora</i> (AH 67)
9. <i>Dúo al Santísimo Sacramento (Ha del mundo)</i> (AH 58)	19. <i>Pasión del Viernes Santo</i> (AH 68)
10. <i>Dúo a Nuestra Señora (A delgozo)</i> (AH 59)	

⁷ ARRÓSPIDE, C- HOLZMANN, R. 1949.

⁸ Con la indicación AH registramos el número de la catalogación correspondiente a Arróspide- Holzmann.

Veinte años después que Arróspide-Holzmann, el investigador norteamericano Robert Stevenson⁹ confirma el mismo listado como obrante dentro del Archivo.

En 1982, José Quezada Machiavello verifica la existencia de estas diecinueve obras e indica el hallazgo de *Ha del Agua* (A- H 20), clasificada como anónima en el catálogo de la Catedral. En la carátula de este manuscrito se leía: 4/ a la Concepción de Nuestra Señora/ Aparicio. Podemos comprobar que esta obra aparecía entre las de “Aparicio” en el inventario de Bolognesi. Asimismo, Quezada encontró el dúo con violines *Al arma al combate* (A- H 17) que, si bien no consigna compositor en la carátula, podría ser el que aparece con el mismo título en el inventario de Bolognesi, presentando coincidencias estilísticas significativas con las obras de Orejón.

Hacia 1987, la música del gran maestro barroco peruano desaparece del Archivo Arzobispal de Lima. Sólo se conservan allí los *Salmos de Vísperas*, obra original de Orejón, orquestada por Melchor Tapia y Zegarra¹⁰, que se encontraba precisamente en el legajo Tapia y que no aparecía tampoco en los listados de Arróspide-Holzmann 1949 y Stevenson 1970.

Durante la década de 1970, la Doctora Carmen García Muñoz de la Universidad Católica Argentina, había sido autorizada por el Arzobispado de Lima a fotografiar gran parte de la música del Archivo Arzobispal de Lima. Al fallecer la investigadora, este fondo documental (parte en positivos y parte en negativos) dio origen a la creación del Archivo de Música Colonial Americana del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA y quedó bajo la responsabilidad de su Coordinadora Diana Fernández Calvo.

En 2008, la *Asociación Hanacpachap* estableció tratos con la Doctora Diana Fernández Calvo¹¹ con el propósito de recuperar y editar la obra integral de José Orejón y Aparicio. Surgió así un convenio de trabajo conjunto con el IIMCV que contó con el apoyo del *Centro de Música Latinoamericana* de la PUCP (dirigido por el Maestro Armando Sánchez Málaga) y el respaldo del *Arzobispado de Lima*, situación que hizo posible

⁹ STEVENSON, R. 1970.

¹⁰ Compositor peruano activo en la Catedral de Lima desde fines del siglo XVIII hasta su muerte en 1818.

¹¹ Responsable del Archivo de Música Colonial Americana desde 1999 y directora del *Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* de la Universidad Católica Argentina desde 2005.

que se editara en 2009 la primer edición internacional del Instituto con la Universidad Católica Sedes Sapientiae de Lima¹². Este libro, *José de Orejón y Aparicio, la música y su contexto* (2009) fue el resultado del trabajo de un equipo de investigación del IIMCV y contó con la edición de las transcripciones efectuadas por la Doctora Diana Fernández Calvo, y la grabación de las obras por la agrupación *Lima Triumphante*.¹³ Más allá de la labor puramente musicológica, el equipo asumió la reconstrucción de partes faltantes, a través del uso de la transparencia digital de la tinta en el dorso del papel. Es sabido que era práctica frecuente en la música virreinal que en el reverso de las carátulas estuvieran escritas las partes de bajo. Fue por ello que la parte de bajo faltante de *De aquel Globo* se reconstruyó utilizando la transparencia del reverso de la carátula. El mismo procedimiento hizo posible reconstruir partes faltantes en los *Salmos de Vísperas*.

El trabajo implicó tres etapas y estuvo a cargo de un equipo de investigadores bajo la dirección de la Dra. Diana Fernández Calvo¹⁴.

En primer lugar, se realizó un rescate digital de los manuscritos, lo que permitió reconstruir partes musicales faltantes en los registros microfilmados que poseía el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, de la UCA.

La segunda etapa consistió en la transcripción a notación actual de las partes originales. Este proceso incluyó el traspaso a un software de

¹² La Universidad Católica *Sedes Sapientiae* de Lima Norte decidió sumarse a la gesta de rescate de la música perdida a partir del estreno de la *Pasión según San Juan* de José de Orejón y Aparicio, a cargo del conjunto *Lima Triumphante* bajo la dirección de José Quezada Macchiavello, realizado en la Basílica de Santa Rosa de Lima en la Semana Santa de 2008 (18 de marzo) y del gesto de entrega de la directora del IIMCV de copias del material fotográfico de Carmen García Muñoz a Monseñor Adriano Tomassi, Obispo auxiliar de Lima. Al contar el Archivo Arzobispal de Lima de nuevo con la música de Orejón y Aparicio - al menos en copias fotográficas de los originales-, se ha podido reparar en alguna medida la lamentable pérdida de los manuscritos, que hasta el presente no han sido hallados.

¹³ Agrupación musical peruana, dirigida por José Quezada Machiavello, dedicada al rescate y difusión de la música barroca peruana.

¹⁴ Dra. Diana Fernández Calvo (Directora IIMCV, investigadora responsable del Archivo de Música Colonial Americana del IIMCV), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Docente de la Facultad de Letras UCA y miembro invitado del IIMCV), Julián Mosca, Arturo Fernández, Laura Desmoures, Emiliano García Pérez, Santiago Vázquez Baré y Diego Alberton (miembros auxiliares del IIMCV).

notación¹⁵, la revisión puntual de la transcripción cotejada paso a paso desde el manuscrito original, el recorte digital del *incipit* de cada voz o instrumento del manuscrito y la reproducción facsimilar del documento completo para la edición.

En la tercera etapa, se realizó un análisis de fuentes musicales y literarias a la luz de la práctica de la retórica barroca. Para ello se trabajó sobre los facsimilares digitales de los manuscritos, analizando el texto y la música. Se abordó con posterioridad el estudio musical desde una perspectiva de análisis compositivo remitida a las prácticas de la música latinoamericana del período.

En este libro se rescataron digitalmente, se transcribieron y analizaron las siguientes obras de Orejón y Aparicio:

1- <i>A mecer de un Dios la cuna</i> (pp. 108 – 131).	11- <i>Dolores y Gozos de San José</i> (pp. 248 – 251)
2- <i>Ah de la esfera de Apolo</i> (pp. 132–143).	12- <i>En el día festivo</i> (pp. 252 – 264)
3- <i>Ah del agua y del aire</i> (pp. 144–164)	13- <i>Enigma divino</i> (pp. 265 – 274)
4- <i>Ah del día</i> (pp. 165 – 178)	14- <i>Jilguerillo sonoro</i> (pp. 275 – 287)
5- <i>Ah del gozo</i> (pp. 179- 199)	15- <i>Letanía</i> (pp. 288 – 326)
6- <i>Ah del mundo</i> (pp. 200 – 207)	16- <i>Mariposa, Cantada a solo</i> (pp. 327 – 337)
7- <i>Ah del safir del mundo</i> (pp. 208–218)	17- <i>Pasión del Viernes Santo</i> (pp. 338– 390)
8- <i>Contrapunto a cuatro a la Concepción de Nuestra Señora</i> (pp.219 – 225)	18- <i>Por besar de este fénix las plantas</i> (pp. 391 – 401)
9- <i>De aquel globo</i> (pp. 226 – 232)	19- <i>Salmos de vísperas</i> (pp. 402– 481)
10- <i>Despertad canorasavecillas</i> (pp. 233- 247)	20- <i>Tres racionales zítaras</i> (pp. 482– 499)

El rescate digital de los negativos de los manuscritos fue complejo y la precariedad visual de algunas fotos hizo que Fernández Calvo no incluyera en esta publicación la obra “A la mesa Zagalas” pese a que su negativo figuraba en la donación de la Dra. García Muñoz.

¹⁵ Software de edición de partituras FINALE.

2. El rescate digital

El formato de soporte de la obra de Orejón y Aparicio recibida por el Instituto a través de legado de la Dra. Carmen García Muñoz está expuesto en el siguiente detalle:

Orejón y Aparicio¹⁶ (21 obras)

Nº de Cat. CGM - IIMCV	Autor	Título	Catálogos	Transcripciones	Soporte
1	Orejón y Aparicio	<i>A mecer de un Dios la Cuna</i> Ti-Ti-Ti (Al)-Te, VI-VII, Ac. <i>A mecer de un Dios</i> (CGM) / <i>A mecer de un Dios la cuna</i> (Cl.)	CGM 16 AAL (P) 4º / <i>Aparicio</i> (CGM)	Sas/ Fernández Calvo	Negativos
2	Orejón y Aparicio	<i>Ah de la esfera de Apolo</i> Ti-Ti, VI-VII, Ac <i>Ha de la esfera de Apolo</i> (dipl.-CGM) <i>Ha dela Esphera de Apolo</i> (Cl.)	CGM 7 AAL (P) <i>Duo a Nª.</i> <i>Señora / Ha de la esfera de Apolo / Mª. Dª.</i> <i>Joseph de Aparicio / [rúbrica de la primera obra]</i> (CGM) <i>Duo a Nª.</i> <i>Señora / Ha dela Esphera de Apolo / Mª. Dª.</i> <i>Joseph de Aparicio (Cl.)</i>	Fernández Calvo	Negativos Falta el bajo
3	Orejón y Aparicio	<i>Ah del Agua</i> Ti-Ti-Al-Te, VI- VII, Ob, Ac	CGM 72 AAL (P)	Fernández Calvo	Negativos

¹⁶ Referencias AAL (Archivo Arzobispal de Lima), CGM (Obras del Catálogo de la Dra. Carmen García Muñoz del IIMCV), P (manuscrito original perdido).

4	Orejón y Aparicio	<i>Ah del Día</i> TI-TII- VI- VII Ac <i>A del día</i> (CGM) / <i>A del día a de la fiesta</i> (LACMA)	CGM 1 AAL (P) <i>Duo con violines / A N. S^a. De Copacabana / A del día / M^o. Dⁿ. Joseph de Orejon y Aparicio / [rúbrica] (CGM)</i> <i>Duo con violines / A N^a. S^a. De Copacabana / A del día / M^o. Dⁿ. Joseph de Orejon y Aparicio (Cl.)</i>	Sas / Roldán/ St. /Fernández Calvo	Negativos
5	Orejón y Aparicio	<i>Ah del gozo</i> Ti-Ti, VI, VII, Ac <i>A del gozo</i> (dipl.-CGM) / <i>Ha del Gozo,</i> <i>ha del aplauso</i> (Cl.)	CGM 8 AAL (P) <i>Duo / A N^a. Señora / A del gozo / M^o. Dⁿ. Joseph de Aparicio (CGM-Cl.) [rúbrica] (CGM)</i>	Sas / Claro/ Fernández Calvo	Negativos
6	Orejón y Aparicio	<i>Ah del Mundo</i> Ti-Ti, VI-VII, Ac <i>Ha del mundo</i> (dipl.-CGM)	CGM 3 AAL (P) <i>Duo al SS. Sacramento / Ha del mundo / Aparicio (CGM)</i>	Fernández Calvo	Negativos
7	Orejón y Aparicio	<i>Ah del Safir del Mundo</i> Ti-Te, VI- VII, Ac <i>Ha del safir del mundo</i> (dipl.-CGM)	CGM 10 AAL (P) <i>Quatro à nrâ Señora / Ha del safir del mundo / Aparicio (CGM)</i>	Fernández Calvo	Negativos
8	Orejón y Aparicio	<i>Contrapunto a 4. "A la Concepción de Ntra. Sra</i> Ti-Ti-Al-te, Ac <i>Contrapunto</i>	CGM 9 AAL (P) <i>Contrapunto á 4^o / alá Consepccion de Nrâ S.^a /</i>	Sas/ García Muñoz/ Fernández Calvo	Positivos/ sin negativos

		(dipl.-CGM)	<i>Aparicio / Sobre el ut re mi fa. Sol la.</i>		
9	Orejón y Aparicio	<i>De aquel globo</i> Ti-Ti-Al-Te, VI- VII, Ac. <i>De aquel globo</i> (dipl.-CGM)	CGM 2 AAL (P) <i>Quatro al SS. Sacramento / De aquel globo / Aparicio</i>	Fernández Calvo	Negativos Falta el bajo
10	Orejón y Aparicio	<i>Despertad canoras avecillas</i> Ti-Ti-Al-Te, VI- VII, Ac. <i>Despertad</i> (dipl.) / <i>Despertad canoras avecillas</i> (CGM)	CGM 11 AAL (P) <i>4 Despertad / Al Ss^{mo}. / Aparicio (CGM)</i>	Fernández Calvo	Negativos
11	Orejón y Aparicio	<i>Dolores y Gozos de San José</i> Ti-Ti, Ac. <i>Dolores y gozos</i> (dipl.-CGM)	CGM 15 AAL (P) <i>Dolores y gozos de S. S. / Joseph / Mro. Aparicio</i>	Fernández Calvo	Negativos
12	Orejón y Aparicio	<i>En el día festivo</i> Ti-Ti-Al-Te, VI- VII, Ac. <i>En el día festivo</i> (dipl.-CGM)	CGM 18 AAL (P) <i>4º / A la consepcion de Nrà S^a. / En el Dya festivo / Aparicio (CGM)</i>	Fernández Calvo	Negativos
13	Orejón y Aparicio	<i>Enigma Divino</i> Ti-Ti, VI, VII, Ac. <i>Enigma divino</i> (dipl.-CGM)	CGM 14 AAL (P) <i>Duo al SS. Sacramento / Enigma divino / Aparicio (CGM)</i>	Sas/ Fernández Calvo	Negativos
14	Orejón y Aparicio	<i>Gilguerillo Sonoro</i> Ti-Ti, VI-VII, Ac <i>Gilguerillo sonoro</i> (CGM)	CGM 5 AAL (P) <i>Duo con violines / Gilguerillo sonoro / M^o. D^o. Joseph Orejon y Aparicio /</i>	Fernández Calvo	Negativos

			[<i>rúbrica de la 1a. obra</i>] (CGM)		
15	Orejón y Aparicio	<i>Letanía</i> Ti.-Ti-Al- Te/ Te (Al 2º coro), VI- VII, Org, Ac. <i>Letanía</i> (dipl.- CGM)	CGM 12 AAL (P) <i>Baxo / Letanía à</i> <i>N.ª. S.ª. /</i> <i>Aparicio</i> (CGM)	Fernández Calvo	Negativos
16	Orejón y Aparicio	<i>Mariposa</i> Ti, VI-VII, Ac <i>Mariposa</i> (CGM) / <i>Ya</i> <i>que el sol</i> <i>misterioso</i> (St.- LACMA)	CGM 6 AAL (P) Cantada a solo / <i>Mariposa /</i> <i>Aparicio</i>	Sas / Stevenson/ Illari/ Fernández Calvo	Positivos/ sin negativos
17	Orejón y Aparicio	<i>Pasión según</i> <i>San Juan</i> Coro I: Ti-Ti- Al-Te (Solo Ti- Al) Coro II: Ti-Al- Te Fl I y II Cor I y II, VI-VII, Ac (org) <i>Passion del</i> <i>Viernes Santo</i> (dipl.)/ <i>Pasión</i> (CGM)	CGM 13 AAL (P) <i>Nº 3 / Passion</i> <i>del Viernes /</i> <i>Santo / a Dos</i> <i>Coros con /</i> <i>Violines Flautas</i> <i>Trompas / y</i> <i>Bajo / por / D.ª.</i> <i>José Aparicio</i> <i>Presbítero /</i> <i>Andrés</i> <i>Bolognesi</i> (CGM)	Stevenson (parcial)/ Fernández Calvo (completa)	Negativos
18	Orejón y Aparicio	<i>Por besar de</i> <i>este Fénix</i> Ti-Ti-Te, VI, VII, Ac <i>Por besar de</i> <i>este fénix</i> (CGM)	CGM 4 AAL (P) <i>3. Por besar de</i> <i>este fenis /</i> <i>Aparicio</i>	Fernández Calvo	Negativos
19	Orejón y Aparicio	<i>Salmos de</i> <i>Vísperas</i> Coro I: Ti--Al- Te (Solo Ti-Al) Coro II: Ti-Al- Te-Ba Fl I y II Cor I y II, VI-VII, Ac (org).	CGM 19 AAL <i>Salmos de</i> <i>Visper[as] d[e]</i> <i>Do[men]ica, ó</i> <i>[d]e Santos,</i> <i>puestos / en</i> <i>Música con [...]</i> <i>Violi, [...]</i>	Transcripció n parcial de Lola Márquez de una copia fascimilar del original preservado aún en el	Positivos/ sin negativos Falta una hoja (reconstru ida)

		<p><i>Salmos de Visper[as] d[e] Do[men]ica, ó [d]e Santos (dipl.) / Salmos de vísperas (CGM)</i></p>	<p><i>Organo, y Quatro voces p.^a / las Visperas de Primera Clase, p.^r el S.^{or} D.ⁿ Joseph / <u>Aparicio</u> Presbytero, Organ[ista] y Ma[est]ro de Capilla de / la S.^{ta} Iglesia Cath.^l de Lima en el año de 1750 / los mismos q.^e ha [...]<u>l</u>istrado D.ⁿ Melchor Tapia, Presbyt.^o / Organista de la referida Iglesia, añ[a]diendoles / flautas, tromp[as], un Segundo Coro y Organo obligado al Salmo <u>Laudâte Dòminum omnes gentes</u>, en el / año de 1810. / [en recuadro:] <i>Laudâte eum in tympano, et / choro: Laudâte eum in chordis / et òrgano. / Son palabras del Salmo 150 v. 4.</i></i></p>	<p>Archivo Arzobispal de Lima/ Transcripción parcial de Carmen García Muñoz/ Transcripción completa de Diana Fernández Calvo</p>	
20	Orejón y Aparicio	<p><i>Tres Racionales Ti-Al-Te,[VI]-VII, Ac. Tres racionales (dipl.-CGM)</i></p>	<p>CGM 17 AAL (P) 3 à nrà Señora / <i>Tres racionales / Aparicio (CGM)</i></p>	Fernández Calvo	Negativos

21	Orejón y Aparicio	A la mesa zagalas Ti – Ti- Al- Te- Ac- Org-	CGM (sin catalogar) (P) “ <i>Quatro con violines. Al Ssmo Sacramento. A la Mesa Zagalas. Del Ldo. Dn Joseph Aparicio</i> ” (Rúbrica)	Fernández Calvo	Negativos deteriorados
----	-------------------	---	---	-----------------	------------------------

La primera urgencia de reconstrucción estuvo dirigida a recuperar la información de las cintas de negativos que se encontraban sin revelar. La caducidad de este tipo de soporte ponía en riesgo la recuperación de la obra resguardada en el Archivo del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega”.

Este proceso fue iniciado por Fernández Calvo en el 2001, cuando todavía no contaba con un equipo de trabajo dentro del proyecto.

Los materiales fotográficos de tecnología tradicional, basados en el haluro de plata como elemento fotosensible, poseen características que los hacen aptos para distintos fines. Los materiales de cámara, en concreto, poseen el soporte transparente. Esto permite volver a copiarlos haciendo pasar la luz a través del soporte; la imagen negativa obtenida en cámara se convierte, de este modo, en positiva.

Sin embargo, debido a la antigüedad del soporte físico que se manejaba, el posible riesgo de pérdida de las copias de materiales musicales —cuyos originales no existían— y la necesidad de conservación a futuro, la investigadora Fernández Calvo decide realizar directamente el proceso de digitalización previa evaluación del material de los negativos.

Esta decisión fue tomada a fin de permitir la codificación del material en un formato que diera lugar a un archivo bastante reducido y muy flexible en su uso y, por último permitiera la grabación en un CD-ROM del archivo completo. Los datos fueron volcados en cinco formatos diferentes de resolución, lo cual cubría las necesidades más variadas, incluida su difusión en formatos virtuales. Estas características del soporte elegido permitían a su vez el pasaje a positivo de la fotografía tradicional en el momento que así se lo requiriera y el manejo de los datos musicales en un formato adecuado para la realización de las transcripciones, el análisis detallado de

los textos, la reconstrucción de las partes faltantes y la publicación de los *incipits* musicales y los facsimilares.

El manejo de los datos digitalizados le permitió a la investigadora cumplir con el resguardo físico de los materiales originales ingresando los negativos y los positivos de foto al Archivo de conservación del Instituto con sede en un Anexo de la Universidad. Allí están dadas las condiciones necesarias de temperatura ambiente y procesos de limpieza y protección de los materiales con los cuidados adecuados.

A su vez, la base de datos de consulta digital está montada en un sofisticado programa desarrollado en conjunto entre el departamento de digitalización de la UCA y la dirección del Instituto, que permite la búsqueda por campos del catálogo, la visión simultánea de manuscrito y transcripción, la ampliación por Zoom y la ampliación puntual a través de una lupa digital móvil. Esta base de datos está asociada a un buscador musical (BOECIO) creación de la Dra. Fernández Calvo. De esta manera se integraron al catálogo documentos en los formatos Pdf, y extensiones .mus y .ftm del programa editor de música Finale, a fin de inaugurar una extensa base de datos de transcripciones de los manuscritos digitalizados que permitiera la realización de búsquedas musicales.

El segundo paso en el proceso de rescate de esta obra involucró a un equipo formado por los miembros auxiliares del Instituto: Julián Mosca, Arturo Fernández y Diego Alberton, quienes, bajo la dirección de Fernández Calvo, asumieron la reconstrucción de las partes faltantes en los manuscritos, a través del uso de la transparencia digital de la tinta en el dorso del papel. Este fue el caso del bajo de *De aquel Globo* que se pudo reconstruir utilizando la transparencia del reverso de la carátula.

Como era común en la época de Orejón y Aparicio, las partes de cada uno de los instrumentos o voces se copiaban independientemente en papeles separados. También era frecuente la utilización de la parte del bajo doblada en forma de carpeta que contenía las hojas del resto de las voces e instrumentos. Analizando el documento digitalizado de la obra, observamos que el papel fotografiado por García Muñoz como carátula del documento era el reverso de la parte del bajo y el pasaje de la tinta permitía reconstruir la parte faltante (ver Imagen 1).

El proceso de extracción del material musical pasó por la etapa de preparación en el programa de edición de imagen *Photoshop* para garantizar la definición requerida y posteriormente se utilizó el programa *Irfanview* (versión 4.00).

Desde el menú "Imagen", se trabajó con la opción "Rotación horizontal", para que el sentido de la imagen se invirtiera como en espejo (a fin de poder leer de izquierda a derecha las notas traslucidas en el papel).

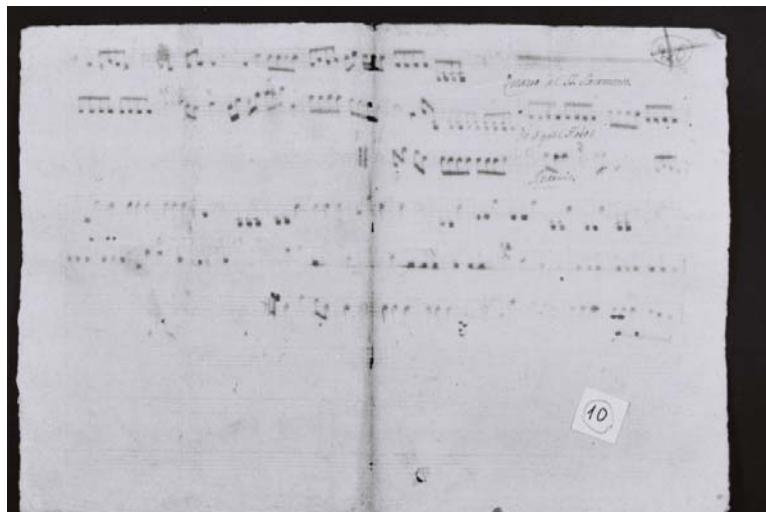


Imagen 1 - Ejemplo de digitalización del negativo 10 del manuscrito

Utilizamos la opción "Efectos" y luego el color "Sepia". Esto le da a la foto un nivel de definición que permite resaltar mejor los datos de la notación musical. Este efecto se logra también volcando la imagen a negativo. Si se utiliza el sepia la definición de valores adecuada para el cuadro de diálogo del menú "Aumentando colores". Es la siguiente Gama: 0.14, y en Saturación: -112 (ver Imagen 2).



Imagen 2 - Reverso del original con el rescate de la parte del bajo

En la siguiente imagen podemos observar la parte del Acompañamiento reconstruido a partir de un ejemplo de la transparencia del reverso (ver Imagen 3).



Imagen 3 – Reconstrucción del Acompañamiento

Con la utilización de los programas de imagen descritos, si se quiere trabajar una zona especial de la foto, se puede seleccionar el área para luego modificar los valores de color y así destacarla con mayor definición. Utilizando el mismo procedimiento se reconstruyeron partes faltantes en otros documentos, como es el caso de las hojas faltantes en los *Salmos de Vísperas* y el bajo de *De aquel globo*, tal como puede apreciarse en la siguiente imagen (ver Imágenes 4 y 5).

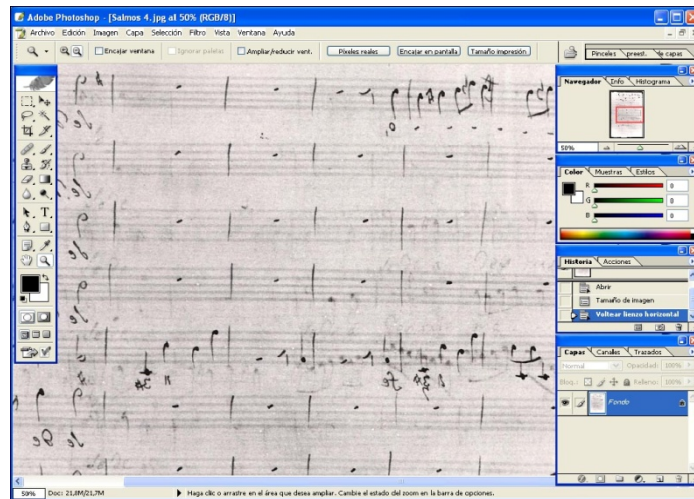


Imagen 4 – Trabajo en Photoshop

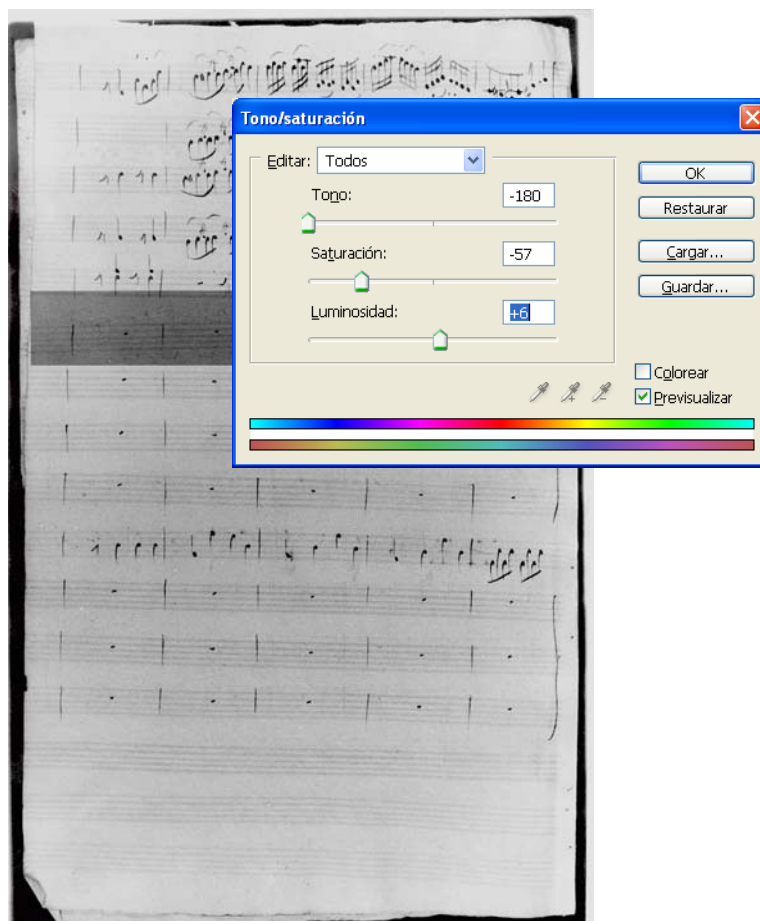


Imagen 5- Selección de secciones en el Ms.

La transcripción se realizó en el programa Finale, dado que permite colocar las imágenes de los *incipit* en el comienzo de cada frase, tal como puede observarse en el siguiente ejemplo. Los *incipit* se recortaron de los manuscritos digitalizados utilizando el programa *PhotoShop* (ver Imagen 6)



Imagen 6 - Fragmento de la partitura de Salmos de Vísperas en el programa Finale con los incipit del manuscrito incorporados en la transcripción.

La digitalización también permitió la reconstrucción y el análisis detallado de los textos según puede observarse en la imagen siguiente (ver Imagen 7)

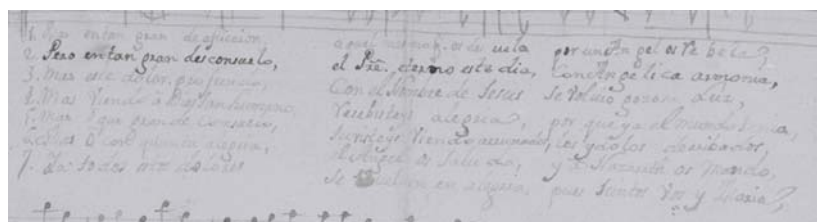


Imagen 7 - Fragmento del texto del manuscrito *Dolores y gozos de San José*

Dentro de las características de rescate descritas, Fernández Calvo procedió a la reconstrucción digital del negativo del manuscrito faltante “A la mesa zagalas”¹⁷.

Siguiendo protocolos ceñidos a parámetros internacionales enfrentó el proceso de limpieza del material negativo, la recuperación de imágenes y la restauración digital final. Este proceso fue asesorado por profesionales del medio, conocedores de las diferencias físico-químicas del material a digitalizar y capaces de prever las posibles reacciones que las herramientas de digitalización podían provocar en el material del negativo original. Por otra parte la autora debió decidir la calidad de la captura y la resolución¹⁸ adecuada para poder enfrentar adecuadamente la restauración del manuscrito y su transcripción. Por ello se resolvió el empleo de un formato que admitiera capas, de manera que en un mismo fichero se pudiera tener formatos piramidales que contienen la imagen digitalizada en varias resoluciones diferentes.

El resultado del trabajo permitió rescatar el manuscrito que reproducimos a continuación, resultante del trabajo de limpieza y reconstrucción fotográfica.

16 El rollo de negativos fotográficos que contenía la obra de Orejón y Aparicio no había sido revelado y fue donado al IIMCV en un tubo metálico. La probable fecha de obtención de ese material era de seis años de antigüedad al momento de la donación de CGM. Antes de proceder a la conversión digital fue necesario conocer el comportamiento físico y químico del material.

¹⁸ El término resolución, en puntos por pulgada, se refiere, como es sabido, al número de elementos de imagen (pixels) en que está dividida una pulgada del icono. La capacidad para capturar el detalle fino (acutancia) depende lógicamente de la resolución, mientras que la exactitud del color depende de la profundidad de color, medida en bits por pixel y por canal de color. En la exploración de materiales históricos, frecuentemente afectados por deterioros que modifican la densidad de la imagen o la transparencia del soporte, son necesarias complejas operaciones de corrección de color que, en muchos casos, suponen pérdidas en la información “cruda” que se ha capturado.

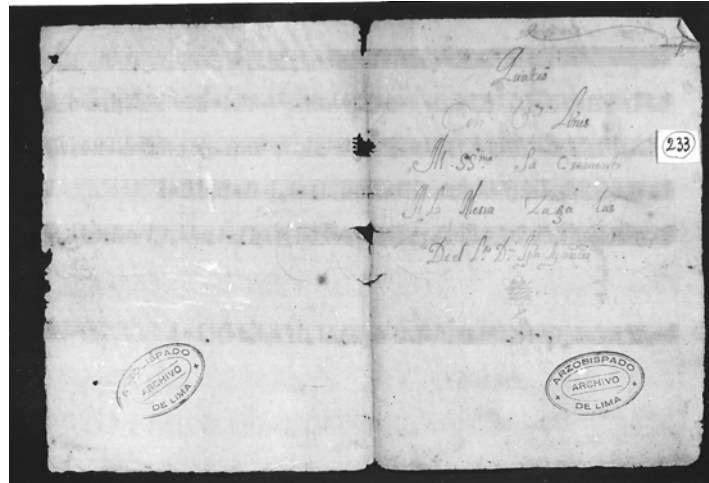


Imagen 8 - Portada- "Quatro con violines. Al Ssmo Sacramento. A la Mesa Zagalas. Del Ldo. Dn Joseph Aparicio" (Rúbrica)

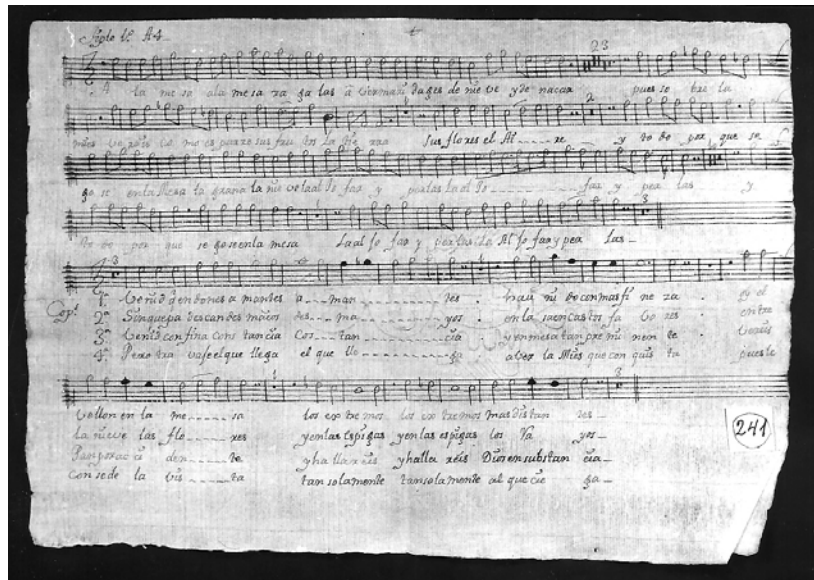


Imagen 9- Tiple 1

Tiple 2

A la mesa a la mesa... que las a los mañitas... que se ve en esta mesa...
 1. Venid donas a manitas... hauid de con mas fi...
 2. Si no se descomen... en la casa...
 3. Venid con finca con... y en la mesa...
 4. Para que el que ve... a los que con...
 en la mesa... los co...
 las flores... y en las es pi...
 ac a don... y halla...
 La casa... tan sola...
 239

Imagen 10- Tiple 2

Alto a 4

A la mesa a la mesa... que las a los mañitas... que se ve en esta mesa...
 1. Venid donas a manitas... hauid de con mas fi...
 2. Si no se descomen... en la casa...
 3. Venid con finca con... y en la mesa...
 4. Para que el que ve... a los que con...
 en la mesa... los co...
 las flores... y en las es pi...
 ac a don... y halla...
 La casa... tan sola...
 240

Imagen 11- Alto a 4

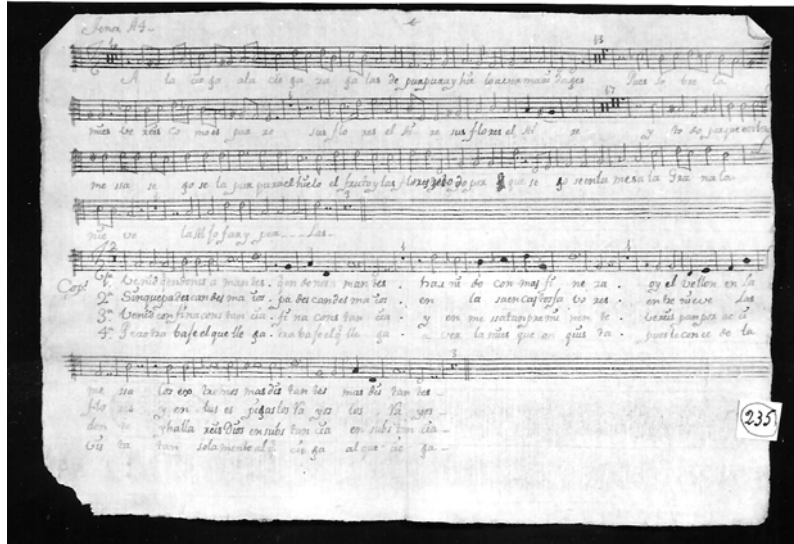


Imagen12- Tenor a 4

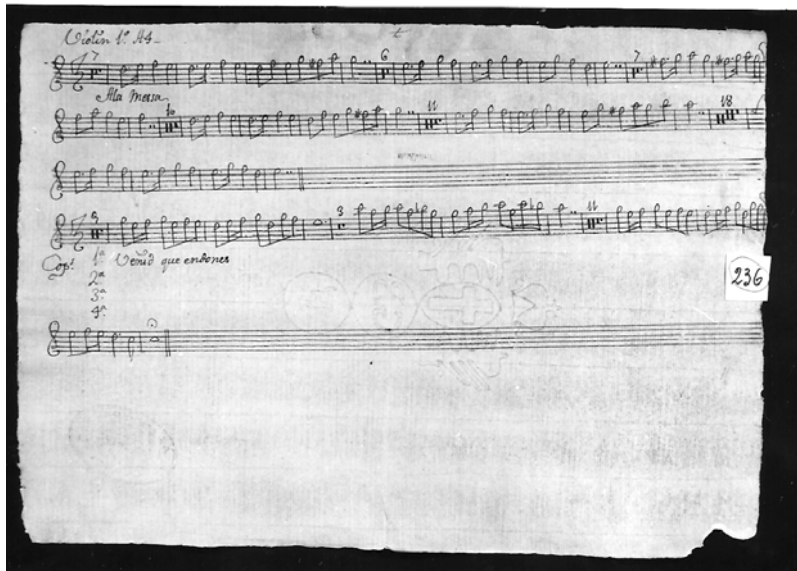


Imagen 13 – Violín 1

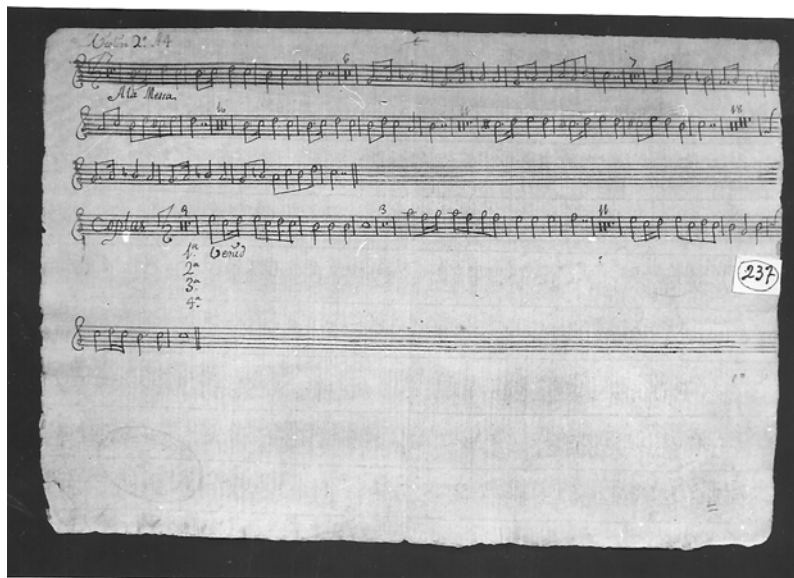


Imagen 14- Violín 2

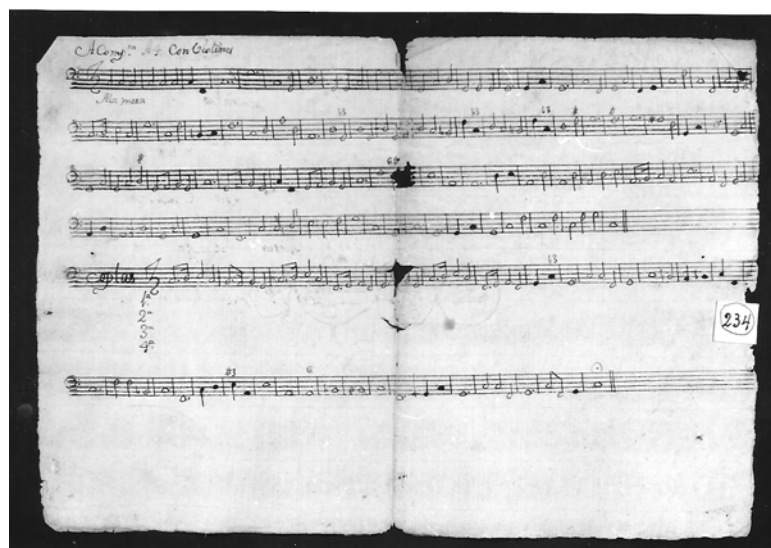


Imagen 15 – Acompañamiento

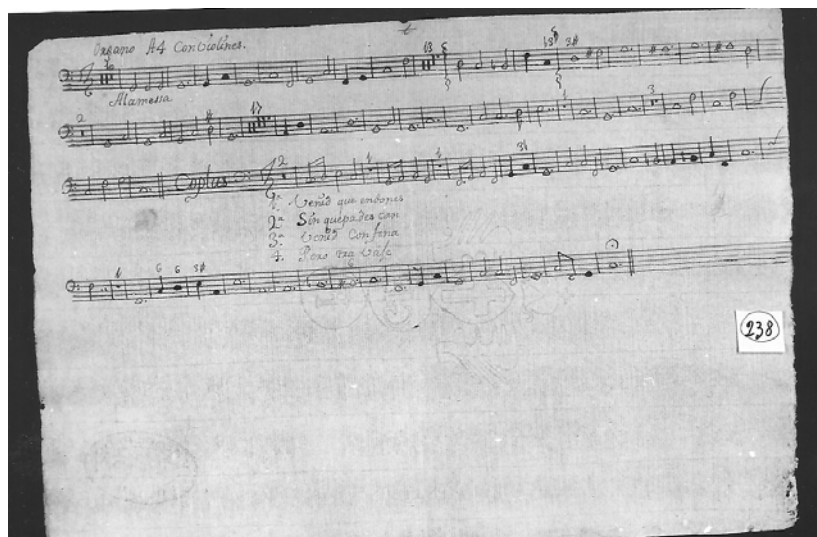


Imagen 16- Órgano a 4

3. Transcripción

A continuación reproducimos la partitura transcrita en notación actual y volcada al software de edición Finale.

A la mesa zagalas*

Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo

José de Orejón y Aparicio

The musical score is arranged in a system with eight staves. The vocal parts are Tiple 1, Tiple 2, Alto, and Tenor. The instrumental parts are Violin 1, Violin 2, Organo, and Ac. The music is in 3/4 time. The lyrics are: A - la me - sa - a la me - sa za - ga - las a bex ma - ri -

Tiple 1: A - la me - sa - a la me - sa za - ga - las a bex ma - ri -

Tiple 2: - - - - -

Alto: A - la me - sa - a la me - sa za - ga - las a bex ma - ri -

Tenor: - - - - -

Violin 1: - - - - -

Violin 2: - - - - -

Organo: - - - - -
**

Ac.: - - - - -

* Portada: Quatro con violines al Santísimo Sacramento. A la Mesa Zagalas. De el Lcdo Dn Jph Aparicio.

** En el Ms Acompañamiento a 4 con violines. Texto "A la mesa"

*** NT. Se transcribe el texto original obrante en el Ms.(sic)

A la Mesa Zagalas 2 de 23

6

Ti 1
da - ges de nie - ve y de na - car

Ti 2

A
da - ges de nie - ve y de na - car

Te

6

VI 1

VI 2

Org.

6

Ac.

Imagen 18 - A la mesa Zagalas, p. 2

A la Mesa Zagalas 3 de 23

The musical score is arranged in a system with seven staves. The vocal parts are Ti 1, Ti 2, A, and Te. The instrumental parts are VI 1, VI 2, Org., and Ac. The lyrics are: A la sie - ga a la sie - ga za - ga - las de púr - pu - ra y.

Imagen 19 - A la mesa Zagalas, p. 3

A la Mesa Zagalas 4 de 23

16

Ti 1

Ti 2

A

Te

VI 1

VI 2

Org.

Ac.

hie - lo a bex ma - ri - da - jes

hie - lo a bex ma - ri - da - jes

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'A la Mesa Zagalas', page 4 of 23. The score is for measures 16 through 20. It features eight staves: Ti 1 (Tenor 1), Ti 2 (Tenor 2), A (Alto), Te (Tenor), VI 1 (Violin 1), VI 2 (Violin 2), Org. (Organ), and Ac. (Acoustic guitar). The lyrics 'hie - lo a bex ma - ri - da - jes' are written under the Ti 2 and Te staves. The music is in a common time signature and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

Imagen 20 - A la mesa Zagalas, p. 4

A la Mesa Zagalas 6 de 23

26

Ti 1

26

Ti 2

jó - far la Au ro - ra sus per - las el A - gua

26

A

jó - far la Au ro - ra sus per - las el A - gua

26

Te

26

VI 1

26

VI 2

26

Org.

26

Ac.

b3

b3

Imagen 22 A la mesa Zagalas p 6

A la Mesa Zagalas 7 de 23

The musical score is arranged in a system with seven staves. The vocal parts (Ti 1 and Ti 2) and the tenor part (Te) have lyrics: "Pues so - bre la mies ve -". The piano part (A) is mostly silent. The violin parts (VI 1 and VI 2) play a melodic line. The organ (Org.) and acoustic guitar (Ac.) provide harmonic support. The score is marked with a rehearsal sign '31' at the beginning of each staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The organ and guitar parts have a 'b3' marking under the second measure.

Imagen 23 A la mesa Zagalas p 7

A la Mesa Zagalas 8 de 23

35
Ti 1 réis_ co - mo es - par - ce sus fru - tos la tie - rra

35
Ti 2

35
A

35
Te 8 réis_ co - mo es - par - ce sus flo - res el

35
VI 1

35
VI 2

35
Org. b3 #3

35
Ac. b3

Imagen 24 A la mesa Zagalas p 8

A la Mesa Zagalas 9 de 23

The musical score is arranged in a system with eight staves. The vocal parts are Ti 1, Ti 2, A, and Te. The instrumental parts are VI 1, VI 2, Org, and Ac. The score begins at measure 40. The lyrics for Ti 1 are "sus flo-res el ai - - re". The lyrics for Te are "ai - re sus flo-res el ai - - re". The instrumental parts provide accompaniment for the vocal lines. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal parts are in treble clef, and the instrumental parts are in bass clef. The score is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics are placed below the corresponding vocal staves.

Imagen 25 A la mesa Zagalas p 9

A la Mesa Zagalas 10 de 23

46

Ti 1

y to - do por que se go - se en la Me - ssa la

46

Ti 2

y to - do por que se go - se en la Me - ssa la

46

A

46

Te

46

VI 1

46

VI 2

46

Org.

46

Ac.

Imagen 26 A la mesa Zagalas p 10

A la Mesa Zagalas 11 de 23

51
Ti 1
Gra - na la Nie - ve la, al - jó - far y per - las La, al - jó - - -

51
Ti 2
Gra - na la Nie - ve la, al - jó - far y per - las La, al - jó - - -

51
A

51
Te

51
VI 1

51
VI 2

51
Org.

51
Ac.

6

Imagen 27 A la mesa Zagalas p 11

A la Mesa Zagalas 12 de 23

The image shows a musical score for the piece "A la Mesa Zagalas" on page 12, starting at measure 56. The score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for Tenors 1 and 2, both with lyrics: "- - far y per - las." The Alto (A) and Tenor (Te) staves are empty. The Violin 1 (VI 1) and Violin 2 (VI 2) staves contain melodic lines. The Organ (Org.) and Acoustic Bass (Ac.) staves provide accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The measure numbers 56, 57, 58, 59, and 60 are indicated at the beginning of each staff.

Imagen 28 A la mesa Zagalas p 12

A la Mesa Zagalas 14 de 23

66
Ti 1 y to - do_ por_ que se
66
Ti 2 y to - do por que se
66
A Pur - pu rael hie - lo el fru - to_ y las flo - res y to do_ por_ que se
66
Te 8 Pur - pu rael hie - lo el fru - to y las flo - res y to - do por - que se_
66
VI 1
66
VI 2
66
Org.
66
Ac.

Imagen 30 A la mesa Zagalas p 14

A la Mesa Zagalas 15 de 23

72

Ti 1
go-se en la me-ssa. La al - jó - far y per - las - La al -

Ti 2
go-se en la me-ssa. La al - jó - far y per - las - La al -

A
go-se en la me-ssa la Gra - na la Nie - ve la al - jó -

Te
8
go-se en la me-ssa la Gra - na la Nie - ve la al

72

VI 1

72

VI 2

72

Org.

72

Ac.

Imagen 31 A la mesa Zagalas p 15

A la Mesa Zagalas 16 de 23

78

Ti 1
jó - far y Per - las.

78

Ti 2
jó - far y Per - las.

78

A
— far y Per - las

78

Te
jo far y Per - las

78

VI 1

78

VI 2

78

Org.

78

Ac.

Imagen 32 A la mesa Zagalas p 16

A la Mesa Zagalas 18 de 23

89

Ti 1

man - - yos des - - ma - - tes
 ma - - cia cons - - tan - - yos
 lle - - ga el que lle - - cia
 ga

Ti 2

89

Ve - nid que en do - nes a - man - - -
 Sin que pa - des - can des - ma - - - yos
 Ve - nid con fi - na cons - tan - - - cia
 Pe - ro tra - ba - je el que lle - - - ga

A

89

tes do - nes a man - - - tes
 yos des - ma - - yos
 cia fi - na cons - tan - - - cia
 ga el que lle - - - ga

Te

8

tes do - nes a man - - - tes
 yos pa - des - can des - ma - - - yos
 cia fi - na cons - tan - - - cia
 ga el que lle - - - ga

89

VI 1

89

VI 2

89

Org.

89

Ac.

89

b3

Imagen 34 A la mesa Zagalas p 18

A la Mesa Zagalas 19 de 23

94

Ti 1

ha_u - ni - do con más fi - ne -
en - la - za_en cas - - tos fa - bo -
y_en Me - ssa tan pre - mi - nen -
a ver la Miez que con - quis -

Ti 2

ha_u - ni - do con más fi - ne -
en - la - za_en cas - tos fa - bo -
y_en Me - ssa tan pre - mi - nen -
a ver la Miez que con - quis -

A

ha - ce ni - do con más fi - ne -
en - la - za_en cas - - tos fa - bo -
y_en Me - ssa tan pre - mi - nen -
a ver la Miez que con - quis -

Te

8

hace ni - do con mas - fi - ne -
en - la - la za_en cas - tosfa - vo -
y_en Me - ssa tan pre - mi - nen -
a ver la Miez que con - quis -

VI 1

VI 2

Org.

Ac.

Imagen 35 A la mesa Zagalas p 19

A la Mesa Zagalas 20 de 23

99

Ti 1

za. res te ta

oy el en - tre ve - réis pues le

ve - llón en la Nie - ve Pan por ac - ci - con - ze - de

Ti 2

za. res te ta

oy el en - tre ve - réis pues le

ve - llón en la Me - las flo - Pan por ac - ci - den - la vis -

A

za. res te ta

oy el en - tre ve - réis pues con

ve - llón en la Me - las flo - Pan por ac - ci - den - la vis -

Te

8

za. res te ta

oy el en - tre ve - réis pues con

ve - llón en la Me - las flo - Pan por ac - ci - den - la vis -

VI 1

VI 2

Org.

6 6 #3

Ac.

#3

Imagen 36 A la mesa Zagalas p 20

A la Mesa Zagalas 21 de 23

104

Ti 1

Me - - - ssa
flo - - - res
den - - - te
vis - - - ta

los ex - tre - mos
y_en las espi - gas
y ha - lla - reís
tan sola - men - te

104

Ti 2

- - - ssa
- - - res
- - - te
- - - ta

los ex - tre - mos
y_en las Es - pi - gas
y ha - lla - reís Dios los
tan - so - la - men - te_al

104

A

Me - - - ssa los ex - tre - mos
flo - - - res y_en las Es - pi - gas
den - - - te y ha - lla - reís los
vis - - - ta tan so - la - men - te ex - lases -

104

Te

8

Me - - - ssa los ex - tre - mos más dis -
flo - - - res y_en las Es - pi - gas los
den - - - te y ha - lla - reís Dios en
vis - - - ta tan a - so - la - men - teal

104

VI 1

104

VI 2

104

Org.

104

Ac.

A la Mesa Zagalas 22 de 23

109

Ti 1

los ex - tre - mos más dis - tan - tes.
y en lases es - pi - gas los Ra - yos
y ha - lla - reis Dios en subs - tan - cia.
tan sola - men - te al que sie - tan - ga.

109

Ti 2

tan - tes. más dis - tan - tes.
Ra - yos los Ra - yos
subs - tan - cia. en subs - tan - cia.
que sie - ga al que sie - ga.

109

A

tre - mos más dis - tan - tes.
pi - gas los Ra - yos
reis Dios en subs - tan - cia.
men - te al que sie - tan - ga.

109

Te

tan - tes. más dis - tan - tes.
Ra - yos los Ra - yos
subs - tan - cia. en subs - tan - cia.
que sie - ga al que sie - ga.

109

VI 1

109

VI 2

109

Org.

109

Ac.

Imagen 38 A la mesa Zagalas p 22

A la Mesa Zagalas 23 de 23

The musical score is arranged in two systems. The first system contains four vocal staves: Ti 1, Ti 2, A, and Te. Each vocal staff begins with a treble clef and a '114' rehearsal mark. The vocal parts are mostly rests, with a few notes in the final measure of the system. The second system contains four instrumental staves: VI 1, VI 2, Org., and Ac. Each instrumental staff begins with a treble clef (for VI 1 and VI 2) or a bass clef (for Org. and Ac.) and a '114' rehearsal mark. The VI 1 part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The VI 2 part has a similar melodic line. The Org. and Ac. parts have a simple bass line with quarter and eighth notes.

Imagen 39 A la mesa Zagalas p 23

4. Descripción general

A *la mesa zagalas* es un villancico cuyo orgánico consiste en cuatro partes vocales (Tiple 1, Tiple 2, Alto y Tenor), dos violines, órgano y bajo continuo. El papel del órgano se reduce a subrayar ciertas intervenciones vocales e instrumentales. La línea melódica del Tenor juega un doble rol: en algunas ocasiones actúa independientemente de la línea del Acompañamiento, mientras que en otras (mayormente en sectores de 'tutti'), se funde con ella aunque sin perder cierta libertad.

Formalmente la obra posee dos secciones: una de ellas es el estribillo, y la otra la conformada por las cuatro coplas, musicalizadas en forma estrófica. Ambas secciones se hallan en Do Mayor, metro ternario, mostrando muy poca intención de contraste. En este sentido, la obra se inserta en el estilo de los villancicos más simples del autor, como *De aquel globo*¹⁹, prescindiendo de recitativos y arias.

La notación original del manuscrito es mensural blanca ternaria. En la transcripción que ofrecemos, basada en los criterios de Carmen García Muñoz, se tradujo dicha mensuración al compás de 3/4, tomando como equivalencia para la semibreve perfecta el valor de una blanca con puntillo.

El texto de la obra es el siguiente²⁰:

A la mesa zagalas,
a ver maridajes
de nieve y de nácar.

A la siega zagalas,
de púrpura y hielo
a ver maridajes.

Pues sobre el vellón
veréis cómo cuaja
su aljófara la Aurora,
sus perlas el agua.

Por sobre la mies,
veréis cómo esparce

¹⁹ Transcripción en FERNANDEZ CALVO, Diana, 2009.

²⁰ La disposición en estrofas es nuestra.

sus frutos la tierra,
sus flores el aire.

Y todo porque
se goce en la mesa
la grana, la nieve,
la aljófara y perlas.

Coplas

Venid que en dones amantes
ha unido con más fineza
hoy el vellón en la mesa
los extremos más distantes.

Sin que padezcan desmayos,
enlaza en castos favores
entre la nieve las flores
y en las espigas los rayos.

Venid con fina constancia
Y, en mesa tan preminente,
veréis pan por accidente
y hallaréis Dios en substancia.

Pero trábase el que llega
a ver la mies que conquista,
pues le concede la vista
tan solamente al que siega.

5. Análisis

Emprenderemos a continuación el análisis de la obra, a través de un doble abordaje: el primero enfocado estrictamente en el aspecto musical (descripción de los principales elementos melódicos, armónicos, contrapuntísticos y texturales de la obra), y el segundo orientado a vislumbrar las relaciones entre la música y el texto. Para esto último, iniciaremos en primer lugar una aproximación interpretativa del texto,

descifrando su temática religiosa a la luz del Evangelio de la Iglesia Católica; en segundo término, y ya desde el marco de las teorías de la retórica musical barroca, procederemos a detectar connotaciones entre ciertos aspectos de la música y los significados hallados en el poema.

La intención que impulsa nuestro proceso de análisis, será la de brindar, como producto final, una aproximación a la obra que tenga en cuenta el contexto histórico y cultural que la vio nacer (Lima, virreinato del Perú, siglo XVIII). Esta es la razón por la cual recurriremos a elementos de las teorías musicales vigentes en el mundo hispánico de los siglos XVII y XVIII. Los tratados *El Melopeo* y *Maestro* de Pietro Cerone (1613) y *El porqué de la música* de Lorente (1672) fueron de consulta directa en el virreinato del Perú. Asimismo *Escuela musica según la practica moderna* (1723-1724) de Pablo Nasarre influyó en la educación de los compositores del período. Dentro de este marco, la retórica musical, como expresión casi identitaria del espíritu que alentó la música del Barroco, se erige como una herramienta analítica ineludible, pues como nos brinda la posibilidad de acercarnos a la obra a través de las teorías mismas de la época de su creación. Las abundantes alusiones de estos tratadistas al poder de la música sobre las pasiones del alma, así como las recomendaciones que se les brindan a los cantantes —referidas a la necesidad de expresar adecuadamente los afectos sugeridos por un texto— validan ampliamente el presente abordaje.

5.1 Análisis musical

El estribillo propone un juego textural consistente en dividir al coro en parejas o dúos vocales (Tiple 1-Alto, Tiple 2-Tenor, Tiple 2-Alto, Tiple 1-Tenor, Tiple 1-Tiple 2, Alto-Tenor) que en alternancia, se reparten el canto de las cinco estrofas. Cada estrofa —y por ende cada dúo— lleva asignada una frase²¹ musical con rasgos propios. Las voces marchan predominantemente en una homofonía de terceras y sextas paralelas.

²¹ Con el término arbitrario de ‘frase’ nos referiremos, durante el análisis de esta obra, a oraciones o entidades musicales de una cierta extensión y con sentido completo. El ‘sentido completo’ de una ‘frase’ quedará determinado por la presencia de una cadencia (conclusiva o suspensiva) en su cierre. Su extensión será delimitada por la aparición —a continuación de dicha cadencia— de un factor de interrupción textural significativo, tal como lo es la entrada de nuevas partes vocales o instrumentales.

Las estrofas 1 y 2 poseen básicamente la misma frase musical de ocho compases; aunque en la primera estrofa, se parte de la tónica para llegar a la dominante, y en la segunda se realiza el camino inverso, comenzando en la dominante para volver a la tónica.

Musical score for the first stanza, measures 1-4. It features three staves: Tiple 1 (Treble clef), Alto (Treble clef), and Acompañamiento (Bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: A - la me - sa - a la me - sa za - ga - les a.

Imagen 40- Compases iniciales de la primera estrofa, a cargo de Tiple 1 y Alto (cc. 1-4)

Musical score for the second stanza, measures 11-14. It features three staves: Tiple 2 (Treble clef), Tenor (Bass clef), and Acompañamiento (Bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: A la sie - ga a la sie - ga za - ga - las de.

Imagen 41 - Compases iniciales de la segunda estrofa, a cargo de Tiple 2 y Tenor (cc. 11-14)

Esta frase, común a ambas estrofas, se destaca por su contorno ondulante de corcheas, demarcado por pequeños ascensos y descensos escalísticos de tercera ornamentados con bordaduras, sobre un pedal de tónica (o dominante) en el bajo. Esta característica le confiere una gran estabilidad.

La musicalización de la tercera estrofa —si bien muestra la aparición ocasional de las bordaduras de corchea (cc. 22 y 28 de Tiple 2)— impone un movimiento constante en negras. A la vez, se advierte un mayor dinamismo armónico cuando se emprende una modulación desde la región de Fa Mayor.

The image shows a musical score for two voices: Tiple 2 and Alto. The Tiple 2 part is written in a soprano clef, and the Alto part is in an alto clef. Both parts have lyrics underneath. The lyrics are: "pues so - bre el ve - llón ve réis co - mo cua - ja su al". The music consists of a series of eighth notes in a steady, constant motion. The bass line is also visible at the bottom of the score.

Imagen 42 - Compases iniciales de la tercera estrofa,
a cargo de Tiple 2 y Alto (cc. 21-25)

En los dos primeros versos de la cuarta estrofa se retoma melódicamente el movimiento ondulante de corcheas del inicio, aunque esta vez en una versión claramente escalística por la ausencia de bordaduras. La tonalidad de Sol menor (IV° grado de la tónica alcanzada en la frase anterior) es sugerida a través de sus acordes de III°, IV° y V° grados.

The image shows a musical score for two voices: Tiple 1 and Tenor. The Tiple 1 part is written in a soprano clef, and the Tenor part is in a tenor clef. Both parts have lyrics underneath. The lyrics are: "pues so - bre la mias ve - réis co - mo es par - ce sus". The music consists of a series of eighth notes in a steady, constant motion. The bass line is also visible at the bottom of the score.

Imagen 43 - Compases iniciales de la cuarta estrofa,
a cargo de Tiple 1 y Tenor (cc. 32-36)

El tercer verso de esta estrofa propone —mediante la introducción de una imitación ‘a solo’ (o en ‘eco’) entre Tiple 1 y Tenor (cc. 37 con levare-40)— un quiebre en la disposición textural de las voces diferente al que se venía presentando hasta el momento. A su vez, este contraste es realzado armónicamente por el alcance del esperado I° de Sol, pero esta vez en modo mayor. El ritmo armónico —hasta el momento bastante movido— sufre en todo este pasaje de una marcada detención, que es expresada a través de una armonización única por compás.

The image shows a musical score for two voices: Tiple 1 and Tenor. The Tiple 1 part is in the upper staff, and the Tenor part is in the lower staff. The lyrics are: "par - ce sus fru - tos la tie - rra sus" for Tiple 1 and "par - ce sus fru - tos la tie - rra sus" for Tenor. The score illustrates a contrapuntistic imitation where the Tenor voice enters with a phrase that the Tiple 1 voice then imitates. The bass line is shown below the Tenor staff, with a measure rest in the first measure. The number 43 is written below the bass line.

Imagen 44 - Imitación contrapuntística *a solo* en el tercer verso de la cuarta estrofa (cc. 37-40)

En el verso final de la estrofa las voces del dúo vuelven a unirse para marchar de manera homófona hacia una cadencia en Sol Mayor.

La quinta estrofa del estribillo recibe un tratamiento musical algo más complejo que las demás. Es entonada tres veces, la primera a cargo del dúo Tiple1-Tiple2, la segunda a cargo del dúo Alto-Tenor, y la última por la totalidad del coro. Durante su primera aparición se plantea en los compases iniciales un rápido pero sutil regreso a la tonalidad de Do Mayor que es anunciada por la aparición del fa natural en el bajo en el c. 49. En esta estrofa se reiteran las bordaduras de corchea.

The image shows a musical score for three parts: Tiple 1, Tiple 2, and Acomp. The lyrics are: "y to - do por que se go - ce en la me - sa la". The Tiple parts have a melodic line with some ornamentation, and the Acomp. part provides a bass line.

Imagen 45 - Última estrofa antes del Estribillo (cc. 46-50)

Luego de una destacada ornamentación sobre la palabra ‘aljófar’ las voces finalizan en una cadencia sobre La menor. Este uso de las ornamentaciones —como figura bastante recurrente en el estilo compositivo de Orejón y Aparicio— nos retrotrae a algunos ejemplos como es el caso de los villancicos *Ah del Gozo* y *De aquel globo*.²²

The image shows a musical score for three parts: Tiple 1, Tiple 2, and Acomp. The lyrics are: "per - las la al - jò - - - - far". The Tiple parts feature a highly ornamented melodic line for the word "aljófar", with many grace notes and trills. The Acomp. part provides a simple bass line.

Imagen 46 - Ornamentación sobre la palabra “aljófar” (cc. 54-56)

La reiteración de la estrofa a cargo del dúo Alto-Tenor presenta características similares a las descritas e inicia su presentación en la

²² Cfr. FERNANDEZ CALVO, Diana: 2009.

tonalidad alcanzada (c. 62 con levare) para modular luego a Do mayor (c. 69).

En seguida se suman al conjunto Tiple 1 y Tiple 2 para entonar la última repetición de la estrofa, haciéndose eco del motivo de los cc. 46-47.

En los compases 74-77 se reproduce, momentáneamente a escala muy reducida —casi a la manera de un resumen— el juego textural de alternancia de pares vocales que caracterizó a toda esta sección. Esto puede observarse bajo la forma de una imitación a la octava entre los dúos de Tiple y de Alto-Tenor. Mas adelante las cuatro voces vuelven a reunirse para realizar la cadencia de cierre del estribillo. Puede apreciarse, en c. 79, el giro cadencial típico que se encuentra en casi todas las obras de Orejón y Aparicio de metro ternario²³.

5.2 Las coplas: tratamiento vocal

El canto de las coplas no se halla destinado a solistas, sino al coro entero. Esta disposición no es adoptada por el autor con frecuencia si se tiene en cuenta que, de los villancicos de Orejón y Aparicio que se conservaban en el Archivo Arzobispal de Lima²⁴ tan sólo tres cumplen con ella. Estos ejemplos son: *De Aquel Globo, Para subir y bajar y Tres Racionales*²⁵.

Como se dijo al comienzo, la musicalización de las coplas es estrófica, por lo que a cada copla corresponde la misma música. Cada uno de los cuatro versos se desarrolla en una frase musical. Recordemos que en el Estribillo se le asignó una frase a cada estrofa.

En general, las voces presentan —a diferencia del estribillo— un tratamiento contrapuntístico más marcado, alternándose sectores imitativos con sectores homofónicos. El movimiento en corcheas —predominante en la sección anterior— se abandona para dejar paso al establecimiento de un flujo rítmico en figura de negras.

Esta nueva textura puede observarse en la musicalización del primero y del último verso de cada copla. Para los versos intermedios se reserva una factura de orden homofónico.

En el primer verso (cc. 84-93) el Alto enuncia un motivo de direccionalidad ascendente y nota repetida.

²³ Cfr. FERNANDEZ CALVO, Diana: 2009.

²⁴ Cfr. FERNANDEZ CALVO, Diana: 2009.

²⁵ Cfr. FERNANDEZ CALVO, Diana: 2009.

La primera imitación, a la cuarta inferior, corre a cargo del Tenor (c. 86), la segunda, a la octava, está cargo del Tiple 1 (c. 87). La cuarta y última entrada es realizada por el Tiple 2 (c.89), imitando a la misma distancia interválica que el Tenor. A partir del c. 91, cuando ya han finalizado todas las voces sus respectivas imitaciones del motivo inicial, se unen en homofonía para cadenciar sobre Do Mayor sobre la entrada de los violines (c. 93).

La musicalización del segundo (cc. 95-99) y tercer verso (cc. 101-105) es —como referimos más arriba— esencialmente homofónica, aunque sin una estricta disposición de ‘nota contra nota’. De longitud muy breve, en el segundo verso se plantea una inflexión a Fa Mayor. Luego de la segunda intervención de los violines se presenta el tercer verso que modula a La menor.

Luego de la cadencia tiene lugar la musicalización del cuarto y último verso de las coplas (cc. 105-116). Aquí se retoma la textura imitativa en las voces, aunque esta vez entre los Triples y el Alto, ya que el Tenor -durante este pasaje- permanece unido a la línea del acompañamiento. El breve motivo de entrada es enunciado por el Alto (cc. 105-106) y es similar al utilizado para el primer verso en cuanto al ámbito (una tercera) pero, esta vez, de direccionalidad contraria, es decir, descendente.

Las imitaciones corren a cargo en primer lugar del Tiple 2 (cc. 106-107, al unísono), luego del Tiple 1 (cc. 107-108, a la segunda superior), más adelante del Alto (cc. 108-109, a la segunda inferior) y por último nuevamente el Tiple 1 (cc. 109-110, a la tercera superior). El carácter descendente impreso así en las tres partes vocales superiores contrasta con el movimiento escalar ascendente que emprenden las partes del Tenor y el Acompañamiento, mientras delinean el regreso a Do Mayor.

La cadencia sobre la tónica, a cargo del coro, ocupa los siguientes cuatro compases (cc. 110-113). En el compás 113 regresa la frase de los violines para dar cierre a la sección.

5.3 - El papel de los violines

Los violines, a lo largo del estribillo, se limitan a ‘puntuar’ las intervenciones de las parejas vocales mediante una única frase musical de cuatro compases, de perfil rítmico contrastante al del material vocal que funciona a manera de ritornello.




Imagen 47- Violines (cc. 8-11)

Esta frase, en cada aparición, se adapta a la región tonal del momento y ofrece algunas pequeñas modificaciones. Entre ellas podemos citar: el trocambio de partes (cc. 18-21 y 29-32, que convierte el paralelismo de terceras en paralelismo de sextas) y la división ornamental de la primera negra del penúltimo compás del segundo violín, en dos corcheas (definitiva a partir de cc. 18-21).



Imagen 48 - Violines 1 y 2, Ac., cc. 20: ornamentación de la primera negra del penúltimo compás (aquí las partes están trocadas, hallándose la ornamentación en la voz superior)

Un rasgo característico de esta frase es la célula rítmica  que está ubicada sobre el primer tiempo del compás. Su presencia no se limita a las partes de los violines ya que la podemos hallar reproducida en el

acompañamiento (cc. 21 y 61, y cc. 46-50, bajo la manera de dos corcheas) y en las partes vocales, cuando tiene lugar la imitación en ‘eco’ (c. 37 de Tiple 1 y c. 39 del Tenor).

Una reaparición más interesante de esta célula se produce en la sección de las coplas (cc. 84-90) donde es utilizada en la elaboración de la línea del acompañamiento. Esta célula rítmica establece una clara unión con la sección anterior de la pieza.

Durante las coplas la frase que se le asigna a los violines, se halla destinada a puntuar las intervenciones corales siguiendo la misma conducta que en el estribillo.

5.4 El texto. Aproximación interpretativa

El poema —tal como nos advierte el subtítulo de la obra: “Quatro con violines al Santísimo Sacramento”— nos habla del Sacramento de la Eucaristía.

En el Sacramento de la Eucaristía, la Iglesia recuerda el momento de la Última Cena en el que Cristo bendice el pan y el vino, para ofrecerlos a sus discípulos como su Cuerpo y su Sangre. Para referirse al Sacramento, el texto se sirve principalmente de cuatro elementos: la ‘siega’ la ‘mesa’, el ‘vellón’ (junto con las ‘perlas’), y los ‘maridajes’.

La siega es el momento del año en el que se recoge el trigo maduro de los campos, para extraerse de sus espigas el grano con que se fabrica la harina, y con ella el pan.

En la Biblia, el pan, producto de la siega, simboliza el sustento diario de los hombres:

“[...] Con fatiga sacarás de él [del suelo] tu alimento todos los días de tu vida. Él te producirá cardos y espinas y comerás la hierba del campo. Ganarás el pan con el sudor de tu frente [...]»”. (Génesis 4. 17-19)

Durante los cuarenta años que el pueblo judío pasó en el desierto tras la huida de Egipto —según se cuenta en el Antiguo Testamento— Dios proveyó a Moisés y su gente del pan diario:

“Entonces el Señor dijo a Moisés: ‘Yo haré caer pan para ustedes desde el cielo, y el pueblo saldrá cada día a recoger su ración diaria [...]’. [...]Efectivamente, aquella misma tarde se levantó una bandada de codornices que cubrieron el campamento; y a la mañana siguiente había una

capa de rocío alrededor de él. Cuando esta se disipó, apareció sobre la superficie del desierto una cosa tenue y granulada [...]. Al verla, los israelitas se preguntaron unos a otros: ‘¿Qué es esto?’. Porque no sabían lo que era. Entonces Moisés les explicó: ‘Este es el pan que el Señor les ha dado como alimento [...]’. La casa de Israel llamó ‘maná’ a ese alimento” (Éxodo 16. 4-31)

En el Nuevo Testamento, el relato del ‘maná’ adquiere una nueva significación. Jesús se identifica con ese ‘maná’, con ese ‘pan del cielo’. En el Evangelio de Juan, luego del milagro de la multiplicación de los panes, Jesús dice a la multitud que lo escuchaba:

“Trabajen, no por el alimento perecedero [el pan terrenal], sino por el que permanece hasta la Vida eterna, el que les dará el Hijo del hombre; porque es él a quien Dios, el Padre, marcó con su sello”. Ellos preguntaron: [...] “¿Qué signos haces para que veamos y creamos en ti? ¿Qué obras realizas? Nuestros padres comieron el maná en el desierto, como dice la Escritura: *Les dio de comer el pan bajado del cielo*”. Jesús respondió: “Les aseguro que no es Moisés el que les dio el pan del cielo; mi Padre es el verdadero pan del cielo; porque el pan de Dios es el que descende del cielo y da Vida al mundo. Yo soy el pan de Vida. El que viene a mí jamás tendrá hambre; el que cree en mí jamás tendrá sed. [...] Sus padres, en el desierto, comieron el maná y murieron. Pero este es el pan que descende del cielo, para que aquel que lo coma no muera. Yo soy el pan vivo bajado del cielo. El que coma de este pan vivirá eternamente, y el pan que yo daré es mi carne para la Vida del mundo”. (Juan 6. 27-51)

Jesús vuelve a mencionar el pan (y el vino), durante la Última Cena, antes de su Pasión. En el *Evangelio de Marcos* se relata este momento:

“Mientras comían, Jesús tomó el pan, pronunció la bendición, lo partió y dio a sus discípulos, diciendo: ‘Tomen, esto es mi Cuerpo’. Después tomó una copa, dio gracias y se la entregó, y todos bebieron de ella. Y les dijo: “Esta es mi Sangre, la Sangre de la Alianza, que se derrama por muchos. [...]”. (Marcos 14. 22-24)

Diariamente, durante la misa, a través de la consagración y del misterio de la transustanciación, pan y vino se convierten, para el cristiano, en Cuerpo y Sangre de Cristo. Como dice el *Catecismo de la Iglesia Católica*,

"Nuestro Salvador, en la última Cena, la noche en que fue entregado, instituyó el sacrificio eucarístico de su cuerpo y su sangre para perpetuar por los siglos, hasta su vuelta, el sacrificio de la cruz y confiar así a su Esposa amada, la Iglesia, el memorial de su muerte y resurrección, sacramento de piedad, signo de unidad, vínculo de amor, banquete pascual en el que se recibe a Cristo, el alma se llena de gracia y se nos da una prenda de la gloria futura"²⁶.

No resulta despojado de sentido que Jesús haya elegido el pan y el vino, el alimento diario de los hombres, como signos de su obra salvadora:

"Al convertirse misteriosamente en el Cuerpo y la Sangre de Cristo, los signos del pan y del vino siguen significando también la bondad de la creación. Así, en el ofertorio, damos gracias al Creador por el pan y el vino (cf. Sal 104.13-15), fruto "del trabajo del hombre", pero antes, "fruto de la tierra" y "de la vid", dones del Creador"²⁷.

El Salmo 104 dice:

"Desde lo alto riegas las montañas, y la tierra se sacia con el fruto de tus obras. Haces brotar la hierba para el ganado y las plantas que el hombre cultiva, para sacar de la tierra el pan y el vino que alegra el corazón del hombre, para que él haga brillar su rostro con el aceite y el pan reconforte su corazón". (Salmo 104. 13-15)

Esta doble dimensión del pan y del vino, en tanto frutos del trabajo humano y frutos de la naturaleza creada por Dios, no se halla excluida en el poema. Se advierte la dimensión natural de pan y vino, por ejemplo, en la estrofa que dice:

²⁶ En *Catecismo de la Iglesia Católica*, ¶ 1323.

²⁷ En *Catecismo de la Iglesia Católica*, ¶ 1323.

“Por sobre la mies,
veréis cómo esparce
sus ‘frutos la tierra’,
sus flores el aire”.

Y el trabajo o esfuerzo del hombre, en:

“Pero trábase el que llega
a ver la mies que conquista,
pues le concede la vista
‘tan solamente al que siega’”.

Si la siega es la obtención del pan, y Jesús —Dios hecho hombre— es el ‘pan de vida’ o ‘pan del cielo’, entonces se vuelve claro que la Comunión (la recepción de la Eucaristía durante la Misa) es la ‘siega’ a la que nos invita el poema puesto en música por Orejón y Aparicio²⁸.

²⁸ En esta estrofa del estribillo, la figura de la siega adquiriría un matiz más profundo a través del ingenioso juego semántico entre el vocablo ‘siega’ y su homófono ‘ciega’. Así, el don de la ‘vista’ es concedido por Dios solamente a quien ‘siega’ (a quien obtiene el pan). Esto se contrapone al significado de la palabra ‘ciega’, es decir, aquel que no goza de la capacidad de ‘ver’. Interpretada en el pensamiento cristiano, la ‘vista’ es la luz del misterio de Dios, la luz de Cristo. La ceguera simboliza la humildad de quien posee una fe tan profunda que no necesita de los ojos para confirmarla. Una referencia en las *Sagradas Escrituras* a tal relación entre la fe y la ceguera, puede hallarse en el relato de la curación del ciego de nacimiento, descrita en el *Evangelio de Juan* (9.1-41). El ciego, una vez recobrada milagrosamente su vista, brinda testimonio de lo sucedido, deviniendo en víctima de fuertes reprensiones por parte de los fariseos, quienes ante el sencillo y franco relato se resisten a creer que fue Jesús quien lo curó. “Nosotros sabemos que ese hombre [Jesús] es un pecador”. “Yo no sé si es un pecador, respondió [el ciego]; lo que sé es que antes yo era ciego y ahora veo”. Ellos [los fariseos] le preguntaron: “¿Qué te ha hecho? ¿Cómo te abrió los ojos?”. El respondió: “Ya se lo dije y ustedes no me han escuchado. ¿Por qué quieren oírlo de nuevo? ¿También ustedes quieren hacerse discípulos suyos?”. Ellos lo injuriaron y le dijeron: “¡Tú serás discípulo de ese hombre; nosotros somos discípulos de Moisés! [...] Tú naciste lleno de pecado [refiriéndose a su ceguera], ¿y quieres darnos lecciones?” Y le echaron. Jesús se enteró de que lo habían echado y, al encontrarlo, le preguntó: “¿Crees en el Hijo del hombre?”. El respondió: “¿Quién es, Señor, para que crea en él?”. Jesús le dijo: “Tú lo has visto: es el que te está hablando”. Entonces él exclamó: “Creo, Señor”, y se postró ante él. Después Jesús agregó:

Resulta importante destacar la alegría de la siega, la alegría que supone la esperada recolección del fruto sembrado con esfuerzo. Esta es la alegría con la que el cristiano se dirige a recibir el pan y el vino durante la Misa, frutos del sacrificio de Cristo.

“Los que siembran entre lágrimas cosecharán entre canciones. El sembrador va llorando cuando esparce la semilla, pero vuelve cantando cuando trae las gavillas”. (Salmo 126. 5-6)

En el *Evangelio de Juan* (4. 34-38), Jesús dice:

“[...] Ustedes dicen que aún faltan cuatro meses para la cosecha. Pero yo les digo: levanten los ojos y miren los campos: ya están maduros para la siega. Ya el segador recibe su salario y recoge el grano para la Vida eterna; así el que siembra y el que cosecha comparten una misma alegría. Porque en esto se cumple el proverbio: ‘Uno siembra y otro cosecha’. Yo los envié a cosechar adonde ustedes no han trabajado; otros han trabajado, y ustedes recogen el fruto de sus esfuerzos.”

Con respecto a la figura de la ‘mesa’, la mesa es el sitio en el que encuentran lugar los frutos recogidos para ser degustados. En torno a ella se reunieron Cristo y sus discípulos durante la Última Cena, siendo por ende la mesa el altar del culto cristiano. Es en la mesa en donde el pan y el vino alcanzan su consagración, en donde se da el misterio de la transustanciación.

“He venido a este mundo para un juicio: Para que vean los que no ven y queden ciegos los que ven”. Los fariseos que estaban con él oyeron esto y le dijeron: “¿Acaso también nosotros somos ciegos?” Jesús les respondió: “Si ustedes fueran ciegos, no tendrían pecado; pero, como dicen: “Vemos” su pecado permanece”. Si entendemos, entonces, la ‘vista’ —tal cual dijimos— como la luz de Cristo, se vuelve claro lo que afirma el poema al decir que, en verdad, ‘se traba’ (podríamos decir, se equivoca) quien cree estar ‘viendo’ ‘la mies que conquista’ (el ‘pan de vida’ que obtiene con la Eucaristía), porque el don de la ‘vista’ (la verdadera ‘vista’, la luz de la fe) es concedido no a quien solamente ‘siega’ (a quien acude a recoger el pan eucarístico).

Hemos intentado explicar, hasta aquí, la manera en que las figuras de la ‘siega’ y la ‘mesa’ refieren al Sacramento de la Eucaristía. A continuación, procederemos a interpretar otra de las imágenes que aparecen en el poema, en la cual las palabras ‘vellón’ y ‘perlas’ son esenciales.

La referencia al vellón y las perlas (incluido entre ellas el aljófara), la observamos en la estrofa del estribillo que dice:

“Pues sobre el vellón
veréis cómo cuaja
su aljófara la Aurora
sus perlas el agua”.

Con el nombre de ‘vellón’ se denomina al conjunto de la lana producida tras la esquila de una oveja. En el poema, funciona por lo tanto como una alusión al Cordero; la figura con la que Juan el Bautista identificó a Jesús (Juan 1. 29).

“Al día siguiente, Juan vio acercarse a Jesús y dijo: ‘Este es el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo’”.

Debe recordarse que el cordero era uno de los animales que el pueblo judío destinaba tradicionalmente a los sacrificios, por lo que suele establecerse una correspondencia entre esta figura y el destino de Jesús en la cruz como redentor.

Al mismo tiempo, la figura del vellón remite a un personaje del Antiguo Testamento, guerrero y quinto juez del pueblo judío: Gedeón. Según se relata en el Antiguo Testamento (Jueces 6. 36-40), Gedeón, antes de la batalla que debía comandar contra los pueblos invasores del valle de Ofrah, pide a Dios una señal que le garantice su triunfo sobre el enemigo: tenderá un vellón de lana por sobre el lugar del campo destinado al trillado del trigo. Si el rocío nocturno moja solamente al vellón, sin tocar la tierra circundante, significará que su triunfo se encuentra asegurado. Y así sucede: “Gedeón se levantó de madrugada, exprimió el vellón para sacarle el rocío y llenó con él una copa de agua”. No del todo conforme, sin embargo, pide a Dios una segunda prueba, contraria a la anterior: ahora, el rocío deberá mojar el campo dejando intacto al vellón. El resultado es el esperado: “Así lo hizo Dios aquella noche, sólo el vellón quedó seco, mientras el suelo estaba cubierto de rocío”.

Esta doble referencia al relato de Gedeón y a la figura del Cordero, con su eje en el vellón, es posible detectarla en otra obra de Orejón y Aparicio en la cual también se hace referencia a la Eucaristía: el villancico *Ah del mundo, dúo al Santísimo Sacramento*²⁹, para dos típles, clarín, violines y bajo continuo. Dice su estribillo:

“[...] Venid cuantos sois en su esfera viandantes
a entrar en las suertes del sano Cordero
Que da eterna vida, su carne y su sangre.
Venid, venid, porque sepáis
Que su precio incomparable
Pues Gedeón miró en su piel
Lluvias de perlas cuajarse”³⁰.

Es interesante observar cómo aquí, dentro de un marco temático idéntico, se recurre a la misma figura de las perlas ‘cuajando sobre el vellón’. Es claro que en ambos casos se trata de una alusión metafórica al rocío del relato bíblico, representadas sus gotas como perlas; pero considerando que el vellón ya no es solamente el montón de lana dispuesto por Gedeón, sino la figura de Cristo, su significado gana otra dimensión para el pensamiento cristiano. El rocío es la señal por la que Dios asegura a Gedeón la salvación de Israel. Gedeón es un salvador de Israel, pero un salvador momentáneo. Cristo, por su parte, es el Mesías, el salvador máximo; es el redentor prometido largamente por los profetas del Antiguo Testamento. A la luz del Evangelio, por lo tanto, las gotas de rocío que mojan el vellón de Gedeón se vuelven perlas que simbolizan la realeza del Cordero, que es Cristo, Dios hecho hombre.

La cuarta metáfora que emplea el texto para referirse a la Eucaristía, es la de los ‘maridajes’. Procederemos a analizarla tomando como punto de partida dos de las acepciones del vocablo ‘maridaje’ que ofrece el *Diccionario de Autoridades* del año 1734³¹.

Las estrofas del poema en las que hacen aparición los ‘maridajes’ son:

A la mesa zagalas,
a ver maridajes
de nieve y de nácar

²⁹ Transcripto por Fernández Calvo, en: FERNANDEZ CALVO, 2009.

³⁰ En FERNANDEZ CALVO, 2009: 84.

³¹ *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*.

A la siega zagalas,
de púrpura y hielo
a ver maridajes

Si entendemos a los ‘maridajes’ como “La unión, enlace y conformidad de los Casados”³², es posible distinguir, en el poema puesto en música por Orejón y Aparicio, una clara alusión al pasaje del Apocalipsis en el que se describen las ‘bodas del Cordero’:

“Y oí algo parecido al clamor de una enorme multitud, al estruendo de una catarata y al estallido de violentos truenos. Y decían: “¡Aleluya! Porque el Señor, nuestro Dios, El Todopoderoso, ha establecido su Reino. Alegrémonos, Regocijémonos y demos gloria a Dios, Porque han llegado las bodas del Cordero: Su esposa ya se ha preparado, Y la han vestido con lino fino De blancura resplandeciente”. El lino simboliza las buenas acciones de los santos. Después el Ángel me dijo: “Escribe esto: «Felices los que han sido invitados al banquete de bodas del Cordero”. Y agregó: “Estas son verdaderas palabras de Dios”. (Apocalipsis, 19. 6-9).

Obsérvese en este relato la presencia de las figuras del Cordero (Cristo), la ‘esposa’ (que representa a la Iglesia³³), y la blancura del lino. Dos elementos del poema se relacionan con éstas:

- la ‘mesa’, en cuanto alusión al banquete de la boda,
- el color blanco, presente en la nieve y el nácar —y que a su vez simboliza la victoria³⁴—, en cuanto al vestido de los santos.

La metáfora de los maridajes, en el poema, sirve entonces para expresar la Eucaristía en otra dimensión más, la de la unión victoriosa de Cristo con sus fieles, la unión del Cordero con su Iglesia. El Catecismo de la Iglesia Católica nos dice:

“La riqueza inagotable de este sacramento [el de la Eucaristía] se expresa mediante los distintos nombres que se le da. Cada uno de estos nombres evoca alguno de sus aspectos. Se le llama: *Eucaristía* [... y también] *Banquete del Señor* (cfr. 1 Co 11,20) porque se trata de la ‘Cena’ que el Señor celebró con sus discípulos la víspera de su pasión y de la anticipación

³² “Maridage”, *ibid.*

³³ Ver *El Libro de la Nueva Alianza*: 724, nota al pie 7.

³⁴ Ver *El Libro de la Nueva Alianza*: 724, nota al pie 11.

del ‘banquete de bodas del Cordero’ (cfr. Ap. 19,9) en la Jerusalén celestial. [...También, entre otros, se lo llama] ‘Comunión’, porque por este Sacramento nos unimos a Cristo que nos hace partícipes de su Cuerpo y de su Sangre para formar un solo cuerpo”³⁵.

La segunda acepción del término ‘maridaje’ que ofrece el Diccionario citado, nos permite profundizar desde otra vía. Dicha acepción dice:

“Metaphóricamente se toma por la unión estrecha de algunas cosas, que se unen y enlazan entre sí: como el Maridage de la vid y el olmo. Lat. *Unio*.”

Es así que la figura de los maridajes, tal cual se halla empleada en el poema, puede ser entendida también en cuanto maridajes de opuestos: la nieve se une en la mesa con el nácar, la púrpura con el hielo.

A este respecto, resulta útil señalar lo que, según Mariano Monterrosa Prado y Elsa Leticia Talavera Solórzano, en su *Repertorio de símbolos cristianos* (2004)³⁶, significa el color púrpura:

“[...] el color de la caridad, ya que recuerda el fuego del amor de Dios y el del prójimo. Corazón inflamado de amor. El Padre Eterno, viste de púrpura. El poder imperial. Triunfo. Se le asocia con la realeza”.³⁷

El *Diccionario de Autoridades* del año 1737, ofrece para su entrada ‘púrpura’ varias definiciones. Una de ellas es la siguiente:

“Metaphóricamente se entiende por la sangre, especialmente entre los Poetas”³⁸.

³⁵ Catecismo de la Iglesia Católica: ¶ 1328 y ss.

³⁶ MONTERROSA PRADO y TALAVERA SOLÓRZANO, Elsa Leticia: 2004.

³⁷ Una consulta a la entrada “púrpura”, del Diccionario de la Real Academia Española, nos brindó descripciones similares.

³⁸ *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*.

Por su parte, el hielo y la nieve representan la muerte. Con respecto al nácar, consideramos que se trata claramente, al igual que el aljófaro, de otra alusión a la figura de las perlas, dado el material que las constituye³⁹.

La ‘oposición’ que señalamos entre los miembros de ambos ‘maridajes’, radica en las características físicas de los mismos: la nieve –blanda- unida al nácar —duro—; la púrpura —cálida (fuego de amor, sangre)— unida al hielo, frío.

De la misma manera que existe una correspondencia entre la nieve y el hielo, podría trazarse una semejanza entre las perlas y el color púrpura, teniendo en cuenta que los dos representan la realeza.

Es así que obtendríamos que ambas estrofas refieren a la misma cosa: la unión de opuestos encerrada en el *Sacramento de la Eucaristía*: la ‘muerte’ (vencida) junto a la ‘vida eterna’; o, en otras palabras, la negación máxima de la vida enfrentada con la vida en su máxima plenitud.

Así podemos entender las coplas del texto que dicen:

Venid que en dones amantes
ha unido con más fineza
hoy el vellón en la mesa
los extremos más distantes.

Sin que padezcan desmayos,
enlaza en castos favores
entre la nieve las flores
y en las espigas los rayos.

entendiendo a los “dones amantes” como el pan y el vino sacramentados, y a la nieve y las flores como la muerte y la vida respectivamente.

³⁹ El nácar forma la capa interna del caparazón de muchos moluscos, razón por la que diversas de estas especies lo segregan de manera considerable para reparar sus caparazones dañados o para cubrir determinados objetos dentro de ellos, mecanismo que es utilizado por los recolectores de perlas, para administrar a unos determinados moluscos piezas en el interior que saben cubrirán con el nácar, convirtiéndolos en perlas u otros objetos valiosos nacarados.

5.5 - Relación música/texto desde la perspectiva de la retórica musical barroca

Las estrechas relaciones entre la música y la retórica, durante el Barroco, descansaban en la importancia que dicho período otorgaba a la expresión de los afectos o pasiones del alma en las artes⁴⁰. El compositor era concebido como un orador en su misión de persuadir y conmover al oyente mediante la retórica de su música. La expresión de los afectos se buscaba, básicamente, a través de una disposición juiciosa y conveniente de las partes constitutivas del discurso musical (*dispositio*), y mediante una elección de las ‘palabras’ y ‘giros’ adecuados a la pasión que se deseaba despertar en el público (*elocutio*). Dentro de este último recurso encontraban lugar los usos especiales del material musical que los teóricos equiparaban con las ‘figuras retóricas’⁴¹ desplegadas por los oradores en sus parlamentos buscando causar impacto.

Si bien los principios de la retórica concernían también a la composición de la música instrumental además de la vocal, en esta última, la presencia del texto ofrecía al compositor la oportunidad de plasmar musicalmente los afectos y otros elementos que se desprendían de aquel.

A continuación, brindaremos un análisis de la obra basado en herramientas de la retórica musical con el fin de ahondar más profundamente en las relaciones entre texto y música y de ofrecer una perspectiva analítica acorde a las teorías de la época. Mediante la aplicación de dichas herramientas estudiaremos las vinculaciones afectivas que guarda la tonalidad/modalidad de la pieza con respecto al texto, e identificaremos algunas de las figuras retórico-musicales empleadas por el compositor.

5.5.1 - Expresión de los afectos a través de la tonalidad

Una de las tantas prácticas de la que los compositores podían servirse para expresar las pasiones, era el recurrir a las analogías afectivas de los modos o tonalidades. Dichas analogías se basaban en antiguos postulados neoplatónicos acerca de la relación matemática que guardaban las medidas de los intervalos musicales con las distancias cósmicas de los planetas, y en las influencias que estos factores ejercían sobre el cuerpo humano, afectando sus humores y por ende el comportamiento de la persona: así,

⁴⁰ Ver LOPEZ CANO, 2000; BARTEL, 1997; BUELOW, 2001.

⁴¹ Ver LOPEZ CANO, 2000: 109 y ss.

determinados modos contribuían a provocar en el oyente la ira, otros la melancolía, o el sueño, o la alegría⁴². Si bien no existía un consenso estricto entre los teóricos acerca de los significados afectivos de cada modo, al comparar diversas opiniones pueden apreciarse y discernirse las similitudes.

La música de Orejón y Aparicio —aunque presenta netos rasgos tonales— se halla concebida dentro del marco del sistema modal de los ‘tonos’ de ‘canto de órgano’⁴³, que gobernó la música polifónica durante los siglos XVI y XVII. Dicho sistema unificaba la tradicional teoría de los ocho modos eclesiásticos del canto llano (Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio y sus respectivos ‘hipo’) con los avances efectuados en el siglo XVI por teóricos como Glareano (*Dodecachordon*, 1547) y Zarlino (*Le Istitutioni Harmoniche*, 1558). Estos avances consistieron en el agregado de cuatro modos más a los ya existentes (el Eólico, o modo Noveno; el Hipoeólico, o modo Décimo; el Jónico, o modo Onceavo y el Hipojónico, o modo Doceavo). Si bien no profundizaremos aquí en los detalles que hacen a esta compleja cuestión⁴⁴, diremos que el agregado de estos nuevos modos causó diferencias de opinión entre los teóricos. Para algunos (entre ellos Cerone), aquellos modos debían mantener su identidad ante los más antiguos, y contarse así con doce modos en total; mientras que para otros (como Nasarre) —y apoyados ampliamente por los músicos prácticos—, estos cuatro nuevos modos debían disolverse en los ocho anteriores, sin elevar su número, debido a que sus diseños interválicos ya se hallaban contenidos en aquellos. Un ejemplo típico era el modo ‘Lidio’ o quinto modo del canto llano, cuyo cuarto sonido (si natural), en la práctica polifónica habitual era siempre bemolizado para evitar la aspereza del tritono. Al sufrir esta modificación, el modo pasaba a ser idéntico en su estructura al modo ‘Jónico’ o modo ‘Onceavo’, por lo que la existencia de este último se volvía superflua si se consideraba que el ‘Lidio bemolizado’ no era otra cosa que el ‘Jónico transpuesto’. Esta absorción de un modo antiguo por otro nuevo, o viceversa, daba lugar a la transferencia de las cualidades

⁴² Ver CERONE: Libro II, cap. XXXIX, y NASARRE: Primera Parte, Libro I, cap. XVI.

⁴³ Nombre con que la cultura musical hispánica de la época designaba a la música polifónica, diferenciándola así del ‘canto llano’.

⁴⁴ Para ampliaciones sobre esta cuestión, ver: BARTEL, 1997: 40-46; HARLEY, 2005; POWERS y WIERINGS: 2001.

afectivas de uno en otro⁴⁵. Por otra parte, la disolución posterior de los ocho o doce modos en solamente dos (el Mayor y el menor), no impidieron que tales connotaciones afectivas continuaran practicándose, como se desprende, por ejemplo, de las descripciones que hace Mattheson de las doce tonalidades en su *Das neu-eröffnete Orchestre* del año 1713. Como dice Bartel:

“A medida que el Renacimiento fue llegando a su fin, los conceptos armónicos fueron sometidos a significativas revisiones: la tonalidad mayor-menor comenzó a reemplazar a la modalidad, mientras las características expresivas de los modos o tonalidades se iban redefiniendo”⁴⁶.

En vistas de que la tonalidad de la obra de Orejón y Aparicio que nos ocupa es Do mayor (quinto tono de ‘canto de órgano’), consultaremos a continuación algunas de las descripciones afectivas que de esta tonalidad/modo, efectúan los siguientes teóricos del Barroco: Fray Pablo Nasarre (*Escuela Musica según la práctica moderna*, Zaragoza, 1724), Pietro Cerone (*Melopeo y Maestro*⁴⁷, Nápoles, 1613) y Johann Mattheson (*Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburgo, 1713).

Como puede apreciarse, nuestra selección de autores fue realizada haciendo hincapié en aquéllos que pudieron haber tenido una influencia más directa sobre la educación musical de Orejón y Aparicio, como es el caso de Cerone y Nasarre, tratadistas musicales pertenecientes a la cultura hispánica.⁴⁸

Dice Fray Pablo Nasarre sobre el Quinto tono, en su tratado *Escuela Musica según la práctica moderna*:

“El Planeta Júpiter, que está en el quinto Cielo, es de su naturaleza caliente, y humedo templadamente, por cuyas qualidades es muy benevolo en sus

⁴⁵ Ver, por ejemplo, la descripción afectiva del quinto modo dada por Cerone, explicada más adelante en el texto de este artículo.

⁴⁶ BARTEL, Dietrich, 1997: 40. Traducción al castellano de los autores.

⁴⁷ Para un análisis del tratado de Cerone consultar: FERNÁNDEZ CALVO, 2010: capítulo 3.

⁴⁸ Creemos que la inclusión de Mattheson no deja sin embargo de resultar valiosa, ya que si bien sus escritos se insertan en las prácticas musicales de la Alemania de su tiempo, representan un fuerte testimonio de la cultura y el pensamiento del músico del Barroco.

influencias, favoreciendo à la naturaleza humana, y beneficiandola, purificando los ayres pestilentes. Es muy saludable el año, que domina, influye muy buenas condiciones en los sujetos, sobre quien tiene dominio, como son reconciliacion de amistades, paz, concordia, sosiego, tranquilidad de animo, benevolencias, è inclina à la devocion. Infunde alegría, buena correspondencia, y los tales sujetos son de sutil ingenio: tiene dominio este Planeta sobre el quinto tono, llamado de los Griegos Lydio, y causa los mismos efectos, que el Planeta: su musica destierra las tristezas, mueve á lagrimas de gozo, y alegría, y dize San Agustin, hablando de este tono estas palabras: Es deleytable, alegre y modesto, porque alegra à los tristes, y angustiados, à los cansados combida al reposo, y alienta à la confianza à los desesperados . Y Boecio en su Musica dize, que à los alegres, y jocundos aumenta la alegría. Naturalmente son inclinados a este tono los que de su naturaleza son pacificos, alegres, y de sutil ingenio. Que infunda alegría este tono lo confirman las composiciones antiguas de la Musica Eclesiastica [...].”⁴⁹.

Pietro Cerone, por su parte, ataca a los teóricos que afirman que el modo quinto (o Lidio) fuese “alegre y templado”, ya que según lee en otros autores, “*es Tono horrible, espantoso, triste y lamentable*”⁵⁰. Y agrega:

“El autor que dize, que el Quinto es Tono alegre y Templado, y q causa alegría á los tristes, debe tomar por Quinto al Onzeno por b [el ‘onceno por bemol’ de Cerone es el equivalente al quinto tono de la teoría modal del ‘canto de órgano’, ver más arriba], por quanto termina en F fa ut grave; Y es de la naturaleza y propiedad que dize”⁵¹.

Mathesson, por su parte, otorga a la tonalidad de Do Mayor:

“[...] una cualidad bastante ruda e insolente pero no será inadecuada para regocijos (*Rejouissances*) y donde se de curso libre a la alegría. A pesar de ello, un compositor hábil, sobre todo cuando elige bien los instrumentos

⁴⁹ NASARRE: Primera Parte, Libro I, cap. XVIII: 78.

⁵⁰ CERONE, Pietro: Libro II, cap. XXXIX: 263. En bastardilla en el original.

⁵¹ *Ibid.* Cerone.

acompañantes, la puede convertir en algo encantador y por ello usarla también en casos de ternura”⁵².

Considerando a Do mayor como equivalente al modo Lidio bemolizado, tal cual hemos expuesto, resulta interesante mencionar lo que Mattheson dice acerca de Fa mayor:

“Es capaz de expresar los más bellos sentimientos, ya sean estos generosidad, firmeza, amor, o cualquier cosa que se halle en lo alto de la lista de las virtudes. Resulta natural y nada forzada cuando se la utiliza para expresar dichos afectos”⁵³.

La tonalidad escogida por Orejón y Aparicio no resulta inadecuada al tema central del texto, si tenemos en cuenta lo expuesto durante nuestra aproximación hermenéutica al poema. Allí hemos podido dilucidar que la metáfora de la siega, no solo sirve para representar a la Eucaristía como el pan, el ‘pan de vida’ que se recoge, sino además para referir la alegría y el gozo que supone la llegada de ese tiempo de cosecha: así, las angustias de la siembra quedan atrás al verse concretada, en el generoso fruto, la esperanza del alimento diario y por ende de la vida misma.

Resulta interesante señalar que en la obra *Ah del Mundo*⁵⁴, la tonalidad empleada por Orejón y Aparicio es Re Mayor, y no Do como en la que nos ocupa. Re Mayor, como tonalidad asociada generalmente a la trompeta barroca (y la trompeta como símbolo de la realeza), tenía el poder de referir lo noble, lo magnífico, por lo que se muestra muy adecuada para esta obra, en la que la metáfora central de la Eucaristía no es la siega, sino el vellón de Gedeón con su rocío convertido en ‘perlas’: el Cordero ennoblecido en tanto hijo de Dios y Redentor del mundo. No en vano la obra exige, en su orgánico, la presencia de un clarín.

En la siguiente tabla exponemos un listado de las reacciones afectivas que cada uno de los autores citados asignan a la tonalidad/modalidad de Do mayor:

⁵² Citado por VIDELA, Mario A.: 1985.

⁵³ Mattheson: *Das neu-eröffnete Orchestre*, en LENNEBERG, 1958, vol. II, n° 2, noviembre de 1958. Traducción al castellano de los autores.

⁵⁴ Obra que ya hemos comentado más arriba.

NASARRE	CERONE	MATTHESON
Favorece a la naturaleza humana	Alegre	Rudeza
Purifica los aires	Templado	Insolencia
Reconciliación de amistades	Causa alegría a los tristes	Alegría
Paz		Ternura
Concordia		Los más bellos sentimientos
Sosiego		Generosidad
Tranquilidad de ánimo		Firmeza
Benevolencia		Amor
Devoción		
Alegría		
Buena correspondencia		
Destierra tristezas		
Mueve a lágrimas de gozo y alegría		
Es deleitable		
Convida al reposo		
Da alegría a los tristes		
Modestia		
Convida reposo a los cansados		
Alienta a la confianza a los desesperados		
Aumenta la alegría a los alegres		

En primer lugar, podemos observar que no hay grandes discrepancias entre los tres autores. En cuanto a las atribuciones de ‘rudo’ e ‘insolente’ que Mattheson hace de la tonalidad de Do Mayor, ya hemos visto cómo en realidad pueden ser omitidas si entendemos, en su codificación, a Fa Mayor como el verdadero referente del quinto tono de ‘canto de órgano’, en cuanto modo ‘Lidio bemolizado’⁵⁵. Por su parte, la columna correspondiente a Nasarre bien podría estar refiriéndose a los efectos del Sacramento eucarístico mismo, si se pusiera por caso.

5.5.2 Figuras retóricas

Entre las figuras retóricas que hemos podido identificar a lo largo de la obra, exponemos las siguientes:

- *Epizeuxis*. Compases 1-2 y 11-12 (coro); 8-9 y 18-19 (violines):

El carácter apelativo que muestran texto y música en los compases 1-21, puede apreciarse en la presencia de la figura retórica denominada *epizeuxis*. Según Johann G. Walther (*Musicalisches Lexicon*, Leipzig, 1732)⁵⁶, esta figura ocurre cuando: “Una o más palabras inmediatamente una tras otra, son repetidas de manera enfática”.

En el fragmento de la obra que nos ocupa, esta iteración de elementos se da tanto a nivel musical como literario. En el texto, podemos apreciarla en las frases de exhortación: “¡A la mesa, a la mesa!”, “¡A la siega, a la siega!”⁵⁷. Mientras que en la música, en la insistencia sobre el mismo motivo:



Imagen 49- Fragmento

⁵⁵ Explicado más arriba en este texto.

⁵⁶ Citado por MARÍN CORBÍ, Fernando, 2007: 18.

⁵⁷ Los signos de admiración han sido agregados aquí como énfasis.

A su vez, también puede observarse, con este carácter, la presencia de esta figura en los dos compases iniciales de la frase de los violines (cc. 8-9 y 18-19).

- *Harmonia gemina*. Compases 11-18 (coro):

Puede observarse, en esta imitación de la frase musical inicial sobre la dominante, a cargo de Tiple 2 y Tenor, la figura retórica denominada *harmonia gemina*.

Según Charles Butler (*The Principles of Music in Singing and Setting*, Londres, 1636)⁵⁸: “Es la imitación por contrapunto doble o invertible”. Es posible apreciar aquí, con respecto al modelo (cc. 1-8), el trocado entre las partes, que ahora marchan en terceras en lugar de sextas.

- *Gradatio*. Compases 84-91:

Esta figura consiste, según López Cano, en: “[...] la repetición que asciende o desciende por grado conjunto, en forma de secuencia, de un mismo fragmento musical [...]”.⁵⁹ Según Kircher (*Musurgia Universalis*, Roma, 1650), si la direccionalidad de la figura es ascendente, sirve para expresar el amor divino, o el anhelo del reino celeste⁶⁰.

Creemos que, en parte, es posible reconocer esta figura en los compases iniciales de las coplas, a través de las imitaciones sucesivas del motivo ascendente de nota repetida que enuncia el Alto. Una alusión al anhelo por lo divino, tal cual la descripción de Kircher, no parece inadecuada en este pasaje.

Figuras de *hypotiposis*

Por figuras de *hypotiposis* entendemos a aquellas figuras retóricas que tienen como finalidad, según explica López Cano, “la descripción de conceptos extramusicales, personas o cosas”⁶¹.

Mencionaremos algunas de las más relevantes que identificamos en la obra:

⁵⁸ Citado por LOPEZ CANO, 2000: 140.

⁵⁹ LOPEZ CANO, 2000: 136.

⁶⁰ Citado por LOPEZ CANO, 2000: 136.

⁶¹ LOPEZ CANO, 2000: 147.

-Circulatio. Compases 32-36 y 53 (coro):

En los compases 32-36 y 53 del coro, podemos observar la figura denominada *circulatio*. Mattheson (*Der Volkommene Kapellmeister*) define esta figura así:

“[...] semicírculo, circolo mezzo [...] cuando el dibujo que forman las notas, que así igualmente se presentan ante la vista, es como un semicírculo”⁶².

En los compases 32-36, en función de la palabra ‘mies’, se presenta esta figura bajo la forma de un bello ejemplo de *hypotiposis*, pintando gráficamente las ondulaciones de los trigales en los campos.

En el compás 53, aparece sobre la palabra ‘aljófar’, enfatizando quizás la naturaleza ornamental de dicha perla.

- Paragoge de Kircher⁶³

Según López Cano, esta figura refiere la descripción musical de acciones, proviniendo de la aplicación del *locus causa efficiens* de la *inventio*⁶⁴ retórica.⁶⁵

Podemos distinguir esta figura en los compases 106-113 correspondientes a la primera copla. Allí, mientras el texto alude a la *unión* de “los extremos más distantes”, las tres voces superiores del coro marchan en direccionalidad conjunta descendente, sobre el tenor y el acompañamiento que trazan una línea netamente ascendente. Este movimiento de encuentro entre ambos grupos, pareciera reflejar dicha acción descrita en el texto.

⁶² Citado por MARÍN CORBÍ, 2007: 14.

⁶³ Según LOPEZ CANO, 2000: 161, a partir de Unger.

⁶⁴ La *inventio* retórica supone, según los principios de la retórica clásica, la primera instancia en el proceso de composición de un discurso. En ella, el orador, partiendo del asunto sobre el cual versará su parlamento, busca las ideas y argumentos apropiados con que le brindará sustento. (Ver LOPEZ CANO, 2000: 73 y ss.)

⁶⁵ LOPEZ CANO, 2000: 161.

- Otra figura de hypotiposis

La unión de opuestos señalada durante el análisis del texto en la metáfora de los ‘maridajes’, parece encontrar su correlato musical en la obra. La división del coro de cuatro voces en semicoros de dos voces cada uno, enfrentados para cantar por turnos las estrofas del estribillo (ver análisis), parecieran ser efectivas alusiones a una oposición, a un enfrentamiento; a la vez que dichos semicoros o ‘maridajes’ vocales se componen, en ocasiones, realmente de elementos extremos y ‘distantes’, como ser Tiple y Tenor (la voz más aguda junto a la voz más grave del espectro vocal empleado en la época, ver cc. 11-18 y 32-43). Por otra parte, debe observarse aquí que el tratamiento contrapuntístico que reciben internamente los pares de voces es homofónico, lo que acentúa aún más la idea de ‘pareja’, o dicho de otra manera, de opuestos que avanzan o ‘trabajan’ en unidad.

6. Conclusiones

El estudio de la obra de Orejón y Aparicio, que publicamos en 2009, fue encarado teniendo en cuenta el estudio lingüístico de los textos poéticos incluidos en las partituras musicales de este autor⁶⁶. Como supuesto de partida para aquella investigación, diferenciamos un objeto complejo, un hipertexto desde: a) textos poéticos, y desde: b) partituras musicales. En el contexto de producción de José de Orejón y Aparicio, hay certeza teórica – propia del Barroco- de que algunos sonidos y determinados instrumentos conllevan un significado preciso. Esta creencia es la causa de prohibiciones expresadas por los obispos y por las autoridades eclesiásticas. Prohibiciones —que volcadas en *Autos*— orientan y determinan las creaciones músico-poéticas de esos siglos (XVII y XVIII). Según los supuestos de los *Autos* que forman parte del contexto ideológico⁶⁷ el significado que se agrega a ciertos sonidos y determinados instrumentos orienta hacia lo sensorial o hacia lo celestial: ‘hacia abajo o hacia arriba’.

⁶⁶ En esta publicación dicho estudio fue abordado por la Dra. Diana Fernández Calvo y la Dra. Roxana Gardes de Fernández (Letras UCA). A esta concepción analítica responde el texto de estas conclusiones.

⁶⁷ Para articular el contexto sobre los edictos nos basamos en Andrés Sas: “Los arzobispos el cabildo metropolitano y la música”; “Los Maestros de Capilla”. En: *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*. Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Casa de la Cultura. 1970-71. Primera Parte. Caps. I y V. Pp. 31-48; 108-114.

Edicto tras edicto exponen —desde el Concilio de Lima en 1552— el conjunto de ordenanzas que regulan las creaciones y ejecuciones musicales en la catedral de Lima.

Los textos incluidos en las partituras manuscritas de José de Orejón y Aparicio están articulados en dos lenguajes: el musical y el poético. Constituyen por lo tanto un sistema complejo, es decir un sistema cuyos elementos están relacionados en su funcionalidad y pueden ser interdefinidos a través de un estudio de las dos disciplinas en juego: desde la musicología: la partitura musical, desde la lingüística: el texto poético.

Desde el paradigma lingüístico-semiológico-textual se señala el dinamismo del texto. El texto es expresión lingüístico-conceptual de ciertas estructuras abstractas o mundos. Esa es la referencia del lenguaje. Un conjunto de mundos subyacentes en contextos (lingüísticos, ideológicos, disciplinares, etc.) y que existen virtualmente en el texto. Así, desde la dimensión fenomenológica del texto su posibilidad virtual hace necesaria una articulación teórica en tres dimensiones:⁶⁸ *sintáctica* —expresión de una coherencia intencional—, *semántica*, expresión de ciertas realidades abstractas o mundos —coherencia extensional— *pragmática* —un emisor y un receptor en situación comunicativa.

Desde el punto de vista metodológico esto significó elaborar modelos teóricos: modelos analógicos del proceso de construcción del texto poético o proceso de generación textual desde geno-textos⁶⁹ en líneas de la tradición bíblica, de la patrística; de las órdenes religiosas y de la mística posterior. Delineamos además en ese estudio: un modelo teórico-analítico del contexto de creación y de ejecución, las determinaciones por los *Edictos* del Cabildo Eclesiástico en Lima y un modelo del efecto previsto (lector modelo⁷⁰) y las intuiciones del efecto a través de las expresiones

⁶⁸ Desde las señaladas por Peirce: signo/representamen- objeto- interpretante; o las señaladas por Morris en la triple relación: signo/signo, signo/designata, signo/intérprete, interpretante como objetos respectivos de una sintaxis, una semántica, y una pragmática).

⁶⁹ Teun A. van Dijk, propone el término de geno texto para señalar una estructura profunda, base de generación textual. Cf. Teun A. van Dijk. “Aspectos de una teoría generativa del texto poético” en A. J. Greimas y aa.vv: *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona. Planeta. 1976. También Kristeva explana el proceso de generación textual desde una base o: genotexto. Julia Kristeva: “L’ engendrement de la formule” I En *Recherches pour un sémanalyse*. Paris. Tel Quel. 1969.

⁷⁰ Cf. Umberto Eco: *Lector in fabula*. Barcelona. Lumen. 1981; Wolfgang Iser: *El acto de leer*. Madrid. Taurus. 1987.

(instrucciones) que —como metatextos de una poética— se exponen en las composiciones.

El intento de comprender las poesías que en los manuscritos de las partituras acompañan la música de José de Orejón y Aparicio nos condujo a buscar los rasgos de esa situación de producción. Sondar la tradición ideológica: reglas, normas, valores. Es decir, integrar a la pragmática semiológica, un enfoque hermenéutico, situando al creador en la tradición teológico- estética. Desde la continuación de esta postura hemos enfocado el presente artículo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRÓSPIDE, C. y HOLZMANN, R.
1949 *Catálogo de los manuscritos de música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima*. En Cuadernos de Estudios III N° 7, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica del Perú. Lima.
- BARTEL, D.
1997 *Musica Poetica. Musical-rhetorical figures in German baroque music*, University of Nebraska Press.
- BUELOW, G.
2001 “Rhetoric and music. I.2-4- Baroque up to 1750”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 3rd. Edition. Versión on-line.
- Catecismo de la Iglesia Católica*
Acceso on-line en:
http://www.vatican.va/archive/ESL0022/_INDEX.HTM
[Última consulta: 21-XII-2010].
- CERONE, P.
1613 *El melopeo y maestro*, Nápoles.
- CLARO, S.
1970 *La Música Virreinal en el Nuevo Mundo*. Colección de Ensayos N° 18, Universidad de Chile, Santiago de Chile.

1974 *Antología de la Música Colonial en América del Sur.*
Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile.

CONWAY, P.

1994 “Digitizing Preservation: Paper and Microfilm Go
Electronic”. *Library Journal*, February 1994, 119.

DEL CAMPO Y PANDO, T.

1792 *Carta sobre la Música.* En *Mercurio Peruano* T. IV N°
117 Lima folios. 108 al 114 y 116 al 118. Lima, Perú.

El Libro de la Nueva Alianza,

1995 Traducción, plan de la obra, introducciones y notas: Pbro.
Armando J. Levoratti y Alfredo B. Trusso, Buenos Aires,
Fundación Palabra de Vida, 62ª edición.

El Libro del Pueblo de Dios. La Biblia

1990 Traducción, plan de la obra, introducciones y notas: Pbro.
Armando J. Levoratti y Alfredo B. Trusso, Madrid-Buenos
Aires, Ediciones Paulinas, 4º ed. Revisada y aumentada.

FERNÁNDEZ CALVO, D.

2009 *José de Orejón y Aparicio: la música y su contexto.* UCSS-
EDUCA, Publicación Internacional N° 1 del IIMCV, Lima,
Perú.

2010 *Música Dramática en el Seminario de San Antonio Abad
de Cusco. Estudio crítico, análisis y transcripción de
comedias, jocosos, romances, cantadas, juguetes,
mojigangas y tonos humanos de los siglos XVII y XVIII,*
Buenos Aires, Educa.

GRAHAM, P. S.

1994 *Intellectual Preservation: Electronic Preservation of the
Third Kind.* Washington, D.C.: Commission on
Preservation and Access, 1994.

HARLEY, J.

2005 *William Byrd's modal practice,* Ashgate Publishing
Limited.

LENNEBERG, H.

1958 “John Mattheson on affect and rhetoric in music”, en: *Journal of Music Theory*, vol. II, nº 1, abril de 1958, vol. II, nº 2, noviembre de 1958, Yale School of Music, New Haven, Connecticut.

LOPEZ CANO, R.

2000 *Música y Retórica en el Barroco*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México D.F.

MARÍN CORBÍ, F.

2007 “Figuras, gesto, afecto y retórica en la música”, en *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XXIII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

NASARRE, P.

1724 *Escuela música según la práctica moderna. Dividida en Primera y Segunda Parte*, Primera Parte, Zaragoza.

MONTERROSA PRADO, Mariano y TALAVERA SOLÓRZANO, Elsa Leticia:

2004 *Repertorio de símbolos cristianos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F.

Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española

Acceso on-line:

<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>
[última consulta 28-01-2011].

PERSICO, G.

2009 “Música, retórica y comunicación: esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta travesera de George Philipp Telemann”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XXIII, Nº 23, Buenos Aires.

PINILLA SANCHEZ CONCHA, E.

1980 *Informe sobre la Música en el Perú*. En Historia del Perú Tomo IX (pp. 361 a 677). Lima, Editorial Juan Mejía Baca.

POWERS, H.S. y WIERINGS, F.

2001 “Modes. III- Modal theories and polyphonic music”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 3rd. Edition. Versión on-line.

SAS, A.

1962 *La vida musical en la Catedral de Lima*. En *Revista Chilena de Música*, año XVI N°s 81- 82 Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile. Pp. 8-53. Santiago de Chile.

1963 *Notas para el estudio de José de Orejón y Aparicio*. En *Revista Peruana de Cultura* N° 65, pp. 116-125. Lima. (La información está incluida en Sas 1971)

1971 *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato* (Historia General). Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú.

1972 *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato* (Segunda Parte, Tomo II, Diccionario Biográfico). Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú.

STEVENSON, R.

1959 *The Music of Peru, Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington, Panamerican Union.

1970 *Renaissance and baroque musical sources in the Americas*. Washington, OEA.

VARGAS UGARTE, R.

1949 *Notas sobre la música en el Perú*. En Cuadernos de Estudios III N° 7, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica del Perú. Lima.

VIDELA, M. A.,
1985 “Introducción”, en: *El Clave Bien Temperado, 24 Preludios y Fugas BWV 846-869 Urtext*, Academia Bach de Buenos Aires, Ricordi.

Diana Fernández Calvo ha sido galardonada con el *Premio Konex 2009 Música Clásica Argentina*. Es Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina (UCA) y está próxima a la defensa de su Doctorado en Historia (UCA). Es Magister en Gestión (Universidad CAECE); Especialista en Educación Virtual Universitaria (UNQUI); Licenciada y Profesora Superior Universitaria en Musicología y Crítica Musical y en Educación Musical (Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA) y Profesora Superior de Piano (Conservatorio Nacional de Música). Desde 2005, se desempeña como Directora del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA). Desde su dedicación como investigadora Perfil 1 (PIN 1 FACM-UCA) dirige equipos de investigación a nivel nacional e internacional. Desde 2009 es *Coordinadora del Doctorado en Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales* (UCA). Ha recibido numerosos premios nacionales e internacionales como compositora y musicóloga. A partir de 2010 ha sido designada Miembro de Número de la Academia Argentina de la Historia.

Julián Mosca es Licenciado en Composición por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Diplomado en Tecnología y Música por la Universidad Nacional de Quilmes. Es investigador del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA). Desde 2007 integra el equipo dirigido por la Dra. Diana Fernández Calvo en el proyecto de transcripción, revisión y análisis de la obra de compositores del barroco peruano. Actualmente es doctorando en especialidad Musicología por la Universidad Católica Argentina.
