

Pontificia Universidad Católica Argentina
“Santa María de los Buenos Aires”
Facultad de Artes y Ciencias Musicales



JOSÉ DE CAMPDERRÓS,
MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE CHILE
(1793-1811)
SUS VILLANCICOS: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD.

DOCTORADO EN MÚSICA
Área Musicología
Mgter. Rebeca Velásquez Cantin
Directora: Dra. Susana Antón Priasco

Buenos Aires, 2024

Agradecimientos

A Susana Antón Priasco, la mejor directora que pude tener. Sus invaluables sugerencias, propuestas e indicaciones que fueron fundamentales para este trabajo; del mismo modo, su inteligente mirada investigativa y sus amplios conocimientos relacionados con la teatralidad. Agrego, su cariño por la música de Campderrós y por estar siempre presente ante mis dudas, consultas y locuras.

A mi querida Gina Ianni, por haber contribuido a hacer realidad tantos años de trabajo con su hermosa voz, y a la vez, su gran aporte para esta investigación desde su experticia como intérprete.

A Alejandro Vera, quien gentilmente aportó a mi trabajo con manuscritos de Campderrós y valiosos comentarios.

A Silvina Mansilla, quien tuvo numerosas deferencias para lograr terminar esta investigación.

Dedicatoria

A mis amores Male, Josefita, Totito, Iván, Maggie, Gorda, Nancy, Maritza, Carlos, Maca y Rolo quienes me han hecho mejor persona.

A Suna (mi corderita amada), un rayo de sol que ilumina mi vida, donde renace el amor y la creatividad.

A mi Magdalenita, quien con su inmenso amor e inocencia, me hace revivir.

Resumen

El propósito central de esta investigación se relaciona con una parte de la obra paralitúrgica del autor barcelonés José de Campderrós i Pascual (1742-1811), maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Chile entre los años 1793 y 1811. De este segmento de obras, veintidós en total, hemos escogido cinco de ellas entre Villancicos y Arias.

Iniciamos nuestro trabajo con una plataforma contextual referida a Santiago de Nueva Extremadura, aludiendo como objeto y referente a la catedral, ya que en ella se llevaba a cabo, no solo el ejercicio religioso de la época que nos convoca, sino también una parte sustantiva del quehacer musical.

La aproximación al repertorio elegido, nos ha permitido traer a discusión aspectos no estudiados de manera previa. Para ello, abarcamos lo relacionado con el tratamiento técnico y compositivo del autor Campderrós, donde se evidencia su sintonía con la moda imperante, y la experticia evidente que hubieron de tener los músicos de la capilla para interpretar las obras, a lo que se agrega la presencia del estilo italianizante, en algunas de ellas. Del mismo modo, damos cuenta de aquellos rasgos de teatralidad que se observan en algunos de los villancicos, rasgos que sugerirían una eventual representación.

Lo anterior acusa la interacción entre tradición y modernidad del repertorio elegido para esta investigación.

ÍNDICE
CAPÍTULO 1
INTRODUCCIÓN

| | |
|---|----|
| 1.1 Objeto de estudio | 12 |
| 1.1.1 José de Campderrós, la deuda historiográfica y sus consecuencias investigativas..... | 12 |
| 1.1.2 La obra paralitúrgica. Villancicos y Arias. | 14 |
| 1.2 Hipótesis. | 15 |
| 1.3 Objetivos | 15 |
| 1.3.1 Generales | 15 |
| 1.3.2 Específicos | 16 |
| 1.4 Estado del arte | 16 |
| 1.5 Organización de la investigación y aspectos metodológicos | 30 |
| 1.5.1 Consideraciones generales | 30 |
| 1.5.2 Organización de la tesis | 33 |

CAPÍTULO 2

**CONTEXTO SOCIAL, POLÍTICO, RELIGIOSO Y CULTURAL DESDE ME-
DIADOS DEL SIGLO XVIII HASTA ENTRADA LA REPÚBLICA**

| | |
|---|----|
| 2.1 Conformación de la capitanía general y su primer espacio “arquitectónico”..... | 40 |
| 2.1.1 La catedral de Santiago de Nueva Extremadura, espacio de soporte religioso y de creación musical | 50 |
| 2.2 Entre negros, indios, mestizos y criollos. | 60 |
| 2.3. Conventos, una plataforma religiosa y social para un estatus familiar..... | 62 |

CAPÍTULO 3

**EL VILLANCICO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII Y SU REPERCUSIÓN EN
AMÉRICA. ENTRE LO SOLEMNE Y EL ESPLENDOR EN EL CULTO**

| | |
|--|----|
| 3.1 Diversificación del villancico español y su repercusión en América..... | 65 |
| 3.2 Las características musicales del siglo XVIII en los villancicos de José de Campde- rros..... | 73 |
| 3.3 El drama breve del teatro español, fuente de inspiración para el Villancico represen- | |

| | |
|---|----|
| tado..... | 79 |
| 3.4 El Villancico en Campderrós y sus rasgos de teatralidad. | 83 |
| 3.4.1 De las evidencias teatrales | 88 |
| 3.4.2 Con Boleras, Bolera. La alusión a un baile como irreverencia religiosa..... | 98 |

CAPÍTULO 4

EL VILLANCICO DEL SIGLO XVIII. LA IMPORTANCIA DE LA CAPILLA MUSICAL DESDE LA PERSPECTIVA ESTÉTICA E INTERPRETATIVA

| | |
|--|-----|
| 4.1 La estética musical y los cambios formales en el villancico del siglo XVIII..... | 107 |
| 4.2 Presencia de lo italiano en la obra paralitúrgica de Campderrós | 113 |
| 4.3 La conformación de la capilla de músicos de la Catedral y su influencia en la obra de Campderrós | 126 |
| 4.4 Solvencia técnica e interpretativa de los músicos de la capilla. | 132 |

CAPÍTULO 5

ANÁLISIS CRÍTICO Y MUSICAL DE LAS OBRAS

| | |
|--|-----|
| 5.1 Información general de las obras. | 144 |
| 5.2 Funciones armónicas. | 153 |
| 5.3 El discurso musical, algunos alcances analíticos. | 173 |

CAPÍTULO 6

ANÁLISIS TEXTUAL DE LAS OBRAS

| | |
|---|------------|
| 6.1 Estrofas y versos de las obras | 190 |
| 7. CONCLUSIONES. | 220 |
| 8. BIBLIOGRAFÍA GENERAL Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 231 |
| 9. APÉNDICE DE TRANSCRIPCIONES | 242 |
| 9.1 <i>Amados pastores</i> . Villancico a 3 (2 Tiples y Bajo) con Violines Bajo y Órgano, para Navidad, con Boleras a Dúo | 243 |
| 9.2 <i>Qué es esto pastorcillos</i> . 2 Tiples y Bajo con Violines y Órgano, con Boleras..... | 254 |
| 9.3 <i>No ves que del día</i> . Villancico a 5 (2 Tiples, Alto y Bajo) con Violines, 1 Oboe, Bajo Continuo y Órgano, a la Natividad de nuestro señor Jesucristo. | 271 |
| 9.4 <i>A caza de almas</i> . Villancico a 4 (2 Tiples y Bajo) con Violines, Oboe, Bajo Continuo, Órgano y Clarinete obligado para Nochebuena... .. | 283 |

| | |
|---|-----|
| 9.5 <i>¡Cielos que asombro es este!</i> . Aria. Tiple, con Violines, 2 Flautas obligadas y Bajo Continuo, dedicada al Santísimo Sacramento..... | 303 |
|---|-----|

EJEMPLOS MUSICALES

| | |
|--------------------|-----|
| Ejemplo 3.1 | 86 |
| Ejemplo 3.2 | 87 |
| Ejemplo 3.3 | 90 |
| Ejemplo 3.4 | 90 |
| Ejemplo 3.5 | 91 |
| Ejemplo 3.6 | 92 |
| Ejemplo 3.7 | 93 |
| Ejemplo 3.8 | 93 |
| Ejemplo 3.9..... | 97 |
| Ejemplo 3.10..... | 98 |
| Ejemplo 3.11 | 100 |
| Ejemplo 3.12 | 101 |
| Ejemplo 3.13 | 102 |
| Ejemplo 3.14 | 102 |
| Ejemplo 3.15 | 103 |
| Ejemplo 3.16 | 103 |
| Ejemplo 3.17 | 104 |
| Ejemplo 3.18 | 105 |
| Ejemplo 4.1..... | 115 |
| Ejemplo 4.2..... | 117 |
| Ejemplo 4.3..... | 117 |
| Ejemplo 4.4..... | 118 |
| Ejemplo 4.5..... | 119 |
| Ejemplo 4.6 | 120 |
| Ejemplo 4.7 | 121 |
| Ejemplo 4.8 | 122 |
| Ejemplo 4.9 | 122 |
| Ejemplo 4.10..... | 123 |
| Ejemplo 4.11 | 123 |
| Ejemplo 4.12 | 124 |
| Ejemplo 4.13 | 134 |
| Ejemplo 4.14 | 139 |
| Ejemplo 5.1..... | 157 |
| Ejemplo 5.2..... | 160 |
| Ejemplo 5.3..... | 163 |
| Ejemplo 5.4..... | 163 |
| Ejemplo 5.5..... | 174 |
| Ejemplo 5.6..... | 174 |
| Ejemplo 5.7..... | 175 |
| Ejemplo 5.8..... | 175 |

| | |
|--------------------|-----|
| Ejemplo 5.9. | 176 |
| Ejemplo 5.10 | 177 |
| Ejemplo 5.11..... | 177 |
| Ejemplo 5.12..... | 178 |
| Ejemplo 5.13..... | 178 |
| Ejemplo 5.14 | 179 |
| Ejemplo 5.15 | 179 |
| Ejemplo 5.16 | 180 |
| Ejemplo 5.17 | 180 |
| Ejemplo 5.18 | 181 |
| Ejemplo 5.19 | 182 |
| Ejemplo 5.20 | 183 |
| Ejemplo 5.21 | 183 |
| Ejemplo 5.22 | 184 |
| Ejemplo 5.23 | 184 |
| Ejemplo 5.24 | 185 |
| Ejemplo 5.25 | 185 |
| Ejemplo 5.26 | 186 |
| Ejemplo 5.27 | 186 |
| Ejemplo 5.28 | 187 |
| Ejemplo 5.29 | 187 |
| Ejemplo 5.30 | 188 |
| Ejemplo 5.31 | 188 |
| Ejemplo 5.32 | 189 |
| Ejemplo 6.1 | 211 |
| TABLAS | |
| Tabla 5.1 | 144 |
| Tabla 5.2 | 144 |
| Tabla 5.3 | 145 |
| Tabla 5.4 | 145 |
| Tabla 5.5 | 146 |
| Tabla 5.6 | 146 |
| Tabla 5.7 | 146 |
| Tabla 5.8 | 147 |
| Tabla 5.9 | 147 |
| Tabla 5.10 | 147 |
| Tabla 5.11..... | 148 |
| Tabla 5.12 | 148 |
| Tabla 5.13 | 149 |
| Tabla 5.14..... | 149 |
| Tabla 5.15 | 149 |
| Tabla 5.16 | 150 |
| Tabla 5.17..... | 150 |
| Tabla 5.18..... | 150 |

| | |
|-----------------|-------------|
| Tabla 5.19..... | 151 |
| Tabla 5.20..... | 151 |
| Tabla 5.21..... | 151 |
| Tabla 5.22..... | 152 |
| Tabla 5.23..... | 152 |
| Tabla 5.24..... | 152 |
| Tabla 5.25..... | 152 |
| Tabla 5.26..... | 153 |
| Tabla 5.27..... | 154 |
| Tabla 5.28..... | 155 |
| Tabla 5.29..... | 155 |
| Tabla 5.30..... | 156 |
| Tabla 5.3..... | 156/157 |
| Tabla 5.32..... | 158/159 |
| Tabla 5.33..... | 160 |
| Tabla 5.34..... | 161 |
| Tabla 5.35..... | 161 |
| Tabla 5.36..... | 162 |
| Tabla 5.37..... | 163 |
| Tabla 5.38..... | 164 |
| Tabla 5.39..... | 165 |
| Tabla 5.40..... | 166/169/168 |
| Tabla 5.41..... | 168 |
| Tabla 5.42..... | 169 |
| Tabla 5.43..... | 169 |
| Tabla 5.44..... | 170 |
| Tabla 5.45..... | 171 |
| Tabla 6.1..... | 196 |
| Tabla 6.2..... | 197 |
| Tabla 6.3..... | 197 |
| Tabla 6.4..... | 198 |
| Tabla 6.5..... | 199 |
| Tabla 6.6..... | 199 |
| Tabla 6.7..... | 199 |
| Tabla 6.8..... | 200 |
| Tabla 6.9..... | 201 |
| Tabla 6.10..... | 201 |
| Tabla 6.11..... | 202 |
| Tabla 6.12..... | 202 |
| Tabla 6.13..... | 203 |
| Tabla 6.14..... | 203 |
| Tabla 6.15..... | 204 |
| Tabla 6.16..... | 204 |
| Tabla 6.17..... | 205 |

| | |
|------------------|-----|
| Tabla 6.18 | 206 |
| Tabla 6.19 | 207 |
| Tabla 6.20 | 208 |
| Tabla 6.21 | 208 |
| Tabla 6.22 | 209 |
| Tabla 6.23 | 209 |
| Tabla 6.24 | 210 |
| Tabla 6.25 | 211 |
| Tabla 6.26 | 212 |
| Tabla 6.27 | 213 |
| Tabla 6.28 | 213 |
| Tabla 6.29 | 214 |
| Tabla 6.30 | 214 |
| Tabla 6.31 | 214 |
| Tabla 6.32 | 215 |
| Tabla 6.33 | 215 |
| Tabla 6.34 | 216 |
| Tabla 6.35 | 216 |
| Tabla 6.36 | 217 |
| Tabla 6.37 | 217 |

IMÁGENES

| | |
|------------------|----|
| Imagen 2.1 | 58 |
| Imagen 2.2 | 59 |
| Imagen 3.1 | 88 |
| Imagen 3.2 | 89 |
| Imagen 3.3 | 89 |
| Imagen 3.4 | 94 |
| Imagen 3.5 | 95 |

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio

1.1.1 José de Campderrós, deuda historiográfica y sus consecuencias investigativas

Este trabajo está centrado sobre la figura de José de Campderrós i Pascual nacido en Barcelona en el año 1742 y fallecido en Santiago de Chile el año 1811.

Se trasladó a Lima, Perú el año 1775 junto a su padre Martín Campderrós. Samuel Claro señala al respecto: “la aventura de un joven catalán que parte a Indias a labrarse fortuna, con la esperanza puesta en sus escasos 1.136 palmos de mercaderías que guardaban las bodegas del “Aquiles”. (CLARO VALDÉS, S. 1977, p. 123) Algo que se sitúa como una constante de la época, debido a que muchos españoles viajaban hacia el Nuevo Mundo en busca de mejores expectativas económicas. No obstante, este objetivo no se habría concretado ya que acorde a las fuentes consultadas, no existe información que indique que Campderrós haya realizado algún trabajo de carácter económico-comercial. Por otro lado, la documentación indica que se estableció en Lima durante doce años y habría sido parte de los Legos de la Buenamuerte¹ como Maestro de Coro, y luego, se postularía a la maestría de capilla de Santiago, cargo que gana por concurso² y lo ejerce a partir del año 1793 hasta su deceso en 1811. Escribió ochenta y seis obras, de las cuales veintidós de ellas corresponden al género paralitúrgico (arias, villancicos).

La historiografía musical respecto de Campderrós aún es incipiente, ya que ha hurgado en aspectos más bien generales. Desde el punto de vista compositivo, no se ha indagado de manera específica, profunda y con resultados consistentes con relación a la o las técnicas compositivas observadas en la obra de Campderrós. Hasta hace veinte años, lo único que se conocía en este sentido fue lo redactado por el compositor Jorge Urrutia³ quien no precisó la cantidad de obras estudiadas ni tampoco los géneros anali-

¹ Orden de carácter hospitalario, proveniente de Italia. Creada el año 1582. Llega a Lima Virreinal el año 1709, fue una de las últimas órdenes masculinas en llegar a América. Su propósito era ayudar a los enfermos en el tránsito hacia la muerte.

²“La personalidad de Ajuria fue eclipsada por don José de Campderrós, músico contratado en Lima por el Cabildo de la Catedral para organizar el coro metropolitano, junto con el violinista bonaerense Teodoro Guzmán y el violonchelista mendocino Ramón Gil, héroe de la independencia. Campderrós había desempeñado un puesto equivalente en Lima, donde se había distinguido por sus composiciones originales.” PEREIRA SALAS, E. 1945, p. 59

³ PEREIRA SALAS, E. 1945, p. 59-60

zados, razón que lo condujo a conclusiones poco acertadas. Por desgracia, sus análisis fueron una suerte de sentencia para el músico catalán, ya que durante muchos años nada se escribió sobre él. Asimismo, su música estuvo ausente de salas de conciertos y tampoco hubo registro sonoro de la misma.

No obstante, y a pesar de lo señalado, en los últimos años ha sido el musicólogo chileno Alejandro Vera quien ha visualizado aspectos técnico-musicales, no estudiados previamente. En su artículo “De cláusulas y modulaciones. Sobre un aparente “defecto” en la obra de José de Campderrós (ca.1742-1811)”⁴, Vera pone en relieve las comparaciones estilísticas realizadas por otros investigadores desde una óptica eurocentrista, lo que deriva en desmedro del compositor, al analizar su obra, tomando como referentes a Mozart entre otros, algo que compartimos.

Por otro lado, Samuel Claro, escribe:

“El siglo XVIII se abre con la entrada de la Casa de los Borbones al gobierno de España y sus dominios, con Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV. A su vez, significa la entrada de la influencia italiana en el gusto estético musical, especialmente del estilo de opera napolitana, que tuvo un poder de penetración universal en su época.” (CLARO VALDÉS, S. 1994, p.18)

Es en este último aspecto donde queremos poner énfasis, Campderrós era un compositor a la moda; su trabajo sintáctico y musical en arias y villancicos da cuenta de la gran influencia que tuvo para él el estilo operístico italiano, lo que se ve reflejado en varios pasajes de las piezas elegidas para esta investigación.

A lo largo del tiempo hemos incrementado la necesidad de seguir investigando sobre Campderrós, ya que un importante número de interrogantes nos han surgido.

De manera consecuente, hemos llevado a la práctica una parte de su repertorio lo que ha quedado registrado en un disco compacto. Esto último, se ha traducido no solo en la posibilidad de escuchar las obras, sino que ha traído como consecuencia nuevas sendas investigativas, ya que sumado a los análisis morfológicos y estructurales que hemos efectuado, tenemos una plataforma investigativa sólida la que nos ha permitido abordar de manera adecuada el género paralitúrgico. Lo descrito ha despertado una atracción particular por el villancico dedicándonos a estudiarlo desde una arista no teni-

⁴ VERA, A. 2020a

da en cuenta en Campderrós: los rasgos de teatralidad en algunos de ellos.

Sumado a lo anterior, queremos demostrar también la experticia creativa de nuestro autor y el conocimiento manifiesto de las técnicas en boga; como también, las cualidades técnicas e interpretativas de los músicos de la capilla.

Producto de lo expuesto es que presentamos nuevas ideas y planteamientos respecto de la música del autor catalán, lo que nos ha otorgado otra mirada y enfoque con relación a su repertorio.

Como señaláramos de manera previa, historiadores y musicólogos han dedicado interesantes páginas sobre José de Campderrós, sin embargo, solo dan cuenta sobre su movilidad geográfica, laboral y, la cantidad de repertorio escrito por el autor⁵. Sin embargo, nuevamente destacamos al musicólogo chileno Alejandro Vera, quien ha contribuido con grandes y novedosas aportaciones para nuestro autor, pero no en el área que perfila este trabajo, ya que nuestro énfasis investigativo se relaciona con los rasgos de teatralidad, su(s) técnica(s) composicional(es) y aspectos estéticos e interpretativos de una parte de la obra paralitúrgica del autor catalán.

El corpus de obras de Campderrós, se divide en sesenta y cuatro piezas litúrgicas: misas, motetes, etc., y veintidós obras paralitúrgicas, entre villancicos, arias, pastorelas y trisagios, sumando un total de ochenta y seis.

1.1.2 La obra paralitúrgica. Villancicos y Arias.

Dentro del grupo de obras paralitúrgicas, hemos puesto nuestra mirada en los villancicos y arias, advirtiendo desde una primera aproximación no solo el interesante tratamiento sintáctico-musical prescrito, sino también la evidente exigencia interpretativa, sumado a la presencia de la estética italianizante.

Las obras escogidas para esta investigación son: *Amados pastores*, *Qué es esto pastorcillos*, *No ves que del día*, *A caza de almas* y *¡Cielos que asombro es este!*.

Las dos primeras obras prescriben la indicación “con boleras”, razón que nos llevó a cuestionar si solo eran piezas cantadas o también pudieron ser representadas, donde pudo existir influencia del teatro; en las tres piezas siguientes pudimos constatar un tra-

⁵ Véanse, CLARO VALDÉS, S. 1974; CLARO VALDÉS, S. 1975; CLARO VALDÉS, S. 1979, p. 7-36; CLARO VALDÉS, S. y URRUTIA BLONDEL, J. 1973; PEREIRA SALAS, E. 1945; PEREIRA SALAS, E. 1955; PEREIRA SALAS, E. 1978

tamiento técnico-composicional que se vincula con las arias italianas, lo que nos condujo a reflexionar sobre la conformación de la capilla de músicos (en cuanto a cantidad de intérpretes y qué instrumentos participaban), ya que nos parece probable que, Campderrós no contó siempre con la misma cantidad y calidad de intérpretes, de tal forma que hubo de adaptar sus creaciones en virtud de las capacidades interpretativas de la capilla. En este sentido, nos parece importante dar cuenta de la conformación de la capilla musical, como también de las obligaciones de ésta para el ejercicio musical. Ambos aspectos nos parecen centrales para la determinación de la excelencia interpretativa en el sentido que pudo tratarse de la presencia de músicos itinerantes, quienes podían sortear de mejor manera las exigencias técnicas de las piezas de Campderrós.

Hablamos de una capilla musical acotada, su conformación básica estaba sustentada en voces, violines, oboes, órgano y bajo continuo, y al parecer solo para algunas obras se integraban parte de la familia de las maderas (flautas y clarinete) y de los bronces respectivamente. De allí que como ya señaláramos, Campderrós hubo de adaptar sus creaciones según los músicos con que contaba.

1.2 Hipótesis.

La indicación con “boleras” y los textos en diálogo de los villancicos elegidos, sugieren que estos pudieron ser representados además de ser cantados. Asimismo, el tratamiento composicional otorgado a las obras, donde por un lado, se advierte la estética denominada italianizante y por otro las innovaciones, en términos estructurales, otorgadas al villancico español del siglo XVIII, reflejan un amplio conocimiento de la moda europea del músico Campderrós, lo que decanta a su vez en la experticia técnica e interpretativa de parte de la capilla de músicos.

1.3 Objetivos

1.3.1 Generales

- Reconstruir el ambiente social, político y religioso en Santiago de Nueva Extremadura en la época en la que Campderrós estuvo activo como compositor para poner en contexto su obra.
- Estudiar desde un nuevo enfoque la obra paralitúrgica de José de Campderrós superando el simple análisis musical formal.

1.3.2 Específicos

- Dar cuenta del contexto santiaguino de la época y sus particularidades.
- Evidenciar características dramáticas o rasgos de teatralidad en los villancicos, a partir del análisis crítico de las obras.
- Dar a conocer los rasgos estéticos del repertorio y su relación con la moda imperante del siglo XVIII en Europa.

1.4 Estado del arte

Acorde a las fuentes consultadas, desde el siglo XIX hasta hoy, observamos que la bibliografía existente relacionada con el músico y maestro de Capilla José de Campderrós, es escasa y tal como señaláramos en la introducción, abarca sólo aspectos generales relacionados con su trayectoria de vida, desde su salida de Barcelona para viajar a Lima y luego, la postulación a la maestría de capilla en Chile.

En este sentido, nos parece oportuno realizar un breve periplo de lo que se ha escrito hasta ahora, con el propósito de otorgar una plataforma más clara y completa sobre nuestro autor.

Quien mayores escritos realizó sobre Campderrós fue el musicólogo chileno Samuel Claro. Como inicio tomamos el texto *Antología de la música colonial en América del Sur*, donde refiriéndose al Archivo de la catedral señala:

“Durante la Colonia el repertorio de la Catedral de Santiago se nutría principalmente de la Primada de Lima, de donde llegaron obras de los peninsulares José de Nebra, Antonio Ripa y el P. Antonio Soler. Asimismo, viajaron músicos españoles, el más importante fue José de Campderrós, maestro de capilla entre 1793 y 1802, año de su muerte. Más de 80 obras manuscritas constituyen el legado de Campderrós”
(CLARO VALDÉS, S. 1974, p. XXI)

En cuanto al aspecto compositivo de Campderrós, Claro toma como ejemplo de análisis, el uso de las voces en la Misa en Sol mayor enfatizando la ausencia de la voz del Tenor precisando que:

“las voces solistas de Tiples tienen bastantes exigencias virtuosísticas y el compositor confía arias solistas y dúos para ambas. Para la voz de Bajo, a quien escribe una sola aria, las exigencias son mucho menores; en cambio, el Alto interviene tímidamente entre los solistas y no se destaca en ninguna aria ni pasaje solístico, por lo que deducimos que

Campderrós creó su obra teniendo muy en cuenta las posibilidades reales de sus músicos, entre los que obviamente no descollaba ninguna voz de Alto.” (CLARO VALDÉS, S. 1974, p. CIV)

En lo señalado por Claro se evidencia la experticia interpretativa de los músicos y la *funcionalidad*⁶ del maestro de capilla, quien denota conocer las capacidades y cualidades de su capilla.

Del mismo modo nos parece que Claro pudo haber contrastado la obra analizada con otras del mismo género, con el propósito de obtener una mirada más amplia y consistente sobre este aspecto. Por otro lado el empleo de un lenguaje técnico, desde el punto de vista analítico-musical, habría sido de mayor pertinencia para una mejor comprensión del objeto de estudio aludido. Lamentablemente, Claro no explicita su análisis.

No obstante y a pesar de la generalidad con que Claro aborda este tema, comparámos ampliamente el hecho que Campderrós compuso de acuerdo a las posibilidades interpretativas de sus músicos, ya que a la luz de nuestras propias conclusiones y en virtud de las piezas analizadas y grabadas, podemos señalar con holgura que nuestro autor tuvo muy en cuenta las propiedades técnicas de los instrumentos utilizados como también el bagaje de los instrumentistas.

Continuando con los escritos de Samuel Claro, en su artículo *Música Catedralicia en Santiago durante el siglo pasado* afirma:

“El aporte de José de Campderrós (1742-1812), nacido en Barcelona y maestro de capilla de la Catedral de Santiago desde 1793 hasta su muerte en 1812,⁷ fue la de un clásico maestro de capilla colonial. Su primordial labor fue componer misas, salmos, lamentaciones y villancicos, que constituyeron la base del repertorio musical interpretado durante gran parte del siglo XIX. José Zapiola (1802-1885), en sus *Recuerdos de Treinta Años*, afirma que el repertorio de la Catedral se componía en su totalidad de lo que había escrito Campderrós.” (CLARO VALDÉS, S. 1979, p. 8)

No realiza ningún alcance desde el punto de vista estético o técnico-composicional.

⁶ La RAE, define funcional (adj.) 1. Perteneciente o relativo a la función o a las funciones. Competencia, procedimiento funcional. Dependencia, enlace funcional. 2. Dicho de una cosa: Diseñada u organizada atendiendo, sobre todo, a la facilidad, utilidad y comodidad de su empleo. 3. Dicho de una obra o de una técnica: Eficazmente adecuada a sus fines. En: <https://dle.rae.es/funcional>. Consulta: 17 de abril de 2023.

⁷ La data de muerte de Campderrós ha sido corregida por Alejandro Vera, quien ha puntualizado que se produjo el año 1811. VERA, A. 2005, p. 25

En el texto *Oyendo a Chile*, Claro indica:

“El compositor y maestro de capilla más importante del periodo colonial en Chile fue José de Campderrós. Su vida tiene todavía algunos aspectos desconocidos, pero sabemos que, a los 32 años, se embarcó en el velero Aquiles rumbo al Callao como comerciante de abarrotes. Era “blanco, cerrado de barba” y había nacido en Barcelona. Llegado a1 Perú, se estableció en Lima, donde mudó sus clavos y herraduras que había traído de Cádiz, por partituras que puso al servicio de iglesias limeñas. Su formación musical fue sólida y sus obras siguen el estilo europeo imperante a la fecha de su salida de España.” (CLARO VALDÉS, S. 1979, p. 40)

Cuatro afirmaciones de esta cita nos merecen reflexión: aspectos desconocidos de su vida, participación del músico catalán en más de un centro religioso en Lima, sólida formación musical y consonancia con el estilo europeo de moda.

Sin embargo, Claro no amplía ninguna de estas afirmaciones, como tampoco ofrece referencias documentales que permitan indagar más sobre estos aspectos, algo que habría sido en extremo valioso para nuestro trabajo. En particular nos resulta llamativa la afirmación sobre su formación musical, debido a que hasta ahora se desconoce dónde o con quién estudió Campderrós. Presumimos que tal afirmación pudo haberse inferido a partir del análisis de su repertorio, pero Claro tampoco señala cómo llegó a esa conclusión, de tal manera que aún resulta una incógnita su formación como músico.

El gran historiador Eugenio Pereira Salas, nos participa de la siguiente información:

“Músico y compositor español, nacido en Barcelona, hijo de Martin Campderrós y Magdalena Pascual. Según datos del historiador peruano Rubén Vargas Ugarte S. J., habría ejercido el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Lima. De allí vino a Chile a fines de 1792 para optar a un cargo similar. Organizó en forma admirable el coro y la orquesta de la Catedral de Santiago, dando realce artístico a la ceremonia del culto. Ejerció las funciones de Maestro de Capilla hasta el año 1800.” (PEREIRA SALAS, E. 1978, p. 39)

Encontramos en estas afirmaciones aspectos que nos parecen relevantes. En primer lugar, cita al historiador peruano Vargas Ugarte⁸, quien señala que Campderrós habría ejercido como maestro de Capilla en la Catedral de Lima, dato que nos pareció im-

⁸ VARGAS UGARTE, R. 1949

portante, razón por la que viajamos a ciudad de Lima el año 1998, con el fin de corroborar esta información. No obstante, accedimos a los archivos de la catedral de Lima, en los que no encontramos participación de Campderrós como maestro de Capilla, ni tampoco como parte de la capilla de músicos en dicha catedral. Quizá podríamos cuestionar la forma de conjugación del verbo “haber”, empleado por Vargas Ugarte en indicativo condicional. También declara que el ejercicio de maestro de capilla concluye el año 1800, algo que se aleja de la realidad, ya que como hemos señalado previamente su deceso se produjo el año 1811.

Sin embargo, Pereira Salas en otra de sus publicaciones señala: “Las partituras de Campderrós han sido examinadas en detalle por Urrutia Blondel, y sus conclusiones figuran en una *Antología Histórica* que trabajó juntamente con el autor de este libro.” (PEREIRA SALAS, E. 1945, p. 59)

Es importante precisar que la Antología mencionada, nunca se publicó.

Pereira Salas, en primer lugar hace hincapié sobre un examen detallado de las obras, por lo que asumimos que hubo de analizarse en profundidad el repertorio del autor catalán. Sin embargo, no indica si fueron obras de carácter religioso o paralitúrgico. Tampoco señala, cuál o cuáles fueron los criterios analíticos y metodológicos empleados. De tal forma que consideramos este análisis, como una observación general y a la vez parcial.

Ahora bien, y con relación a las conclusiones de Pereira Salas, éstas se encontrarían en la mencionada *Antología Histórica*, texto que habría realizado de manera conjunta con Urrutia, que como señaláramos nunca se publicó. Sin embargo, Pereira cita los comentarios de Urrutia respecto de la obra de Campderrós en *Los orígenes del arte musical en Chile*, donde señala lo siguiente:

“Fuera de que sus ritmos y melodías no son dúctiles recurre exclusivamente al uso de los acordes principales, al de Séptima de Dominante. Nunca utiliza los acordes paralelos, las apoyaturas, retardos y las funciones transitorias tan bien explotadas por los clásicos. La monotonía es solo interrumpida por algunas modulaciones de tonos cercanos. Sus figuraciones son poco interesantes y la orquestación muy elemental. Los instrumentos de viento (oboe y clarinete) son usados sin tomar en cuenta sus posibilidades técnicas y expresivas. Hemos observado,

empero, un uso muy razonable de los violines. Parece que las tonalidades de sus obras (con no más de dos accidentes predominando Re mayor) hubiesen sido elegidas para favorecer a las cuerdas””. (PEREIRA SALAS, E. 1945, p. 59-60)

En primer término, no sabemos por qué Urrutia se refiere a una situación insólita para la época, ya que una parte importante de compositores de América colonial emulaban lo que ocurría en Europa. Por otro lado, la alusión que realiza con relación a los recursos propios de la técnica de la armonía de la época, sustentado sobre la base de los compositores clásicos en boga en Europa, nos parece que no consideró lo que se realizaba en España, del mismo modo, no atendió un aspecto relevante que dice relación con la permanencia del uso de tratados antiguos aún vigentes a fines del siglo XVIII en América.⁹

Con relación a las figuraciones empleadas (entendemos que se refiere a figuraciones rítmicas) y a la orquestación, no cabe duda que no tomó en cuenta que, la capilla de músicos no siempre estuvo constituida por los mismos intérpretes, algo indispensable para comprender las grandes diferencias en el tratamiento rítmico de las obras. Sin duda alguna la experticia técnica de los músicos de Campderrós fue algo que influyó de manera sustantiva en su quehacer creativo; por otro lado y respecto de la orquestación, Urrutia deja de manifiesto su desconocimiento respecto de la conformación de músicos de la capilla de la catedral.

En cuanto a la referencia sobre las posibilidades técnicas y expresivas, nos atrevemos a señalar que el análisis de Urrutia Blondel, fue sólo un análisis “en seco”, es decir, nunca pasó del papel al objeto sonoro, esto último imprescindible para darnos cuenta que Campderrós sí supo explorar y explotar las cualidades de sus avezados músicos. Baste como referencia la Tonadilla, del villancico *A caza de Almas* donde el clarinete, gran protagonista de la pieza, hace gala de un trabajo técnico y expresivo muy bien elaborado que, además, está en perfecta sintonía con la soprano, en cuanto al diálogo

⁹ “A pesar de que Pereira Salas señala que aún a finales de la Colonia la presencia en Chile del tratado *Lecciones de clave y principios de armonía* de Benito Bails (Madrid 1775) constituía una “excepción notable” dentro de la precaria enseñanza musical de la época 105, en el inventario del Colegio de San Miguel de la Compañía, realizado al momento de la expulsión de la orden (1767), figura el famoso tratado de Zarlino, *Istituzioni armoniche*, publicado en 1558 y reeditado posteriormente 106. Por otra parte los franciscanos poseían en 1799, en la biblioteca del Convento Grande, los dos volúmenes de la *Escuela música según la práctica moderna* (Zaragoza, 1723-1724), de su correligionario fr. Pablo Nasarre.” VERA, A. 2005, p. 29

provocado entre ambos. Desde el punto de vista rítmico, a modo de ejemplo, encontramos figuraciones propias y consonantes con el devenir de la estética italianizante de la época.¹⁰

Finalmente, no comprendemos a qué hace referencia Urrutia Blondel cuando habla de un “uso razonable” de los violines, no nos parece una conclusión musical. Estimamos que, no hubo una integración adecuada de ambos lenguajes, en este sentido nos parece que no consideró el proceso compositivo, como tampoco el contexto, ambos aspectos otorgan una mirada apropiada respecto de una obra o de un repertorio.

Continuando con los escritos relacionados sobre Campderrós, traemos nuevamente a la palestra otro de los artículos de Alejandro Vera, artículo que nos parece señero en cuanto a las aportaciones analíticas y teóricas vinculadas con el músico catalán. Precisamente en él hemos encontrado información sustentada y avalada por un examen crítico y musical de obras específicas. Vera, hace hincapié en las miradas que ha habido desde el punto de vista analítico, las que han resultado inadecuadas para abordar el repertorio de Campderrós o, al menos, parte de él. Y refiriéndose a una afirmación realizada por Urrutia, señala:

“Urrutia tenía razón en el hecho formal que constató –las modulaciones de Campderrós son escasas en comparación con las que normalmente efectuaban “los clásicos”–, pero no necesariamente en la explicación que propuso –que esto podía deberse a la incapacidad del compositor–”. (VERA, A. 2020a, p. 6)

Queda claro que la comparación realizada por el compositor Urrutia no fue acertada, ya que consideró como único referente para su análisis, a los clásicos de la época en Europa; asimismo, Alejandro Vera aclara (algo que compartimos) que la ausencia o poca cantidad de modulaciones, no dice relación con una falta de conocimiento al respecto.

Finalmente, Vera hace énfasis, en que es necesario posicionar a nuestro autor dentro de un contexto más amplio, algo que reviste sentido en atención a los resultados que nosotros mismos hemos obtenido en la actualidad.

En este aspecto, los trabajos que hemos realizado de manera previa¹¹, sumado a

¹⁰ Véase Apéndice de este trabajo, p. 290-296

¹¹ VELÁSQUEZ CANTIN, R. 2012

las obras incluidas en esta investigación, nos permiten dar cuenta de importante información relacionada con aspectos técnicos, musicales y estéticos.

Con relación a la obra paralitúrgica, en particular, el villancico, sabemos que ya en el siglo XVIII adquiere una estructura más amplia e incorpora la estética italianizante, de tal forma que, consideramos a Campderrós un músico consonante con las directrices compositivas de la época y que hubo de adaptar sus composiciones al núcleo de intérpretes, por lo tanto, y además, queda de manifiesto que, no siempre tuvo el mismo grupo de músicos. Dos elementos relevantes para esta investigación.

Por otro lado, Vera señala que si bien, es posible analizar una porción de un conjunto de obras, algo que ciertamente implica abandonar el todo, pero no significa que este sesgo haga menos fiable los resultados que se obtengan, ya que como precisa:

“La otra cara de la moneda, sin embargo, es que un análisis intensivo de determinados elementos hace posible vislumbrar relaciones o aspectos que de otro modo pasarían inadvertidos y pueden modificar significativamente nuestra impresión del conjunto. En términos simples, lo que se pierde en un sentido se gana en el otro.” (VERA, A. 2020a. p. 94)

Guillermo Marchant, por su parte, escribió un artículo vinculado con la deuda historiográfica de la musicología chilena relacionada con un repertorio poco conocido, haciendo énfasis en la importancia de otorgar una mirada panorámica de la época estudiada y la eventual permanencia de la tradición barroca. Del mismo modo, el artículo se relaciona con aquellos cambios estilísticos que se perciben con la llegada de la República (1840). Sin duda, Marchant otorga un acercamiento a la problemática que está en relación con lo que el denomina:

“un repertorio apenas vislumbrado por los escasos acercamientos que se han efectuado sobre su enorme riqueza, el Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile, del cual conocemos su versión microfilmada y que en el presente trabajamos”. (MARCHANT, G. 2006, p. 29)

Seguidamente, nos participa del Villancico Sagrado “N” el que describe como:

“Una obra de estética barroca, es decir, una composición funcional de poco compromiso con lo litúrgico y más ligada a la celebración, de innegables trazos populares.” y continúa: “su *incipit* dedicado a N ..., deja espacio para insertar el nombre de cualquier santo masculino del

calendario católico, transformando esta obra en un muy funcional comodín adaptable a muchísimas fechas de celebración”. (MARCHANT, G. 2006, p. 30)

Desde el punto de vista analítico, Guillermo Marchant trabajó en la superficie de la obra Sagrado “N”, sin entregar mayores resultados en este sentido. Pudiera ser que el enfoque del artículo, se relaciona de manera fundamental respecto de la deuda historiográfica del repertorio de la catedral de Santiago, de allí que no profundizó su análisis de la obra mencionada.

Continuando con nuestro análisis documental, vinculado a nuestras propias investigaciones y, lo relacionado con la estancia en Lima de Campderrós como maestro de coro por doce años, podemos precisar que se trata de un dato que se señala de manera tangencial en varios escritos, ya que no existe ningún documento que avale este ejercicio, lo que sin duda habría sido relevante en atención a que podría cruzarse información relativa a, si efectivamente compuso para un coro, qué tipo de repertorio compuso, que cantidad de obras fueron, etc. Información que constituiría un valioso soporte para este trabajo, ya que podría arrojar luces respecto de aquellas obras que carecen de fecha de composición, algo que nos deja en la encrucijada de si estas piezas fueron compuestas en Lima o en Santiago del Nuevo Extremo. Podemos aventurar un posible proceso compositivo en Lima, ya que, para presentarse al cargo de Maestro de Capilla, es evidente que debió contar con obras que avalasen su experticia musical. Sin embargo, dada la ausencia de documentación sobre este particular no podemos afirmarlo de manera fehaciente.

Asimismo, y de manera consonante con lo descrito, asumimos, que su formación musical es un eslabón perdido, ya que no existen registros ni en Barcelona, ni en Lima que nos brinden información sobre el lugar donde pudo haber estudiado formalmente. A pesar de ello, sí podemos afirmar que, poseía solvencia compositiva no sólo por el examen que hemos llevado a cabo de su repertorio, sino que lo avala la postulación a la maestría de capilla, la que además fue obtenida por concurso de tal forma que nuestro autor hubo de estar formado musicalmente de manera pertinente para acceder a un cargo de esa envergadura.

Por otro lado, aún sigue siendo un tema investigativo pendiente su mudanza de comerciante a músico y aún más, de comerciante a maestro de capilla.

También está presente y pendiente, otra vertiente investigativa en la que habrá que flanquear varios escollos de carácter sintáctico-musical, debido a la complejidad del tema. Nos referimos a la evidencia sobre el uso de tonos antiguos en algunas obras del repertorio litúrgico de Campderrós, algo aún usual para la época ya que diversos músicos de América colonial utilizaban tratados antiguos como los de Cerone, Nassarre, entre otros. De este particular, tenemos nuestro análisis llevado a cabo en la publicación que realizáramos en 2012¹² donde estudiamos algunas obras en las que se refleja este acopio tratadístico. Asimismo, en otra publicación de nuestra autoría, en la que realizamos un análisis de la obra *Tedet a Dúo 2ª Lección para difuntos*, donde encontramos el empleo de la modalidad¹³, sin embargo, estimamos que es una temática compleja, pero no menos interesante y necesaria en atención a que su estudio complementaría el conocimiento relativo al músico catalán.

Alejandro Vera, nos entrega un invaluable aporte desde la perspectiva técnica y composicional de nuestro autor, donde explora elementos sintácticos que pudieron tomarse como un defecto en la producción musical de Campderrós, en atención a la crítica que el mismo Vera señala y que dice relación con los estudios previos del músico.

“Mi hipótesis es que algunos elementos para comprender el uso que Campderrós hace de las modulaciones pueden hallarse en la teoría española del siglo XVIII, que nuestro compositor debió conocer y utilizar.” (VERA, A. 2020a, p. 93)

De manera posterior indica que los tratados españoles seguían vigentes y eran utilizados por los compositores de la época y para el caso particular del tratado de fray Pablo Nassarre precisa:

“su Escuela música estaba presente, a fines del siglo XVIII, en las bibliotecas del colegio jesuita de Lima 61 y el convento de San Francisco de Santiago de Chile (Vera 2005:29). De modo que, aun sin estar seguros de dónde se formó Campderrós como músico, la obra del teórico aragonés era conocida en todas las ciudades donde su presencia ha sido documentada.” (VERA, A. 2020a, p. 103)

¹² VELÁSQUEZ CANTIN, R. 2012

¹³ VELÁSQUEZ CANTIN, R. 2017. Disponible en: <http://www.academia.edu/33103600/>

A pesar de ello, del repertorio elegido para esta investigación, no hemos encontrado elementos sustantivos que avalen el empleo de la modalidad propiamente tal. Nos parece pertinente señalar que, en esta época ya nos encontramos ante el mundo bi-modal, de algún modo, un tapiz de tradición y modernidad.

Es propio señalar que del repertorio paralitúrgico en Campderrós no se ha realizado estudio alguno relacionado con el villancico y sus rasgos de teatralidad, como tampoco lo vinculado a la estética italianizante, de tal forma que nos resulta fundamental investigar este género en sí mismo, como parte integrante de la obra de Campderrós. Si bien, no existe una historia general del villancico en América¹⁴, nos parece una de las tantas y valiosas temáticas vinculadas al género que es necesario poner en discusión, no solo para este trabajo, sino como parte del diseño histórico-musical de los diversos maestros de capilla de la región y naturalmente, José de Campderrós.

Hacemos hincapié en que nuestra investigación constituye solo una porción del caudal que representa la obra del músico barcelonés.

Del mismo modo estimamos que si Pereira Salas, Claro y otros hacen referencia a que la música de nuestro autor fue la de mayor permanencia dentro de la Catedral, incluso posterior a su muerte, y que habría superado toda expectativa musical para la época, resulta incomprensible que no exista una mayor cantidad de estudios relacionados con el quehacer de nuestro compositor.

Con relación a aspectos no investigados y/o quizás inadvertidos, el texto de Pereira Salas *El teatro en Santiago del Nuevo Extremo*¹⁵ nos ha otorgado información valiosa relacionada con la importancia de este género artístico durante el siglo XVIII, el teatro. Y es en este texto donde encontramos que Antonio Aranaz¹⁶ obtiene una licencia para

¹⁴ Presumimos que esto puede deberse a que aún quedan muchas fuentes sin investigar, como también es probable que este campo de estudio no es del todo atractivo para algunos investigadores.

¹⁵ PEREIRA SALAS, E. 1941

¹⁶ “La contratación de Campderrós produjo, indirectamente, la estada en Chile, durante algunos años, de otro compositor español, Antonio Aranaz, nacido en Santander. Aranaz había sido contratado en Buenos Aires para componer tonadillas escénicas, pero quedó cesante por el incendio del local donde actuaba su compañía teatral. Como esta se disolvió, optó al cargo de maestro de capilla en Santiago y, sin saber el resultado, viajó con su esposa e hijo pequeño, precedido de una Misa con todo instrumental que envió como comprobación de sus talentos. En vista de que el cargo ya estaba ocupado, decidió organizar en Santiago una temporada de funciones teatrales de sainetes, tonadillas y bailes, para lo cual fue autorizado.” CLARO VALDÉS. S. 1979, p. 40

realizar funciones cómicas e instala un teatro en el patio de una casa.¹⁷ Este dato nos otorga información fundamental la que dice relación con la actividad teatral de la época y en particular el hecho que, Aranaz haya sido quien introdujo “en Chile la *bolera* y dio auge al cultivo de la tonadilla escénica, que tendría especial importancia en el movimiento teatral chileno y en la afición por la ópera durante el siglo XIX.” (CLARO VALDÉS, S.1979, p. 41)

Lo citado revela dos aspectos esenciales para esta investigación, por un lado, la práctica de un nuevo género musical y por otro, la entrada de las manifestaciones teatrales, las que formaron parte de la sociedad santiaguina de la época.

Lo anterior pone de relieve lo que venimos señalando con relación a la importancia de abrir caminos investigativos de la época que estudiamos, ya que la confluencia de variados aspectos artísticos puede hacer posible conformar un escenario consistente que sirva de plataforma para comprender el quehacer musical de la época y en particular de las postrimerías del siglo XVIII en Santiago del Nuevo Extremo.

Considerando la movilidad que se suscitaba en la época entre músicos de conventos y músicos de la catedral, deja en evidencia la necesidad de otros intérpretes dentro de los diferentes lugares de práctica musical, acorde a los requerimientos de los repertorios. Músico de capilla, músico de banda, músico de teatro, músico itinerante, algo fundamental para comprender otro aspecto que se infiere de lo descrito: la funcionalidad de los músicos acorde a su experticia. Consolidando lo descrito y lo relacionado con la capilla de músicos de la catedral, Alejandro Vera nos señala:

“son muchos los aspectos que quedan por estudiar: si desde el punto de vista musical apenas se ha transcrito y analizado una mínima parte de las obras contenidas en su archivo,⁵ desde el punto de vista histórico no se conoce la vinculación musical que tuvo la Catedral con otras instituciones religiosas, e incluso se sabe bastante poco sobre organización interna de la capilla musical.” (VERA, A. 2004, p. 14)¹⁸

¹⁷ “Pasando por sobre las decisiones del Obispo, el Oidor Decano otorgó licencia, el 23 de marzo de 1793, al maestro de capilla de la Catedral de Santiago, don Antonio Aranaz, “para hacer algunas funciones cómicas en los mismos términos que sabía se habían hecho en varias temporadas en esta ciudad””. PEREIRA SALAS, E. 1941, p. 12

¹⁸ El número 5 indica referencias bibliográficas sobre Campderrós y Alzedo.

Sí, es posible fundamentar que la capilla de músicos de la catedral era un grupo pequeño de acuerdo a lo que señala la reforma de 1788.¹⁹ De tal manera que, Campderrós hubo de trabajar con un grupo de músicos acotado. Sin embargo y, de manera evidente, en las obras que hemos elegido para este trabajo dan cuenta que el músico catalán tuvo instrumentistas de paso. Si bien, y como señala Vera, no es posible establecer -con datos duros- la vinculación de músicos de la catedral con otras instituciones religiosas, como tampoco músicos venidos del teatro o de bandas. No obstante y de acuerdo a nuestro trabajo analítico y performático del repertorio de Campderrós, tenemos la convicción que hubo muchas ocasiones en que fue necesaria la participación de músicos ajenos de otros lugares.

Sin embargo, en un nuevo estudio realizado por Alejandro Vera, en el que alude la obra *Sagrado N*, comenta un dato que se observa en el manuscrito, relacionado con la segunda voz, donde aparece en el encabezado “La Cáceres”.²⁰ Vera indica que por la posición que ocupa en el manuscrito correspondería a una cantora, por lo que podría inferirse la participación de una monja, parte de algún convento. Sin duda, esta información resulta relevante para esta investigación la que además no solo refleja la participación de músicos externos, sino que reafirma nuestras presunciones las que hemos advertido a través del análisis e interpretación de la música, lo que nos permite indicar que sí hubo participación de intérpretes externos a la capilla de músicos. A partir de ello, inferimos las notorias diferencias compositivas del repertorio, como también nos atrevemos a afirmar que pudo el mismo Campderrós haber elegido a los músicos extra catedralicios.

Por otro lado, y desde el punto de vista contextual, Pereira Salas señala:

“Las postrimerías de la época colonial no determinaron cambios de importancia, en lo que a música se refiere. En los “estrados” seguíanse reuniendo los criollos prominentes; en las chinganas, las tonadas y los bailes comenzaban su carrera al son del arpa y la vihuela” y continúa “en las Iglesias y Conventos, Campderrós estaba en el apogeo de su fama.” (PEREIRA SALAS, E. 1945, p. 61)

¹⁹ “los instrumentistas activos en la época de Campderrós eran exactamente aquellos prescritos en la reforma de 1788: dos violinistas, dos oboístas y dos organistas, uno de los cuales tocaba el órgano y el otro, posiblemente, el bajo continuo al clave”. VERA, A. 2020b, p. 106

²⁰ VERA, A. 2020b, p. 198

Podemos referir con relación a lo citado que el maestro catalán no solo era conocido en la catedral, sino que su música hizo eco en organizaciones también importantes, como los conventos. Entonces la relación catedral-conventos, se transforma en un sendero investigativo sustantivo, ya que a partir de datos consistentes podrían vislumbrarse numerosos aspectos que aún permanecen en una nebulosa.

En nuestro caso y sólo a la luz de las obras analizadas nos otorgamos licencia para un diagnóstico que nos parece válido y legítimo con respecto a la itinerancia de músicos, algo que ya referimos en párrafos anteriores. Esto representa sin duda, un abismo de conocimiento ya que cimentaría el grado de experticia interpretativa, como también el grado de información estilística de los músicos de la época; tema que como ya hemos señalado aún reviste un análisis profundo. Lo anterior se suma a nuestro supuesto que, Campderrós no siempre contó con los mismos músicos y quizá, y a partir de ello, es que muchas de sus obras no representan sus cualidades compositivas.

Es propio señalar que, muchas de las afirmaciones que sostenemos, se sustentan sobre la base de nuestra experiencia musical y del largo camino investigativo vinculado con la música de Campderrós, ya que sumamos más de veinte años de trabajo. Algo que ha sido lento y que ha llevado consigo mucho análisis de manuscritos.

El año 2012, realizamos nuestra primera publicación²¹ dedicada a una parte del repertorio del músico catalán, en la que damos cuenta sobre el uso de modos antiguos y la concurrencia del tratado de Pablo Nassarre en este aspecto. Esto ha sido solo una porción de la obra, sin embargo, hemos continuado trabajando de manera minuciosa realizando más transcripciones y sus respectivas ediciones críticas con el fin de seguir recabando información relacionada con el trabajo creativo de nuestro autor.

Sin duda, ha sido de máxima ayuda, la pluma clara y precisa del compositor catalán, ya que ha facilitado la transcripción de las distintas líneas instrumentales, sin tener que recurrir a inferencias o deducciones. En este sentido, tampoco ha sido necesario llevar a cabo cirugías menores²² en las distintas líneas instrumentales. De allí que hemos logrado transcripciones aptas para su análisis como también para su interpretación. Las

²¹ VELÁSQUEZ CANTIN, R. 2012

²² Entendemos por cirugías menores, aquellas “intervenciones” que pueden realizarse en algún fragmento musical, sin modificar de manera sustantiva lo redactado por el compositor. Por ejemplo: corrección de sonidos, ya sea por ausencia o presencia de alteraciones respecto de la tonalidad prescrita; misma situación desde la perspectiva rítmica.

obras están escritas en particellas y la redacción general está bien desarrollada y precisada, no contienen errores sintáctico-musicales (armadura, notas o acordes). Nos ha ocupado también y haciendo énfasis en este sentido, realizar transcripciones adecuadas para su interpretación, ya que sin duda la sonoridad del repertorio otorga un mejor conocimiento del mismo, y sumado a esto, acercar a las salas de concierto esta música, de alguna manera desconocida no tan solo para intérpretes, sino también para el público. Una forma de preservación auditiva.

Siendo consecuentes con las formas de preservación y difusión de la música que hemos transcrito, llevamos a cabo la interpretación de ocho obras de Campderrós, repertorio que incluyó piezas litúrgicas y paralitúrgicas, lo que redundó además, en la formación de una agrupación musical conformada exclusivamente por estudiantes de pregrado de la Universidad de Playa Ancha (Valparaíso, Chile), con quienes tuvimos la oportunidad de presentar en concierto las piezas escogidas. Asimismo, realizamos dos grabaciones con parte del repertorio del músico catalán.

Lo descrito tuvo consecuencias muy positivas, por un lado, el conocimiento que obtuvieron los estudiantes de una música desconocida para ellos sumado el hecho que pudimos otorgarles una plataforma contextual para que pudiesen llevar a cabo de mejor forma la interpretación de las obras, considerando que no se trató de músicos profesionales, y por otro, la presentación en dos salas de concierto permitió brindar este repertorio probablemente desconocido, para el público asistente.

No obstante, aún quedan sendos espacios investigativos por realizar, de allí que nos motiva, este, nuestro trabajo, el que se aventura dentro de un nuevo conocimiento respecto del repertorio de Campderrós; la obra paralitúrgica: villancicos y arias, sumado a la vinculación de éstos con la teatralidad de la época, a la estética italianizante y al alto nivel interpretativo que evidencian varias de sus obras.

En conclusión, habiendo realizado un recorrido diacrónico con relación a lo escrito sobre Campderrós y su música, podemos afirmar que no existen estudios profundos y acabados que nos indiquen el uso de una o más técnicas compositivas, con la excepción del musicólogo Alejandro Vera.

Insistiendo en el caso de Urrutia²³, nos parece que el abordaje del repertorio adolece de una metodología pertinente, algo que conllevó a esgrimir juicios de valor parcelados sobre Campderrós. Del mismo modo, con la sola excepción de Alejandro Vera, el soporte teórico y contextual, ha quedado fuera en los escritos referidos a Campderrós, algo relevante para lograr conclusiones objetivas, tendientes a favorecer el conocimiento adecuado del repertorio de nuestro autor.

Nos ha parecido pertinente realizar este periplo bibliográfico para dejar en evidencia que por un lado lo escrito sobre nuestro autor, en algunos casos refleja ausencia de evidencias como sustento de algunas afirmaciones, y por otro, las metodologías empleadas también develan aproximaciones equívocas frente al repertorio de nuestro autor. Finalmente, lo más relevante, es que no existen escritos que vinculen la teatralidad como parte de algunas piezas, al menos de manera detallada,²⁴ como tampoco, la existencia de trabajos que aborden aspectos relacionados con la estética de Campderrós, ni con la experticia interpretativa de la capilla de músicos.

En síntesis, estamos develando aspectos constitutivos de un corpus musical, que ayudan a una mejor comprensión tanto del proceso creativo, como también de su resultado sonoro donde confluyen rasgos estéticos y de teatralidad, ambos, presentes en algunas de sus obras.

1.5 Organización de la investigación y aspectos metodológicos

1.5.1 Consideraciones generales

Hemos dividido la recopilación de fuentes documentales en tres grupos: Fuentes historiográficas relacionadas con el contexto de la época, lo que nos ha otorgado una visión clara y consistente respecto del contexto en sus distintas vertientes: social, religioso y cultural. Fuentes historiográfico-musicales, relativas al autor, nos han provisto de una plataforma de trabajo relacionada con aspectos generales del autor y su producción musical. Las fuentes manuscritas del repertorio a tratar nos han permitido vislum-

²³ En nuestra primera publicación relacionada con parte del repertorio de Campderrós, hacemos hincapié sobre el descuido de Urrutia Blondel, respecto de sus análisis, ya que pasó por alto, entre otros aspectos, el uso de la modalidad en algunas obras, algo que nos parece no puede pasar inadvertido para un compositor. VELÁSQUEZ CANTIN, R. 2012

²⁴ Alejandro Vera refiere sobre la obra “Amados Pastores”: “Desde el punto de vista musical, las pastorelas se caracterizan por el uso de extensos pedales en el bajo que remedan el sonido de la gaita, así como por la métrica en octavos (6/8 en este caso), la predominancia de determinadas secuencias rítmicas (negra-corchea; corchea con punto-semicorchea-corchea), el tempo moderado y un carácter representativo o parateatral, ...”. VERA, A. 2020a, p. 97

brar aspectos técnicos y musicales, lo que ha decantado en poder establecer características estilísticas, interpretativas y estéticas. Del mismo modo, la posibilidad de haber interpretado parte de este repertorio,²⁵ nos ha otorgado una mirada de mayor objetividad.

Por otro lado, y como parte del desarrollo teórico del trabajo, nos instalamos dentro de lo denominado circulación de objetos culturales, ya que acorde a la problemática de estudio ha sido el camino pertinente para la formulación del problema y su posterior resolución. Esto nos permite consensuar la influencia de la estética italianizante, como también aquellos rasgos de teatralidad vertidos en algunas de las obras de Campderrós, en atención a una importante “mercancía”: el repertorioavenido desde España y de manera muy probable, de otros centros urbanos.

Como nos relata Alejandro Vera, la implantación de un modelo cultural considerado como el único camino posible (el español), hizo que dentro de las clases sociales “existiese un deseo permanente de importar prácticas musicales españolas y/o centroeuropeas.” (VERA, A. 2014, p. 5)²⁶

La musicología histórica, nos aportó el paradigma adecuado desde dos vértices: el método empírico-positivista: el estudio de fuentes documentales y la posterior formulación de objetivos; seguidamente, el enfoque teórico-filosófico permitió abordar el repertorio en cuestión, desde sus particularidades estilísticas y estéticas, y dentro de su contexto socio-histórico-cultural.

En sintonía con lo expuesto el foco microhistórico, no sólo está empleado como plataforma investigativa del discurso teórico-histórico, sino también como parte de las ediciones críticas de las obras seleccionadas, atendiendo el hecho que éstas se establecen con un carácter único y particular, donde no sólo se conjuga el texto dentro de un contexto, sino también el contexto dentro de un texto.

²⁵ Con relación a las fuentes consultadas para delinear el contexto de la época, hemos recurrido a una abundante bibliografía escrita principalmente por destacados historiadores chilenos. Del mismo modo, nuestro soporte documental con relación a José de Campderrós se basa principalmente en artículos escritos por Claro, Vera, Marchant, entre otros. Respecto de las fuentes manuscritas, fue posible acceder a ellas (las que se conservan en el Archivo de la catedral de Santiago) gracias a una gestión realizada por el Dr. Alejandro Vera para poder ingresar al archivo. Finalmente, la interpretación de una parte del repertorio de Campderrós, fue realizada bajo la dirección de quien escribe, junto a músicos de la región de Valparaíso, Chile; y se tradujo en una grabación en formato físico, que hoy se encuentra disponible en diversas plataformas digitales con el título: *Música Virreinal de la Catedral de Santiago de Chile*.

²⁶ Véase: TELLO, A. (ed.) (2012) *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana* (actas del IX Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología), Santa Cruz de la Sierra (Bolivia): Asociación Pro Arte y Cultura (APAC)

En este sentido, nos parece oportuno citar a Grier, ya que su postura está en consonancia con aquellos aspectos que trabajamos para la edición de los manuscritos:

“Cada pieza de música se crea bajo una combinación única de circunstancias culturales, sociales e históricas. El reconocimiento de estas circunstancias, y por tanto de la singularidad de cada producto creativo, afecta a la concepción de todos los procesos editoriales: cada pieza es un caso especial, cada fuente es un caso especial, cada edición es un caso especial. Esta actitud conduce de forma natural al corolario de que diferentes repertorios musicales requieren de diferentes métodos editoriales, o incluso de que cada edición requiere de un enfoque único.”
(GRIER, J. 2008, p. 25)

Cuidando la combinación de aspectos contextuales y morfológico-estructurales que se conjugan en la edición de música, hemos llegado a resultados que constituyen un gran aporte para nuestro objeto de estudio.

Para el trabajo analítico²⁷ de cada pieza hemos desarrollado aspectos que nos parecen importantes de considerar en cada obra, los que detallamos a continuación.

Información general de las obras: consignamos la presencia y/o ausencia de elementos dinámicos, cifrado armónico, articulaciones y abreviaturas. Desde el punto de vista formal, determinamos la cantidad de secciones por cada pieza musical. Precisamos si hubo copistas o, si solo la pluma del autor intervino en la redacción de las mismas. Señalamos las tonalidades empleadas y, la presencia de modulaciones y/o cambios métricos.

Funciones armónicas: en cada pieza damos cuenta de todas las funciones armónicas con sus respectivas inversiones.

El discurso musical: su sintaxis. Mostramos algunos ejemplos que nos han permitido evidenciar aspectos estéticos, estilísticos e interpretativos, algo que ha sido de suma relevancia para esta investigación.

Estrofas y versos de las obras: presentamos todos los textos empleados en cada obra con el detalle de su composición silábica, como también esbozamos algunos alcances relacionados con los rasgos de teatralidad que se observan en los textos.

²⁷ Es pertinente señalar que para efecto del análisis de funciones armónicas empleamos la teoría armónica moderna, a pesar que en algunas obras se instalan *pequeños* rasgos modales. No obstante, nos ha parecido de mayor pertinencia el empleo de la teoría aludida, ya que el grueso de las obras se instala dentro de este contexto.

Todo lo anterior confluyó en relacionar los datos de fuentes bibliográficas, de archivos, de análisis de partituras, análisis de los textos; esto último nos otorgó un dato sorpresivo y valioso que intervino de manera sustantiva respecto del foco de esta investigación: rasgos de teatralidad en la obra paralitúrgica de José de Campderrós.

1.5.2 Organización de la Tesis

CAPÍTULO 1

Introducción

En este capítulo entregamos la información necesaria y pertinente, relacionada con el problema de estudio, delimitación, justificación, estado del arte, hipótesis, objetivos y metodología, lo que se traduce en el soporte teórico de esta investigación.

CAPÍTULO 2

Contexto social, político, religioso y cultural desde mediados del siglo XVIII hasta entrada la República

Presentamos una visión contextual relacionada con la sociedad santiaguina de la época, abordaje que realizamos desde diversos puntos de vista, sumado al espectro cultural que está presente en la época que hablamos, con el propósito de otorgar una plataforma adecuada desde mediados del siglo XVIII hasta entrada la República.

De manera consecuente con lo descrito, desarrollamos un breve periplo contextual desde la llegada de Diego de Almagro a tierras chilenas en 1536, hasta mediados del siglo XVIII, ya que nos ha parecido importante otorgar una síntesis historiográfica, con el fin de concatenar principalmente, sucesos de carácter religioso y social. Posterior a este itinerario, nos centramos en la segunda mitad del siglo XVIII hasta entrada de la República, lo que nos permite situar nuestra problemática de estudio y, por ende, la época específica en que José de Campderrós ejerció como maestro de capilla en la catedral de Santiago, entre 1793 a 1811.

Como parte de todo el proceso social, religioso y cultural de Santiago de Nueva Extremadura, nos ha parecido relevante otorgar unos párrafos relacionados con la confluencia de diversas culturas, las que se transforman en agentes sociales y culturales en

el territorio conquistado.

Ha sido un gran aporte lo legado por cronistas de la época²⁸, ya que a partir de esta información se inician las primeras aproximaciones relacionadas con rasgos socio-culturales de los habitantes de esta nueva tierra²⁹. Lo descrito, nos ha permitido retratar el panorama sociocultural de la época, incluyendo las diversas y heterogéneas castas que conformaban el Reino de Chile, donde conviven negros, indios, españoles, criollos y mestizos.

Lo anterior desemboca en una realidad compleja para los conquistadores; sumado a ello, el agravante de los más de trescientos años que duró la guerra de Arauco, lo que fue un gran escollo en la cruzada evangelizadora y conquistadora.

Centrándonos en la época que nos ocupa, encontramos una ciudad (Santiago de Nueva Extremadura) ya asentada, con características propias a pesar de su locación geográfica y, dependiente del Virreinato del Perú.

Es en este contexto donde la catedral de Santiago adquiere relevancia, no solo como creación arquitectónica, ya que en ella se llevan a cabo diversos y magnos eventos para la sociedad de la época y donde la figura del maestro de capilla es un pilar fundamental dentro del quehacer creativo. Del mismo modo, observamos la importancia que tuvo la construcción de diversos espacios de culto y devoción. Los conventos, gozaron de un importante espacio cultural y musical, con un acopio no despreciable de instrumentos, lo que redundaba en la evidente práctica musical y se traduce en la importancia del quehacer musical. Asimismo, muchos de ellos, los conventos, fueron los lugares elegidos para adquirir estatus social, esto en atención a que las familias, no solo hidalgas, requerían de un espacio religioso que les augurara un buen pasar en su vida presente, sino también les permitía asegurar -según las creencias religiosas de la época- el descanso eterno.

²⁸ No obstante, y a pesar de ello, es recién a lo largo del siglo XX, gracias a estudios de carácter arqueológico, antropológico y etnohistóricos, se ha podido establecer de manera consistente una diversidad de pueblos y culturas dentro de este territorio.

²⁹ “Sin embargo, algunos escritores del siglo XVI y comienzos del XVII, por ejemplo, Jerónimo de Vivar y Luis de Valdivia, describieron una unidad lingüística que podría hacer suponer una unidad cultural más general.” ORELLANA RODRÍGUEZ, M. 2003, p. 21

CAPÍTULO 3

El villancico español del siglo XVIII y su repercusión en América. Entre lo solemne y el esplendor en el culto

Desarrollamos un breve periplo relacionado con las transformaciones que sufrió el género villancico desde el siglo XVII hasta el siglo XVIII, donde lo formal y lo estético, serán el tenor de estos cambios.

Con relación al empleo del término villancico vemos símiles de este concepto tales como tono, letra, etc. y de manera posterior cantada, pastorela o tonadilla, lo que nos ilustra respecto de la temprana familiaridad con el teatro breve. Por otro lado, estimamos oportuno referir los diversos escollos que hubo de afrontar el género, en atención a que contó con importantes detractores. Aquellos que planteaban que se debía preservar lo español, dejando de lado o más bien rechazando todo lo foráneo, de manera especial, lo italiano. Sin embargo, vemos que la inclusión de lo italiano será el detonante para generar una vertiente creativa, que de manera natural conllevará un nuevo paradigma estético.

A partir de lo anterior, se amplían los orgánicos instrumentales y como corolario, participan músicos profesionales, lo que redundará en que el género villancico se posea como objeto de concierto.

Se observa también que, quienes componían villancicos ostentaban una nutrida formación musical, como también quienes creaban la poesía. En este aspecto y relacionado con los textos, vemos que se incorpora el castellano, algo que remueve los cimientos culturales, en atención a que la lengua oficial era el latín.

Sin duda, el villancico se convirtió en una potente herramienta musical que formó parte del cotidiano colectivo y naturalmente, parte del acervo religioso. Se hace imperativo señalar que la vertiente dramática del teatro español breve se integra como parte del villancico, lo que le adjudica la posibilidad de ser representado.

Respecto de las obras que hemos analizado y que forman parte de esta investigación, presentamos algunos ejemplos en los que observamos rasgos de teatralidad. En este sentido, es importante señalar que nuestro autor plasmó estos rasgos en algunas

obras de manera discreta, sin embargo, lo posesiona como un maestro de capilla a la moda y que supo incorporar adecuadamente estos elementos.

CAPÍTULO 4

El villancico del siglo XVIII.

La importancia de la capilla musical desde la perspectiva estética e interpretativa

Presentamos una arista interesante dentro de la producción musical de nuestro autor, el tratamiento sintáctico-musical prescrito en algunas de las obras paralitúrgicas, lo que converge en la evidente presencia de la estética denominada italianizante, lo que hace de Campderrós un compositor en sintonía con la moda de la época.

Con relación a la capilla de músicos y respecto de otras latitudes, ésta estaba constituida por un grupo pequeño de músicos: cantantes, dos violines, continuo (órgano/arpa/violonchelo) y aparentemente, en el caso de ser requeridos, participaban algunos vientos (metales y maderas). De tal forma que estamos frente a una capilla musical bastante acotada, pero el repertorio escrito por Campderrós da cuenta que utilizó muy bien las cualidades de este grupo de intérpretes. Estimamos que la capilla de músicos con la que contaba José de Campderrós estaba constituida por grandes ejecutantes, ya que las exigencias técnicas del repertorio avalan esta premisa y, en las obras escogidas para esta investigación queda de manifiesto la excelencia técnica de los músicos, de manera particular los cantantes. Esto se refleja en las grandes exigencias de algunos pasajes melódicos, en los que se advierte la necesidad de una formación técnica y musical de alto nivel. Del mismo modo, la excelsa pluma de Campderrós en términos composicionales, reflejada en aspectos que dicen relación con el manejo de las propiedades técnicas de cada instrumento, lo que se observa en el empleo adecuado de tesituras y de los empastes tímbricos, así mismo, el tratamiento dado al discurso musical en las obras denota un conocimiento amplio de las particularidades de los instrumentistas desde el punto de vista interpretativo.

A partir de lo descrito es que nos ha surgido un interesante escenario de discusión técnico e interpretativo pues estimamos que, Campderrós pudo estar limitado a componer solo y a partir de las características particulares de cada músico con que contaba.

Algo que queda demostrado en algunas obras donde existen pasajes que solo pudieron ser ejecutados por grandes instrumentistas. Sin embargo, otras piezas, sugieren músicos de menor bagaje. A partir de ello hemos podido concluir que la capilla que dirigió Campderrós, no siempre estuvo conformada por los mismos músicos y que en algunas obras, debió recurrir a músicos externos.

Lo anterior nos sumerge en un ámbito complejo e importante. Por desgracia no contamos con información concreta respecto de quiénes fueron los músicos de la capilla, dato que nos permitiría develar esta intrincada encrucijada. Y ante la ausencia de esta información, podemos inferir que su producción musical pudo haber sido homogénea en términos estilísticos si hubiese contado con los mismos músicos (no existe registro de las contrataciones de músicos de la capilla en la época que Campderrós ejerció). Sin embargo, cabe la posibilidad que se tratase de músicos itinerantes, quienes transitaban desde el teatro y/o desde los conventos hacia la capilla de la catedral.

Se suma a lo descrito, un escenario muy interesante, el que dice relación con la tradición y la modernidad, ambos conceptos, se hacen parte del devenir de la época que hablamos, donde se instala por un lado, un resquemor relacionado con lo moderno, en particular con lo italianizante. Los argumentos que se dieron para rechazar lo italianizante, estaban vinculados al hecho que, se trataba de algo foráneo, pero estimamos que este argumento solo era la punta de lanza para cuestionarlo, ya que la razón poderosa que hizo objetarlo, se relacionaba con el hecho que, esta modernidad no rechazaba la tradición, sino que la cuestionaba.

No obstante, y a pesar de la ausencia de datos duros, es que nos enfrentamos a un gran desafío el que transitamos acorde a nuestra experticia analítica, crítica y musicológica.

CAPÍTULO 5

Análisis crítico y musical de las obras

Campderrós compuso veintidós piezas paralitúrgicas dentro de un total de ochenta y seis obras de su repertorio. Del repertorio paralitúrgico, elegimos cinco obras: *Amados Pastores (para Navidad con Bolerías a Dúo)*; *Qué es esto Pastorcillos (con Bolerías)*; *No ves que del día (a la Natividad de nuestro señor Jesucristo)*; *A Caza de Almas (para*

Nochebuena) y el Aria *¡Cielos que asombro es este!*.

Desarrollamos un análisis crítico y musical amplio, donde plasmamos la información de este repertorio, tanto en lo estructural como en lo sintáctico y musical.

A partir de ello encontramos prescritas melodías en las que destacan notables tratamientos desde la perspectiva sintáctico-musical en las que se observan grandes exigencias interpretativas; por otro lado, se hacen presentes elementos propios de la moda italiana imperante y aquellos que se relacionan con la teatralidad de la época.

Todo lo anterior, se traduce en que Campderrós era un compositor que estaba al corriente de las técnicas empleadas por sus contemporáneos y supo incorporarlas en su repertorio para el que consideró el grupo musical con que contaba como también la austeridad que se requería para ello, en su condición de maestro de capilla.

Con relación a los rasgos de teatralidad que observamos, nos ha parecido un camino de suma relevancia investigativa, ya que se trata de una mirada no estudiada previamente. Lo anterior, ha traído a la palestra -nuevamente- una situación que ya hemos tratado en escritos previos³⁰, respecto de las técnicas de composición empleadas por Campderrós, lo que nos lleva a cuestionar las ópticas utilizadas en el estudio de su obra. Asimismo, hemos observado una función didascálica-musical en una de las obras de nuestro autor, lo que nos parece interesante, no solo desde la perspectiva musical, sino, como parte de la conexión con lo teatral.

Finalmente, tenemos certeza que hemos abierto una vertiente investigativa que contribuye dentro de otra área de conocimiento del músico barcelonés y, que como hemos señalado en párrafos anteriores, es un aspecto no estudiado previamente.

CAPÍTULO 6

Análisis textual de las obras

Atendiendo la relación entre música y texto, nos parece importante referir la composición de los versos, por un lado hacer hincapié que, en la mayoría de estas creaciones (villancicos) la autoría es anónima, por otro lado y no menos importante, el hecho que de la obra de Campderrós es una área inexplorada de manera previa. Del mismo modo, la aportación que estimamos relevante, es observar a través de este análisis la relación

³⁰ VELÁSQUEZ CANTIN, R. 2012

que se da en la composición de versos y la función del villancico, en especial aquellos que sugieren una representación, como también, su relación con el texto musical. En este aspecto, nos ha parecido interesante, la didascalia musical que se hace presente en una de las obras, algo que consueña de manera natural con lo representado.

Finalmente, el énfasis del texto en la obra *¡Cielos que asombro es este!*, donde por tratarse de una Cantada, asumimos la naturaleza de los versos y la conjugación de estos con la redacción musical, de estética italianizante.

CAPÍTULO 2

Contexto histórico, social y religioso en Santiago de Nueva Extremadura desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta la instalación de la república

2.1. Conformación de la capitanía general y su primer espacio “arquitectónico”

Un híbrido paisaje cultural es el que se observa en Santiago de Nueva Extremadura. Concurrencia de estratos sociales muy marcados en lo español y sus *variantes*, como también etnias de raigambres disímiles. Panorama interesante. Serán estos actores culturales los que darán luz a una nueva sociedad, una nueva forma de ser, una nueva cultura que será la base para la futura nación chilena republicana.

Los patricios, la clase social alta, construye una cultura cívica, en el entendido que no estaban dispuestos a renunciar a su clase social y es en este sentido que “Durante la segunda mitad del siglo XVIII el patriciado santiaguino desplegó una estrategia política dirigida a establecer su hegemonía sobre las demás clases sociales”. (LEÓN, L. 2015, p. 13) La clase patricia pretendía modernizar el reino y esto se veía dificultado por actitudes del pueblo, quienes durante varias décadas habían construido su propia cultura cívica bajo el alero de la corona, de tal forma que no estaban dispuestos a renunciar a su autonomía social, así como a cualquier intento de modernización generada por el patriciado.

El pueblo estaba constituido por personas que descendían de los antiguos *loncos*³¹, grupos de artesanos, comerciantes, *machis*³², cantores populares, en resumen, un grupo heterogéneo, pero con un patrimonio cultural irrenunciable que no estaban dispuestos a cambiar.

Los patricios consideraban al pueblo como seres de baja estirpe de características muy singulares. En este sentido “los pueblos fueron sujetos de difícil definición: trahumantes, huidizos, sumidos en la ambigüedad del mestizaje y amparados por el anonimato que les brindaba la condición de *huacho* y marginal”. (LEÓN, L. 2015, p. 15) Se

³¹ I. m. Chile. Entre los mapuches, jefe de un grupo de indígenas. U. t. c. s. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [25 junio 2023]

³² Voz mapuche. I. m. y f. Chile. En la cultura mapuche, curandero de oficio, especialmente cuando es mujer. U. t. c. s. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [25 junio 2023]

trataba de una confrontación absolutamente desigual, los nobles gozaban de muchos privilegios en todo aspecto, recordemos que estaban muy cercanos a la corona, de tal forma que ostentaban un poder que era transversal y a la vez reafirmado desde los púlpitos eclesiásticos.

Del mismo modo, la guerra de Arauco³³ se convirtió en un icono para obtener dispensas, por ejemplo, eximirse de servicios militares, algo que no se conoció en otras latitudes de América.

Otras concesiones se evidencian desde otros ámbitos. “Con un gobierno monárquico manejado desde Lima y reducido a un pequeño aparato estatal que tenía su principal sede en Santiago, el poder patricio creció en el mundo agrario y en el de la minería”. (LEÓN, L. 2015, p. 17). Ya no sólo se legitima el poder por el lugar social en sí mismo, sino por el dinero, lo que redunda en la identidad del patriciado: poder social y económico. Su objetivo final fue convertirse en señores de la patria.

“Revisando el accionar de la nobleza a través de los años, se puede afirmar que la aristocracia manejaba el discurso público en torno a sus propios intereses, sin importarle de modo genuino el Bien Común; aún más, es posible señalar que su mayor habilidad consistió en transformar sus aspiraciones en una expresión “nacional”, cubriendo con un poderoso manto de ignorancia las manifestaciones sociales y políticas del mundo popular. Escamotear fondos, repartir andrajos y usar las necesidades de la plebe para su beneficio fueron los elementos básicos del nuevo catecismo político del patriciado” (LEÓN, L. 2015, p. 87)

Se crea una sociedad patricia minoritaria que emplea diversas estrategias con el propósito de legitimar su poder, frente a una población mayoritaria, constituida en general por diferentes grupos aborígenes que sólo valen socialmente en sentido cuantitativo.

Por otro lado, y con relación a los registros demográficos vinculados con las diferentes etnias, los datos aportados resultan dudosos, ya que los sacerdotes aplicaban un particular criterio para el ingreso de información en las actas bautismales. Asimismo,

³³ Conflicto bélico que se dio en Chile, desde la llegada de los españoles. El ejército español, junto a indígenas “conquistados” se enfrentaron a diversas poblaciones indígenas del sur de Chile (Mapuches, Huilliches, Pechuenches, Cuncos y Picunches). Los primeros cien años fueron muy intensos, los indígenas no daban tregua a los españoles. Posteriormente, disminuye la “intensidad” del conflicto, pero acarrió otros problemas de compleja resolución, como por ejemplo el abastecimiento hacia las zonas de conflicto.

esta costumbre coincidió con el hecho que algunos sacerdotes *creaban* documentalmente su propia *historia de vida* con el afán de hacer carrera en su institución, y con el fin de conseguir oficios y dignidades en el Cabildo eclesiástico (chantre, deán, tesorero, etc.). Al respecto, Claudio Oggas señala que hay problemas de representatividad, reducción y heterogeneidad de la información.³⁴

Son estos tres aspectos, representatividad, reducción y heterogeneidad, los que hacen dudar de las cifras recogidas en los registros parroquiales. No obstante, innegable resulta la diversidad de actores sociales en la Capitanía General de Santiago.

Hablamos de un espacio geográfico en el que el ejercicio del poder es fundamental para el asentamiento de la población hidalga e incluso aquella criollizada, en donde se replica el modelo europeo. Sin duda, las miradas que intentan representar a través de vocablos eufemistas, desde nuestra óptica, tales como sincretismo, aculturación, son nada más que representaciones prácticas para ocultar los espacios de poder legitimados. En este sentido las dos instituciones que se perpetúan *a imagen y semejanza* de Europa son la iglesia y la clase dominante quienes forjan presente y futuro a partir de sus intereses particulares, dos estamentos que persiguen un mismo fin.

Dentro de este panorama social, la mujer cumple un papel fundamental, desde la aparente fragilidad femenina. Ella, fue la conexión entre estos dos grupos (iglesia y clase dominante), ya que las familias patricias entregaban a sus hijas para convertirlas en monjas, lo que hizo de ellas una moneda de cambio, con un valor que alcanzaba dos fines: poder y estatus social. En este sentido es preciso mencionar que:

“La llegada de las mujeres españolas permitió entonces no sólo constituir la familia según el modelo occidental, sino también como instrumento de gobierno de los hombres y de una sociedad que debía delimitarse según las tipologías de limpieza de sangre, castidad cristiana y débito matrimonial.” (ZAMORANO, P. 2013, p. 64)

Observamos entonces, como la mujer -bajo el manto de fragilidad desde una óptica patriarcal-, es la “elegida” para instalar la perpetuidad del linaje. De tal manera que

³⁴“la representatividad: no todos los parroquianos acudieron a registrar su bautismo. Y continúa:“la reducción: la sociedad que muestran los registros de bautismos está simplificada en exceso. No todos los negros son negros, ni todos los indios son indios.” Con relación al registro de datos señala“heterogeneidad de la información contenida en los registros: los curas adoptan diversos criterios para ingresar los datos en las partidas, lo que dificulta homogeneizarla en fichas.” OGASS, C. 2017, p. 24

no resulta extraño encontrar matrimonios entre parientes cercanos.

Sin embargo y a modo de paradoja,

“El hilado y el tejido, junto con la cocina, el lavado y el trabajo en faenas agrícolas convirtieron a las indígenas, mestizas, negras y mulatas en agentes indispensables para la consolidación del asentamiento hispano. A través de sus vientres, las indígenas aportaban a los encomenderos nueva mano de obra, la que era destinada especialmente al laboreo en las minas.” (ZAMORANO, P. 2013, p. 72-73)

Hablamos entonces de distintos tipos de mujer. La española, destinada a la preservación de la sangre; la indígena, como productora de material vivo y para el trabajo duro. Finalmente, aquella mujer que podía consagrarse a la vida religiosa.

Vemos entonces que el *objeto* mujer, debía asumir lo que se precisara de ella, ya que estaba *instituido* como connatural a su género.

Se suma que estamos ante un amplio espectro de patriarcado que no solo era parte de los conquistadores, sino también de los pueblos indígenas. Tal es el caso, a modo de ejemplo, de comunidades incas donde la mujer se entregaba como premio para agradecer o sostener lazos desde el punto de vista político. Así mismo, es posible esclarecer que la mirada que sostiene la iglesia, es la que imperará en todo el territorio conquistado, es decir, matrimonios monogámicos. El II Concilio Limense de 1567 establece que aquellos indígenas que tuviesen varias mujeres, debían escoger a la primera mujer con que contrajeron matrimonio y por ende rechazar a las demás. Sin duda que esta nueva forma de relación trajo consigo el apareamiento solo con el propósito de reproducción. Estamos dentro de una sociedad colonial que se erige, como una sociedad de castas y tal como precisáramos anteriormente, “la limpieza de sangre era un mandato y una condición para los sectores de elite.” (AZÚA, X. 2013, p. 125)

Todo esto transcurre dentro de una Capitanía General parte de un Reino³⁵ pobre, donde los recursos financieros son escasos, pero en el que la Iglesia recibirá donaciones de benefactores a cambio de misas, oraciones o un buen lugar de sepultación. La Iglesia

³⁵ “debe hacerse la advertencia que la denominación de “Reino” fue común para todas las provincias y dominio de España; de manera que el hecho de que Chile haya sido reiteradamente denominado así no implica, en principio, ninguna diferencia o excepción con respecto al resto de los países americanos. En España los reinos tenían estatutos jurídicos y organizaciones diferentes: no olvidemos que la unidad se logró sólo bajo los Reyes Católicos y Carlos V; pero cada uno de los antiguos “Reinos” habían constituido estados jurídicamente diferenciados. La denominación de “Reinos” para los dominios de Indias no significó ninguna categoría legalmente especial; fue sólo el uso de un nombre, equivalente a “provincia”. Esto en el terreno del Derecho Público.” CAMPOS HARRIET, F. 1966, p. 7

también instituyó poder a través del discurso en sus púlpitos:

“La Iglesia fue un canal de transmisión de patrones de conducta, pautas valóricas, y formas de ver y aprehender el mundo; pero también de patrones para organizarlo y legitimarlo, los que iban desde el orden jurídico, pasando por el orden social, hasta llegar al orden político”.

(QUINTEROS RIVERA, K. 2017. p. 58)

La información obtenida, ha resultado muy interesante, ya que nos ha permitido comprender un momento de la historia de Chile, a partir de sus usos y costumbres. En la reciente publicación de Alejandro Vera (VERA, A. 2020b) se encuentran datos relevantes junto a una mirada crítica y exhaustiva de fuentes que en su momento fueron consideradas *iconos* dentro de la historiografía musical de la época colonial en Chile. Asimismo, el texto aludido señala la relevancia del estudio de contextos histórico-sociales, ya que éstos otorgan mayor claridad en la comprensión de la música como práctica cultural, de allí entonces que prestar atención a contextos, y entendiendo esto como la suma de acontecimientos, ya que “un acontecimiento” sólo está referido a algo particular en un lapso de tiempo acotado, sin embargo la suma de los acontecimientos abre perspectivas y acentúa el estudio de un fenómeno dentro de un margen de tiempo más amplio. Sin duda, que este texto abre horizontes renovados en torno a la mirada musicológica para futuras investigaciones de la época señalada, un gran aporte para este trabajo.

Desde mediados del siglo XVIII, en Santiago, el crecimiento demográfico se incrementa y se sostiene en el tiempo, acorde a las fuentes se estima una tasa anual del 1,8% entre los años 1700 y 1735.

Se manifiesta un importante movimiento desde el campo hacia los centros urbanos, algo que la corona propiciaba; la mayor población es blanca-mestiza. Sin embargo, la población de los distintos centros urbanos (Quillota, La Ligua y Rancagua)³⁶ sigue siendo principalmente rural, a pesar que, como señaláramos, el Estado borbónico realizó magnos esfuerzos para revertir esta situación.

Las únicas ciudades, concebidas como tales, fueron Santiago y Concepción. Santiago en el año 1778, tenía alrededor de dieciocho mil habitantes y Concepción aproximadamente seis mil. Esto denota, la consagración del incentivo efectuado por la corona

³⁶ Las ciudades mencionadas se encuentran en la zona central de Chile, aproximadamente a 150 kilómetros de Santiago.

en aumentar la urbanización; queda demostrado este propósito a partir de al año 1750, “lo que llevó a que cerca de cien ciudades fueran fundadas, refundadas, reorganizadas o repobladas y la que no menos de 1.500 familias fueran “asentadas” con un total de siete a ocho mil personas”. (SALINAS, R. 2015, p. 11-12)

Por otro lado, la población estaba representada en un porcentaje importante de jóvenes en ciudades como San Felipe, Cauquenes y Rancagua, lugares de carácter rural, ya que en otros puntos geográficos como Valparaíso, la densidad poblacional de jóvenes era menor. La población anciana, un porcentaje bajo, se concentraba en regiones urbanas y mineras más que en las regiones agrícolas; asimismo, las mujeres concentraban un porcentaje importante y a la vez mayor que el de los hombres, especialmente en grandes ciudades.

Los hombres concentraban un número relevante en centros mineros, en especial aquellos en edad laboral. A modo de ejemplo “en 1778 había en Illapel, 165 hombres por cada 100 mujeres entre 25 y 40 años, mientras que, en Valparaíso, para la misma fecha, sólo había 72.” (SALINAS, R. 2015, p. 12). Sin embargo, en áreas agrícolas, la tasa de hombres era particularmente baja.

En este contexto, precisamos que los hombres abandonaban prontamente la casa familiar en busca de nuevos emplazamientos laborales, principalmente de carácter minero o, también, para trabajar como inquilinos de alguna hacienda. Las mujeres emigraban hacia las ciudades buscando trabajo, el que generalmente era de carácter doméstico y veían sacrificado su eventual interés por formar una familia, sumado al hecho que los hombres en edades de matrimonio eran escasos. Esto, llevó aparejado un comportamiento sexual que se tradujo en relaciones extramaritales. No obstante, en las áreas rurales se mantenía un equilibrio en este sentido, ya que la población femenina y masculina era más uniforme.

El concepto de hogar es el que sucede al de familia, y en este aspecto se habla de hogar cuando en éste se ven *incorporados* hijos de otra relación, huérfanos, etc. De tal forma, que en el siglo XVIII encontramos como base de construcción social un núcleo *unifamiliar* que puede albergar otras personas.

Es importante señalar que en la sociedad de la época, existe una cultura endogá-

mica en un alto porcentaje, principalmente de los españoles -quizá una señal de conservación sanguínea-, los hombres son quienes se inclinan por este tipo de unión, a diferencia de las mujeres quienes buscan pareja entre los mestizos. Asimismo, se practican uniones que social y religiosamente no son aceptadas, el concubinato y el amancebamiento, sin embargo, son una realidad de la época, convivencias marginales.

En cuanto al lugar físico de convivencia de los grupos familiares, resulta obvio que se reprodujeron las mismas diferencias antes analizadas de acuerdo con la clase social a la que se pertenecía.

En los primeros años de la conquista, las casas erigidas por los españoles debieron adaptarse a la contingencia bélica, de tal manera que estas casas solían construirse con características defensivas. De manera posterior, cuando los españoles se asientan en esta tierra, reparten espacios físicos (chacras y casas) sólo entre ellos, de allí nace el primer estilo de casa colonial, la que se mantendría hasta mediados del siglo XIX. Casa que generalmente tenía tres patios, alrededor de los cuales estaban las habitaciones y el resto de las dependencias; su aspecto como lo describe René Salinas estaba en función de las actividades internas de la misma, “hacia la calle tomó un aspecto público y masculino; hacia el interior se hizo privado y femenino”. (SALINAS, R. 2015, p. 24)

El tipo de diseño de construcción fue pensado en base a la alta sismicidad de Chile, de allí que sólo unas pocas casas contaban con un segundo piso. El tamaño de las casas, si bien de un solo nivel, poseían espacios amplios y, pensados para las diferentes actividades que en ella se realizaban, ya sea de carácter económico, de recepción de invitados, de eventos sociales, etc. Aquellas casas de dos pisos generalmente tenían un balcón que daba a la calle, lo que permitía observar cualquier acción externa, corridas de toros y procesiones.

Hablamos de propiedades señoriales, de la élite, ya que las casas populares, estaban emplazadas en espacios sucios, pobres, sin ningún tipo de comodidades; de tamaño pequeño donde el hacinamiento era connatural a la vivienda, en una misma habitación se realizaban todas las actividades familiares; situación que no varió hasta fines del si-

glo XIX.³⁷

Observamos entonces que, la conformación de la sociedad chilena se perfila en dos grandes grupos. Uno más beneficiado que el otro, desde la perspectiva económica y social; en el caso de las familias pudientes, los individuos fomentaban el apego a la tradición heredada, lo que conllevaba la pertenencia a una clase social de privilegio, la que debía sostenerse en el tiempo. De tal forma que las relaciones sociales estaban aparejadas dentro del mismo círculo.

A diferencia de la clase acomodada; en los ranchos, villas u otros espacios populares, la miseria se hacía presente en todos sus flancos y aparejado a esto, el abandono y muerte de muchos niños. Esto se suscita a partir de la pobreza en que vivían, sumado el hecho que el desarrollo de la medicina era incipiente. Se visualizaban dos tipos de abandono de niños, uno de ellos consistía en adosarlo a la familia de otro pariente con la aspiración de recuperarlo posteriormente, el otro, más *insensible* consistía en dejarlos en la puerta de alguna iglesia o en la de una casa pudiente, este abandono era definitivo. A partir de un número importante de niños abandonados, es que se crean las casas de acogida, La Casa de Huérfanos de Santiago, recibe niños a partir de 1783.

Por otro lado, es importante señalar que emigrar a América no sólo representó una excelente oportunidad para *renacer* económicamente, sino para ascender dentro de la escala social, ya que el pasado quedaba atrás y era posible comenzar una nueva vida con otro lustre.

“Este ideal social lo encontramos presente desde el comienzo de la conquista, cuando América se presentó, justamente como un gran trampolín para una serie de grupos menospreciados o bloqueados en sus aspiraciones por una sociedad castellana donde el nacimiento determinaba el futuro.” (VALENZUELA, J. 2015, p. 71)

De tal manera que era posible ocultar el pasado humilde y hacer gala de nuevas conquistas económicas y por ende sociales. Una suerte de *meca* para el bajo pueblo español.

Un número importante de hispanos alojados en Chile era de origen modesto, ple-

³⁷“El desarrollo de la vida urbana se consolida en Chile a mediados del siglo XVIII, cuando la Corona decide entregar la categoría de ciudad a numerosos núcleos económicos (mineros y comerciales), que desde inicios de la colonia habían atraído nuevos pobladores.” SALINAS, R. 2015, p. 34

beyo, sin embargo, al posicionarse en lugares de poder dentro del espacio colonial, lograron establecer un linaje para las generaciones herederas, estas a su vez, hacen honor al fundador de la familia, el que ya queda revestido de características claramente nobles.

El valle central de Chile, es el lugar que se erige, como el centro social y económico, en el que se establecen muchas de estas familias cuya principal actividad económica se relaciona con la tierra.

“El hecho de tener una encomienda -independientemente del número de indígenas que la compusieran- significaba, por su parte, la pertenencia directa e indiscutida al seno más rancio de dicho grupo: el de las familias fundadoras del Reino. Por lo demás, la identificación entre señor feudal -*señor de vasallos*- y encomendero era parte del vocabulario común, cargando con ideales medievales su legitimación social” .
(VALENZUELA, J. 2015, p. 73)

De lo citado comprendemos cómo se generan los eslabones sociales y a la vez, un lenguaje encriptado en resabios medievales, los que se vierten en el cotidiano.

Aparece entonces la aristocracia chilena, cimentada en base a un imaginario de poder desprendido desde dos ejes: lo bélico, vinculado a la participación militar y también al sustento económico de la guerra de Arauco; el otro referido a lo político-social, donde se instalan los escaños de poder, vistos como parte de la élite dominante. Pero, la aristocracia abre su cerco oligárquico con el fin de incorporar a nuevos arribistas³⁸, todo esto con un fin estrictamente económico en atención a que era imperativo incorporar soportes monetarios, una aristocracia, de alguna manera venida a menos en este sentido. Es así como incluso aceptan hombres “nuevos” dentro de los escaños de poder, los que anteriormente les estaban vedados. Y, los hombres nuevos intercambiaban dinero por representación social. Pareciera anecdótico, sin embargo, se generó una coyuntura profunda, ya que la élite dominante, si bien requería un potente sustento económico, no estaba del todo dispuesta a tener “iguales”.

Sin embargo, la movilidad, es una herramienta muy bien empleada tanto por la élite superior, como por aquellos que no pertenecían a ella, movilidad que se ajusta a los requerimientos de ambos grupos en lo social y económico. Con el paso de los años, la

³⁸ “conviene insistir en que más allá del origen y de los porcentajes sanguíneos cargados de prestigio, el denominador común de todos los que quisieran estar en la cima social era el “modo de vida.” VALENZUELA, J. 2015, p. 79

élite superior sigue aceptando nuevos integrantes a cambio de sostener su estatus económico, con plena conciencia que era un sacrificio la asociación con grupos inferiores. Por otro lado, la clase inferior adinerada estaba dispuesta a este intercambio teniendo claro que esta *inversión* era parte del supuesto ingreso a la clase dominante, a pesar de que todos sabían *quién es quién*. Jaime Valenzuela dice que:

“de esta manera, la asociación de significado entre los conceptos de “señor” y de “vasallo”, que los hispanos aplican a la realidad americana, y que es común a la representación colonial del Nuevo Mundo, en Chile habría alcanzado proporciones específicas. Así a diferencia de México o Perú, donde la existencia de una aristocracia indígena prehispánica hubo de ser respetada e integrada al sistema de referencias nobiliarias europeas, nada de ello existió sobre el territorio chileno.” (VALENZUELA, J. 2015, p. 74)

De lo anterior se desprende que, en tierra chilena, se crea una organización social diferente, donde mestizos, indios, negros, etc. no fueron concebidos como parte de una sociedad homogénea. Los indios, no formaron parte de la construcción identitaria, por el contrario, siguieron siendo relegados, perseguidos y menospreciados.³⁹ Todo esto, a pesar del desmembramiento político a partir de la independencia, en otras palabras, la llegada o conformación de la República no fue útil para las castas *inferiores*, un indicador de perpetuidad de la segregación, lo que se resume en el nacimiento de una nación independiente pero que *crea* su propia colonia y hace perpetua la segregación social. En este último aspecto, tanto la clase superior dominante, como aquella de menor rango, toman un mismo sendero: diferenciarse de aquellos que consideran seres de menor estirpe y que naturalmente no pertenecen a su linaje.

Se establecen jerarquías coloniales en donde las élites superiores instalan una metodología para su funcionamiento lo que redundará en la movilidad social, es decir, prácticas culturales⁴⁰ que abrían caminos sociales, políticos y económicos, consolidando así su posición dentro de la sociedad santiaguina; se presenta como referente no sólo de mane-

³⁹ Es quizá en este sentido, donde muchos indígenas intentaron mestizar su apariencia con el fin de acercarse, algo, a la manera de “lo hispano”, al menos en la vestimenta.

⁴⁰ Sin duda, hablamos de una época en la que aún permanece la percepción de una cultura única y que desde y, a partir de ella analizamos al otro donde “lo diferente es considerado (implícita o explícitamente) como inferior, lejos de entenderlo como un desafío al conocimiento y la comprensión.” GRIMSON, A. 2011, p. 56. Una realidad contextual que abriga la inconsciencia de las otras culturas como también, que intrínsecamente todos los seres humanos tenemos en común ser, seres culturales.

ra local, sino universal, persiguiendo el mismo eje: una mejor ubicación dentro de la sociedad. Hablamos de un grupo que gozaba de altos privilegios, partiendo por su riqueza y seguidamente por su *nobleza*, conscientes de su rol hegemónico y también de *ser* el referente para los grupos hispano-criollos de menor cuantía social.

“El modo de vida, los comportamientos, las apariencias y los gestos hispanos estaban asociados a la imagen de ascenso y de éxito social -porque emanaban de los grupos dominantes- y de salvación religiosa -porque eran manipulados moralmente por la Iglesia.” (VALENZUELA, J. 2015, p. 87)

Vemos entonces una sociedad que política, social y culturalmente se erige a partir de las *diferencias sociales*. La ausencia de alteridad fue implacable. Paradojalmente, la continuidad de un modelo hegemónico heredado.

2.1.1 La catedral de Santiago de Nueva Extremadura, espacio de soporte religioso y de creación musical

Como parte de la configuración del Reino de Chile, uno de los imperativos a partir de la llegada de Diego de Almagro (1536), fue la construcción de un templo, una forma de instalar el eje central de la evangelización, un lugar de culto y devoción no sólo para los españoles, sino también para la población regional. En este sentido, y en relación con la construcción de templos en especial de la catedral, detallaremos de manera diacrónica las diversas reconstrucciones de las que fue objeto, hasta la obtención de un lugar estable y sólido, un digno espacio de culto.⁴¹

Como señala Emma de Ramón, distinguiremos dos grandes momentos en la historia de la catedral, una etapa barroca y otra neoclásica y como también nos refiere la autora, “la catedral vieja y la nueva” (RAMÓN de, E. 2002. p. 25). Del mismo modo, de Ramón nos indica una definición de catedral:

“las tres peculiaridades de una catedral: es sede episcopal, urbana y símbolo de su potestad libre de cualquier censura o entredicho. La definición de catedral, es entonces, canónica o institucional -la sede episcopal-, no arquitectónica o estética -el templo-. En rigor, cualquier

⁴¹ La catedral, sufrió diversos embates naturales, de manera especial: terremotos e incendios, lo que conllevó innumerables reconstrucciones y, donde además se perdió material musical invaluable, lo que por un lado, deja un gran vacío en los estudios musicológicos. Por otro lado, declarar que en la época en que Campderrós ingresa a la Catedral, ésta ya se erige como el edificio definitivo, a pesar que de manera posterior, debió ser sometida a nuevas reparaciones y ajustes. Sin embargo, ya poseía la infraestructura necesaria y requerida para funcionar como un magno templo de cultivo religioso y musical.

templo que sirva de sede oficial del prelado deberá ser llamada catedral, en cuanto reúna las tres características enunciadas. Tal fue el caso de la catedral de Santiago que para el año 1563 no era sino una humilde capilla de adobes y techo de paja, pese a estar revestida de esta trascendencia simbólica.” (RAMÓN de, E. 2002, p. 55)

Acorde a de Ramón, estamos frente a una construcción que desde su primer diseño, pudo instituirse como catedral.

Por otro lado, y como señala Augusto Iglesias respecto del primer trazado de la ciudad de Santiago del Nuevo Extremo:

“El terreno del valle del Mapocho fué dividido por el alarife Pedro de Gamboa en cuadrados de 150 varas de lado y separados entre sí por calles de 12 varas de ancho. Cada uno de esos cuadrados fué dividido en cuatro solares de igual tamaño. El del centro se reservó para la plaza y dos de sus costados, el del norte y el del occidente, para las casas del gobernador y para la iglesia.” (IGLESIAS B., A. y PORTE F., E. 1955, p.11)Y continúa: “De manera que la ubicación de la Catedral data del tiempo en que se hizo el primer trazado de la ciudad de Santiago y en el transcurso de los años sólo ha variado su disposición de planta.” (IGLESIAS B., A. y PORTE F., E. 1955, p.11)

De lo citado se evidencia la relevancia de la omnipresencia de un templo, lo que además formaba parte de una de las directrices fundacionales para cualquier territorio americano de la época. La historia avala que en el centro de cualquier ciudad está emplazada el edificio más importante de culto religioso: la catedral, donde todo converge hacia ella. En otras palabras, la vida transcurre desde y hacia la catedral.

La primera catedral de la Capitanía General reviste un largo proceso del que podemos dar cuenta, como también de las diversas re-construcciones de las que fue objeto desde fines del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII.

Una empresa de proporciones fue la construcción de la nueva catedral a mediados del siglo XVIII, dejando atrás la otrora casa de Dios. El impacto que esta construcción tuvo fue enorme, dejando huellas desde la perspectiva económica, social, cultural y naturalmente urbana. Del mismo modo cabe señalar:

“El Santiago en el que se levantó la nueva catedral acusaba el impacto de las medidas de diversos gobernadores que —desde Manso de Velasco a Ambrosio O’Higgins, pasando por Amat o Jáuregui— procuraban reformar la ciudad e incluso el territorio de la Capitanía General

de Chile. Dichas reformas eran coherentes con las políticas impulsadas por el Imperio Español, tanto en la metrópolis como en las colonias. Estas políticas, que se pueden asimilar a las denominadas reformas borbónicas, adquirieron particular fuerza durante la segunda mitad del siglo XVIII, a partir del reinado de Carlos III (1759 -1788). Ellas buscaban centralizar y afirmar el poder real, a la vez que modernizar la administración del gobierno, afectando los asentamientos urbanos y el territorio. Se trataba de maximizar los ingresos de la corona y competir mejor con potencias enemigas como Inglaterra.” (PÉREZ OYARZÚN, F. 2017, p. 2)

Resulta innegable el gran interés que se daba entre gobernadores de la Capitanía General y la Corona española, respecto de la construcción de un nuevo templo, lo que se relacionaba estrechamente con las políticas impulsadas por el Estado borbónico y las que decían relación con un posicionamiento mayor de centralización y asentamiento del poder, algo que sin duda, estaba acorde con las aprensiones de carácter bélico, que como señaláramos fue una constante dentro de este territorio. Entonces, de esta forma Santiago de Nueva Extremadura, se reafirma como centro fundamental del quehacer religioso, político y cultural de la época.

Es importante precisar que la construcción de este templo fue lenta y azarosa, debido a diversas circunstancias. Una de ellas, se relaciona con la escasez de materiales adecuados para el lugar geográfico y, por otro lado, de buena mano de obra; sumado el hecho de los constantes ataques indígenas, estos últimos se iniciaron desde la llegada de los conquistadores y alcanzaron un rango temporal importante lo que se convirtió en un escollo complejo de sortear debido a un gran flujo humano que debía estar presente para combatir y defender el poblado. Algo que se extendió por siglos a diferencia de otros lugares geográficos del cono sur.

En un Acta del cabildo y con relación a la primera Iglesia, esta data del año 1547, y su construcción pudo llevarse a cabo gracias a un importante apoyo económico:

“En 1548 la iglesia aún estaba por terminarse. Entonces, por real cédula de 8 de agosto del mismo año, el gobierno de España autorizó al gobernador de Chile para gastar en terminarla 6.000 pesos oro. De los 12.000 pesos que hasta entonces costaba la obra, los vecinos habían dado ya 10.000; los otros 2.000 se ordenó por Valdivia ponerlos del tesoro real.” (IGLESIAS B., A. y PORTE F., E. 1955, p.12)

Sin embargo, la albañilería no fue de buena calidad por lo que el año 1555, la Iglesia se encontraba prácticamente en el suelo. Gracias a García Hurtado de Mendoza⁴², quien se encontraba de paso en la ciudad, logró reunir entre los vecinos veinte mil pesos en oro, los que fueron destinados para una rápida reconstrucción, y antes de partir al Perú, García Hurtado de Mendoza puso la primera piedra a fines del año 1560.

Respecto a los planos y datos relacionados con el diseño de la Iglesia, no es posible acceder a ellos, ya que no se conservaron registros de los cambios y de las maneras en que se hicieron estas reconstrucciones.

Asimismo, se mantenía lo servible y a partir de ello se erigía lo restante. En este sentido Iglesias y Porte señalan:

“Los planos antiguos, en su gran mayoría ya no existen. Generalmente se tenía sólo dos copias: una que se guardaba en Santiago y otra que se depositaba en los archivos peninsulares. La carencia de planos se debe, en cierto modo, a que durante el período colonial no existían hombres capacitados para copiar y dibujarlos. En consecuencia, en la obra y construcción misma se ocupaban los planos originales, con el consiguiente deterioro de ellos. Cuando la obra era de cierta importancia se enviaba al rey una copia de los planos y del informe.” (IGLESIAS B., A. y PORTE F., E. 1955, p.12)

Lo único existente, son planos que representan la ubicación y orientación de la Iglesia.

Gracias a Amédée F. Frézier, quien fuera enviado por Luis XIV a las Américas, tenemos un plano de la ciudad de Santiago, donde se aprecia la distribución de los espacios y, como número uno: la catedral. Es importante señalar que el plano de Frézier, es considerado uno de los más exactos y veraces.

No obstante y de acuerdo a cronistas de la época, esta iglesia constaba de tres naves, una central y otras dos laterales. Pero, poco tiempo duraría esta construcción ya que

⁴² Militar español, gobernador de Chile entre los años 1556 y 1561, y VIII Virrey del Perú. Nacido el año 1535 y fallecido en 1609.

el año 1647 un gran terremoto (sobre el que da cuenta fray Gaspar Villarroel)⁴³ destruyó la ciudad de Santiago, la única nave que no sucumbió fue la nave central. Y fue el propio obispo Villarroel a quien correspondió demandar la reconstrucción de la catedral. De tal forma que transcurrido un año y medio más o menos, Santiago contaba con un templo provisional.

Pasados más de treinta años del desastre telúrico mencionado, se instala la primera piedra de lo que será la catedral “definitiva”. Sin embargo, el año 1730 nuevamente se produjo un terremoto de gran magnitud que asoló la ciudad de Santiago y varios de sus templos se vieron mermados por el siniestro (De la Merced y Santo Domingo), dejando en malas condiciones a los de la Compañía, la catedral, San Francisco y San Agustín, los que perdieron sus torres.

A la fecha de acaecido el terremoto, Santiago ya se constituía en una ciudad de mayores proporciones, razón que llevó a pensar en la construcción de una catedral acorde a la población existente, esto conllevó comprar viviendas aledañas⁴⁴ y replantear su orientación: que el frente mirara hacia la plaza principal y a su vez, dejara espacio para la Capilla del Sagrario y la sala Capitular. Y nuevamente:

“El 25 de mayo de 1751, a la una y media de la mañana, sufrió Santiago un violento terremoto que se prolongó durante cinco o seis minutos. Su duración y las horas en que ocurría habrían bastado para sembrar el espanto. Pero el pavor de las gentes se aumentó todavía por el extraordinario ruido causado por el derrumbe de la torre de la Catedral vieja que cayó sobre la plaza.” (IGLESIAS B., A. y PORTE F., E. 1955, p.15)

Una vez más el proyecto original de reconstrucción se vio interrumpido y se sumó el hecho que, en el año 1769 se produjo un gran incendio que destruyó por completo el edificio, con nulas posibilidades de rescatar algún material que pudiese reutilizarse.

⁴³ “El de la Catedral es obra tan prima, i de tan excelente fábrica, que aunque hai otras mas sumptuosas, no hai en las Indias otra que se le pueda igualar, en los términos de arquitectura. Tiene tres naves de piedra, i la del medio, de unos arcos hechos en forma que solo ellos se pudieron oponer a tan horrible temblor. Quedaron todos en pié, i como no desmintieron un punto, sustentaron todo el enmaderamiento. Cayeron las dos naves: porque la pobreza de esta tierra, obligó a que se acabase de adobes.” VILLARROEL de, G. 1863, p. 2

⁴⁴ “La nueva catedral, de ciento veinte varas de largo y cuarenta y una de ancho, toda de piedra de sillería, no contó con la complacencia real, pero los trabajos fueron iniciados sin dicha aprobación. El motivo de esta premura fué la posibilidad de comprar de inmediato las casas adyacentes a la antigua catedral. Sin el espacio de ellas no hubiera sido posible dar al nuevo templo las dimensiones requeridas, ni darle, asimismo, su nueva orientación, con frente a la plaza mayor.” IGLESIAS B., A. y PORTE F., E. 1955, p.15

Una nueva arremetida para la concreción del templo se efectúa el año 1771, sin embargo aún quedaba mucho trabajo por realizar. El año 1780, el Obispo Alday solicita nuevamente dinero a la corona debido al alto costo de los materiales, con el fin de concluir el arduo trabajo de reconstrucción. Otro incidente afectaba los trabajos, el deceso del maestro de obras. Pero, es precisamente ese año que llega a Chile el arquitecto romano Joaquín Toesca⁴⁵ quien asume la responsabilidad de continuar con el trabajo de la catedral.

“Toesca se encontró con el problema de terminar un edificio, del que sin duda no existían planos. Lo modificó en la medida de sus posibilidades, a fin de dar al total la necesaria unidad arquitectónica. Finalmente, se limitó a proponer y a hacer aprobar la parte que da a la plaza, conjuntamente con la fachada correspondiente. Dichos planos fueron presentados al obispo el 1º de marzo de 1780. Destacaba entre ellos el de su elegante frontispicio (mutilado antes de estar concluido).”⁴⁶. Finalmente, “La catedral de Santiago, tras largas intermitencias queda casi concluida en 1830, con excepción del frontispicio. El hecho que no se terminara entonces, hizo correr la superstición de que no podía ser acabada nunca por causa de una maldición.” (IGLESIAS B., A. y PORTE F., E. 1955, p.18)

Cabe señalar que si bien, la catedral se vio envuelta en un importante número de fenómenos telúricos, parte de las características del territorio, algo que ya hemos precisado, se agregó el factor económico, una arista de compleja resolución debido a que por las características de manufactura, requería cada vez, una mayor inversión monetaria. El complejo diseño ostentaba obra de cantería, albañilería y carpintería. Esta trilogía de materiales relacionada con la construcción, nos habla de un resultado de digna estirpe para la ciudad de Santiago.

Según fuentes consultadas el estilo gótico catalán es el que habría imperado como fundamento, en su desarrollo arquitectónico. Esta forma de arquitectura, se instala a fines del siglo XV, a modo de renovación del gótico que la precedía, por lo demás una norma impuesta por los Reyes Católicos, sumada a las corrientes del renacimiento don-

⁴⁵ Arquitecto italiano que trabajó al servicio de la corona española en Chile. Nacido el año 1752 y fallecido en Santiago el año 1799. Fue a quien se le confirió la responsabilidad de diseño de importantes edificaciones, la Casa de Moneda, (algo muy celebrado ya que restaba dependencia financiera a Perú), el edificio del Cabildo, el Hospital San Juan de Dios y la importante obra vial Los Tajamares del río Mapocho.

⁴⁶ IGLESIAS B., A. y PORTE F., E. 1955, p.18

de interactuaban diversos lenguajes arquitectónicos, entre ellos el gótico renovado y de manera particular los estilos gótico isabelino, italiano renacentista y aquellos de influencia musulmana. En este aspecto, Emma de Ramón señala que:

“Esta serie de lenguajes arquitectónicos coexistían en un reino pleno de proyectos de construcciones, obras que esperaban ser capaces de implantar una imagen arquitectónica y urbanística mediante la cual se divulgara la nueva estructura imperial del Estado.” (RAMÓN de, E. 2002, p. 83-84)

Asimismo,

“esta manera gótica consistía en una nave con capillas laterales, construidas entre contrafuertes, coro y altar mayor frontal en alto y crucero alineado a las capillas coronado a veces por un cimborrio y reducida al máximo su profundidad.” (RAMÓN de, E. 2002, p. 87)

Se deduce entonces, que la función de los muros se relacionaba directamente con la proyección hacia el altar.

También reviste relevancia, el emplazamiento de esta construcción, ya que se sustentaba sobre la base de dos importantes conceptos: estrategia e ideología. En todas las regiones de América colonial, estos emplazamientos se erigen frente a la plaza pública o plaza mayor, para que se produzca una convergencia *natural* hacia ellas. Esto debido a que todas las actividades de carácter político, económico y social se suscitaban en este espacio, sin duda que la actividad religiosa convivía en perfecta y adecuada sintonía como parte de las actividades descritas.

Con relación a lo mencionado, Emma de Ramón nos dice que:

“La catedral de Santiago estaba emplazada desde entonces y hasta ahora, en la manzana poniente frente a la plaza Mayor, encabezando desde ahí y junto a las casas de los vecinos principales, al Cabildo, las Casas del Gobernador y más tarde la Real Audiencia, la vida política, económica y social de la ciudad.”(RAMÓN de, E. 2002, p. 91)

Vale la pena observar que cuando de Ramón habla de “vecinos principales”, se refiere a la élite santiaguina.

Finalmente y a modo de cronología relacionada con la construcción de la catedral, Gabriel Guarda precisa:

“la primera iglesia es la llamada de Pedro de Valdivia, señalada en la fundación de la ciudad el 12 de febrero de 1541, destruida en el ataque de Michimalongo en setiembre del año siguiente; la segunda, en fun-

ciones en 1548, cayó sola, por defectos de construcción, en 1556; la tercera, de cantería de piedra, es costeada por el Gobernador D. García de Mendoza en 1560 y destruida por el terremoto de febrero de 1571; la tercera es la catedral del Obispo Medellín, destruida en el célebre gran temblor de mayo de 1647; la cuarta, del Obispo Gaspar de Villarroel, consagrada en octubre de 1670 y destruida en el terremoto de 1679; la quinta es consagrada por el Obispo Carrasco y Saavedra en 1687, destruida en el terremoto de julio de 1730; la sexta, comenzada en 1745 por el Obispo González Melgarejo, dañada gravemente en el terremoto de mayo de 1751 e incendiada en diciembre de 1769; la séptima -y actual- es construida por el Obispo Alday, desde 1780 bajo la dirección del arquitecto Joaquín Toesca.” (GUARDA, G. 1983, p. 204-205)

A la luz de la cita, vemos que la catedral en la que ejerció Campderrós, -y como ya hemos señalado previamente-, hubo de pasar por variados eventos propios de la naturaleza, como también de carácter económico, lo que provocó una gran demora en su construcción definitiva y sin duda nuestro compositor fue parte de ella cuando esta ya se consolidaba como uno de los actuales monumentos históricos de nuestro país.

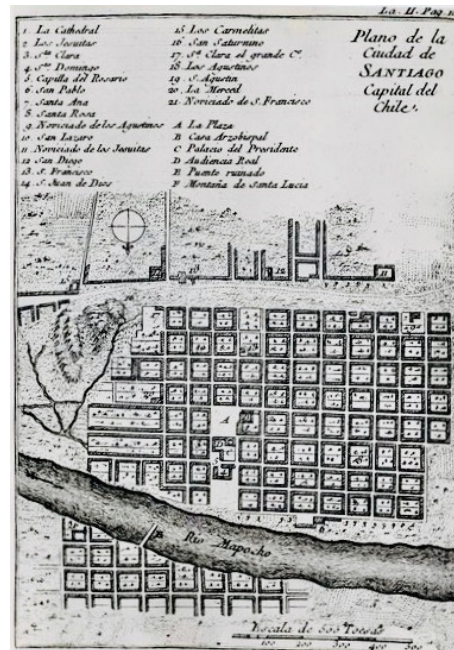
Como dato anexo, resulta curioso que Santiago poseía una cantidad importante de instituciones religiosas, desproporcionado en virtud de la demografía de la ciudad. Del mismo modo, es interesante poner énfasis que de las diversas investigaciones realizadas, Santiago ha sido catalogado como un centro periférico, en comparación con las grandes urbes y como referente cercano Lima, Perú.

Con relación al diseño de la ciudad, se han heredado dos planos de la época, en los que se vislumbra la antigua catedral. El primero de ellos fue realizado por Amédeé Frézier⁴⁷, el que data del año 1712, y el segundo atribuido a Manuel de Sobreviela⁴⁸ correspondiente al año 1793.

⁴⁷ Frézier, Amédeé François (1682-1773), enviado a Sudamérica por Luis XIV el año 1712, con el fin de obtener información sobre las posesiones españolas. A su regreso a Francia, publicó *Relation du voyage de la mer du sud aux côtes du Chily et du Pérou*.

⁴⁸ Fraile de origen aragonés quien llegó a Perú el año 1784 y se dedicó a la realización de planos topográficos, quien además publicó el plano de Santiago el que formaría parte del texto de su autoría *Descripción de la América Meridional* que data del año 1796 (Lima), el que incluye grabados y mapas.

Imagen 2.1⁴⁹



Respecto del plano de Frézier, este, reviste importancia ya que es uno de los primeros testimonios gráficos de la antigua catedral⁵⁰ y, no obstante ciertas imperfecciones, como ha señalado Fernando Pérez (2017, p.2), este plano hace presente dos espacios fundamentales: la Plaza de Armas y la antigua catedral.

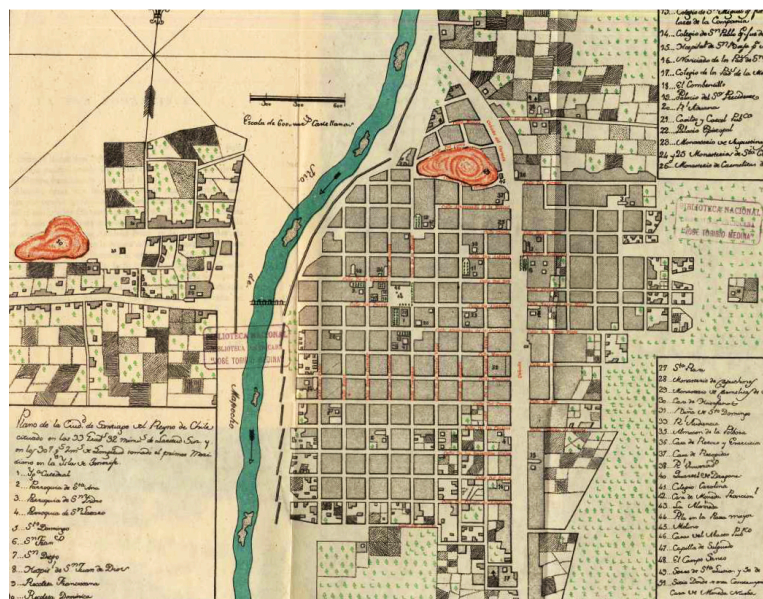
Casi de perogrullo resulta que no solo se observa la importancia que tenía para las autoridades de la época la centralización y por lo tanto la concentración de poder, sino que también se observa la relevancia que tenía la erección de una nueva catedral. Quizá y presumiblemente una suerte de vaticinio de la asunción de la República, conllevando la omnipresencia religiosa.

El siguiente plano es atribuido a Sobreviela.

⁴⁹Plano de la Ciudad de Santiago, capital del Chile [fotografía]. [Santiago: s.n., 19uu]. 1 fotografía: Monocromo, gelatina, papel fibra ; 18,2 x 24 cm. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Disponible en:<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/632/w3-article-314949.html>. 7/9/2023

⁵⁰“Adicionalmente, el plano de Frézier constituye uno de los poquísimos testimonios gráficos de la antigua catedral, que aparece dibujada como un rectángulo que excede la línea de edificación al poniente de la Plaza de Armas.” PÉREZ OYARZÚN, F. 2017, p. 2

Imagen 2.2⁵¹



Fernando Pérez, nos dice sobre el plano:

“La catedral se dibuja en su nueva posición con la línea de edificación hacia la plaza regularizada, resonando con la presencia de iglesias de las principales órdenes monásticas. Junto con la intención de regular y hermostrar el espacio urbano, se hizo presente una voluntad de protección frente a los desastres naturales —como inundaciones y terremotos— que exigieron grandes inversiones y un dominio técnico inédito en el país. En este contexto urbano, la nueva catedral constituiría una pieza fundamental.” (PÉREZ OYARZÚN, F. 2017, p. 4)

A modo de conclusión y con respecto a este fundamental espacio arquitectónico, es importante traer a la luz que no solo los embates de la naturaleza contribuyeron respecto a la dilación en su construcción. Hubo otro gran y relevante elemento que se hizo presente: el cambio de material para llevar a cabo la edificación. Por un lado y como ya hemos relatado en párrafos previos, el factor económico era un factor de relieve, sin embargo, la apariencia que debía tener el templo, era un elemento de rigor, ya que involucraba la dignidad y compostura, entre otros; y como nos refiere Emma de Ramón respecto de la dignidad o decencia, esta “tenía para la época una serie de implicancias estéticas que es importante considerar al momento de intentar comprender la modificación

⁵¹ Plano de Santiago de 1793 [material cartográfico]. 1 plano: color ; 32 x 38 cm, en hoja 37 x 41 cm. Disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/632/w3-article-330112.html>. 7/9/2023

del proyecto original de la catedral de Santiago.” (RAMÓN de, E. 2002, p. 69)

La terminología deja de manifiesto que el lugar donde se llevaban a cabo celebraciones, debía consonar no solo con la actitud de quienes concurrían, sino que este espacio debía reunir desde sus raíces físicas todos los elementos que se condijeran con la veneración del *objeto* sagrado, un edificio catedralicio digno, por dentro y por fuera.

Del mismo modo, entendemos entonces, que los materiales considerados dignos o decentes para la casa de Dios eran cantería, albañilería y carpintería. Esto último, en extremo interesante y, que de alguna manera refleja el sentir de una sociedad que pone en la palestra al eje central de su cotidiano vivir: la religión. Sin duda que, se asientan no solo las bases de lo que será la futura catedral, como cuerpo visible y tangible del imperio católico, sino también, las directrices culturales que imperarán en la sociedad santiaguina colonial.

2.2 Entre negros, indios, mestizos y criollos

Como en otras latitudes de América del Sur, Chile se caracterizó por tener un porcentaje interesante de población *distinta* a la española, sin embargo, la guerra de Arauco fue una de las batallas más complejas que hubo de *sortear* el ejército español durante más de dos siglos⁵², lo que hizo aún más complejo la imposición de una nueva forma de vida desde la perspectiva espiritual, social y cultural. Agregar que la conversión religiosa fue el pilar fundamental para los colonizadores, de tal forma que Chile no fue la excepción y, frente a un conflicto bélico de esta envergadura, no fue fácil el logro de este cometido.

Refiriéndonos a Santiago encontramos que parte de la población negra, mestiza e india está instalada en la periferia de la ciudad. La labor de estas castas se concentraba esencialmente en las casas patronales donde formaban parte de la servidumbre, realizando trabajos en la tierra, como también labores propias del servicio doméstico. De allí que, se les consideraba (paradojalmente) indispensables como parte de la *sociedad* santiaguina y debían regirse por las convenciones españolas de la época, incluida la reli-

⁵² Doscientos treinta y seis años, entre 1536 hasta 1772. Fue un enorme problema para Carlos V, Felipe II, Felipe III, Felipe IV como también para el virreinato del Perú, debido al alto costo humano y económico. El conflicto fue de tal envergadura que se le conoció como Flandes indiano. El espacio geográfico que abarcaba se sitúa entre el río Mataquito y el seno de Reloncaví.

gión. Consideremos además que, estas castas eran propiedad de quienes las poseían, de tal forma que el trato que recibían no era precisamente de privilegio.

Con relación a este punto resulta interesante lo que señala Baker con lo ocurrido en Cusco, donde los indígenas tuvieron una participación activa dentro de la nueva sociedad y, no fueron desposeídos totalmente de su cultura: “Los colonizadores españoles mantuvieron la estructura social andina con el fin de ejercer su poder sobre la población local, más en el Cusco que en casi cualquier otro lugar de las Américas” (BAKER, G. 2020, p. 20), pero en Chile la población indígena en particular, no corrió la misma suerte. A pesar de ello se incluía a los integrantes de estas clases dentro de las celebraciones religiosas. En palabras de León:

“lo religioso, durante la era colonial, fue un elemento central de la sociabilidad del bajo pueblo [...] en el que se reflejaba su subjetividad, sus costumbres y modalidades de vida. [...] durante los festivales y celebraciones eclesiásticas (en las que participaba el pueblo) la ciudad observaba cómo la expresión devota de la aristocracia iba acompañada de rituales paganos, alegrías y juegos de raigambre arcaica que los indios, esclavos y castas desplegaron públicamente.” (LEÓN, L. 2015, p. 103)

Una suerte de *incorporación* dentro de un ambiente festivo-religioso, no así, dentro del núcleo de la élite gobernante.

También es interesante destacar que, un foco central para la clase dominante fue el hecho de disgregar a las castas inferiores, tales como negros, mulatos e indios. Y la razón fundamental de esta disgregación se sustentaba sobre la base religiosa, ya que se consideraba que estas minorías, de alguna manera podrían atentar contra la fe religiosa imperante, algo que además generaba una importante preocupación para la corona, de tal forma que el núcleo cultural debía conformarse solo y exclusivamente por la élite gobernante.⁵³ No obstante, a diferencia del indio quien sabemos se rebeló permanentemente a ser vasallo de la corona, el negro poseía un temperamento dócil, lo que incidió se generara un grado mayor de contención étnico-social, a diferencia de lo ocurrido en

⁵³ “El temor de los monarcas españoles a la divulgación de herejías entre los indios por intermedio de los negros, impidió la penetración masiva más temprana de éstos y restringió el número que podía entrar en la primer período de consolidación de la trata. Este es, por otra parte, el punto de partida de una copiosa legislación que tiende a prohibir la entrada de ciertas castas o razas de esclavos, y a evitar en lo posible la libre convivencia de indios, negros y mulatos.” MELLAFE, R. 1959, p. 10

otras latitudes del territorio americano. El negro tuvo la posibilidad de situarse posterior a su liberación, como parte de los estratos bajos y medios de la sociedad colonial, lo que redundó en la consolidación de un grado de prosperidad, en algunos casos, importante.

Por otro lado y como parte del período dieciochesco, se revitaliza la institucionalidad borbónica a través de eventos significativos y radicales. Uno de ellos, y desde nuestra visión uno de los más potentes, desde el punto de vista político-religioso, es la expulsión de los jesuitas en el año 1767, algo que tuvo como objetivo desestabilizar la autonomía y el poder económico que había adquirido la iglesia, en especial el clero regular.

Todo lo descrito, revela que las formas de conquista no fueron homogéneas en el continente americano y menos en Chile. Recordemos que los indios de esta región no facilitaron la implantación de una nueva cultura. Razón que hizo más azaroso impugnar las bases políticas, sociales y culturales.

2.3 Conventos, una plataforma religiosa y social para lograr estatus familiar

Dos instituciones relevantes se perpetúan *a imagen y semejanza* de Europa: iglesia y clase dominante las que forjan presente y futuro en la tierra conquistada desde sus intereses particulares, dos estamentos que persiguen un mismo fin: poder.

Como señaláramos previamente, hablamos de una Capitanía General donde los recursos financieros eran escasos. Sin embargo, la iglesia como cuerpo institucional, poseía un número importante de bienes inmuebles, lo que le permitía hacer usufructo de los mismos, entre estos se contaban arriendos de casas, propiedades rurales, etc. Por otro lado, y de la época que nos convoca, la religión católica se había convertido en el eje central de la vida privada y pública de la ciudad.

No obstante, y a pesar de la precariedad económica reinante, la iglesia cristalizó poder a través del discurso en sus púlpitos, como nos refiere Katherine Quinteros:

“La Iglesia fue un canal de transmisión de patrones de conducta, pautas valóricas, y formas de ver y aprehender el mundo; pero también de patrones para organizarlo y legitimarlo, los que iban desde el orden jurídico, pasando por el orden social, hasta llegar al orden político.”

(QUINTEROS RIVEROS, K. 2017, p. 58)

De allí que, una vertiente importante para la *élite religiosa* fueron los conventos.

En este sentido, la fragilidad femenina transitaba por los caminos que le eran impuestos. La mujer una vez más hace de puente entre familia de clase social alta e iglesia, moneda de cambio que constituye un valor que alcanza dos fines: constituir poder y mantener estatus social. Los conventos se tradujeron en una solución segura desde la perspectiva económica para familias aristocráticas, ya que la dote de monja (la dote, podía estar constituida por dinero y/o “especies” entre estas últimas: las esclavas.) era sustancialmente menor que la de un matrimonio y en algunos casos podía obviarse. De tal forma que, el ingreso a un convento se tornaba como una alternativa válida para aquellas familias de menos ingresos, donde se aseguraba el futuro de las hijas en términos de protección, como también, la mantención de un estatus social que para la época, era relevante en la sociedad santiaguina. En este sentido, como nos refieren René Millar y Carmen Gloria Duhart:

“El mundo de los conventos femeninos coloniales está constituido por un número elevado y heterogéneo de moradoras, en el que se dan situaciones contradictorias producto de la confluencia de personas con una fuerte vocación religiosa junto a otras que ingresaron como solución a un problema socioeconómico familiar.” (MILLAR, R. y DUHART, C. G. 2015, p. 126)

Además, en el caso de los conventos femeninos, estos tuvieron un rol gravitante para la educación de mujeres pertenecientes a la élite, ya que contaban con un sistema educativo bien organizado, donde las alumnas en calidad de internas aprendían a leer y escribir, como también aprendían música, baile y naturalmente una adecuada preparación para la administración de una casa.

Lo anterior se ve reflejado en la cantidad de conventos instalados en Santiago:

“Hacia fines del período colonial existían en el país ocho conventos femeninos, de los cuales siete estaban en Santiago y el restante en Concepción. Los más antiguos eran el de las agustinas, fundado en 1574, y el de las clarisas, establecido en Santiago en 1604, pero originalmente erigido en Osorno el año 1571, desde donde debió emigrar a raíz del alzamiento de 1599. Las clarisas de la Victoria y las carmelitas de San José fueron del último tercio del siglo XVII.” (MILLAR, R. y DUHART, C. G. 2015, p. 126)

Por otro lado, y acorde a las fuentes consultadas, se estima que en los conventos se realizaba una importante práctica musical, y para ello se sumaba la participación de

músicos laicos. El importante acopio organológico da cuenta de la relevancia que para estos conventos tenía la actividad musical.⁵⁴ Hablamos de conventos femeninos y masculinos. Lo anterior devela que el trabajo musical era importante no sólo en la catedral, ya que de manera paralela, la ciudad contaba con sendos espacios religiosos.

⁵⁴ Alejandro Vera nos indica que existe un documento en el archivo del “Convento de La Merced, que prueba que en 1676 el monasterio contaba nada menos que con los siguientes instrumentos: “Un órgano pequeño [...], dos cornetas nuevas, un fogote, una dulzaina, un arpa, un bajón, una vihuela, una buena guitarra, más otra vihuela vieja”. Había, además, un cuaderno de canto de órgano, cinco legajos con música para las fiestas de la Virgen de La Merced, “el Santísimo y los patronos de las religiones”, y cuatro libros de canto llano.” VERA, A. 2004a, p. 37

Capítulo 3

El villancico español del siglo XVIII y su repercusión en América. Entre lo solemne y el esplendor en el culto

3.1 Diversificación del villancico español y su repercusión en América

Estimamos oportuno señalar algunos aspectos con relación al género villancico en el siglo XVIII, ya que dieron paso desde la perspectiva formal a nuevos tratamientos creativos, reformulaciones sintáctico-musicales, incremento en los orgánicos instrumentales y como parte del sello de una época, una nueva estética.

De manera consonante con lo anterior y con el fin de brindar una mayor comprensión de aquellos sucesos musicales gravitantes en las transformaciones de las que fue objeto el villancico, realizamos un recorrido cronológico desde el siglo XVII hasta su versión dieciochesca para finalmente referir aquellos elementos propios de la *representación* dentro del contexto que nos ocupa, acorde al repertorio elegido para esta investigación. Señalamos que estamos frente a un género de gran flexibilidad, algo que lo posesionó como protagonista del trabajo musical al servicio de la religión, un tapiz multifacético que se instala, permanece y proyecta hacia América colonial.

En primer lugar, abordar un repertorio como el que tratamos requiere rutas específicas de estudio, como también, concitar diversos puntos de vista, reflexionar sobre aspectos sintácticos y estructurales, todos ellos, elementos que permiten situar un proceso creativo en un tiempo y espacio únicos, y para nuestro caso, dentro de un espacio geográfico del fin del mundo, Santiago de Nueva Extremadura.

Seguidamente, resultan indispensables algunas precisiones con relación al empleo del término villancico, donde veremos que está referido a todas aquellas obras religiosas en lengua romance. Sin embargo, también nos parece importante hacer una breve reflexión relacionada con las propuestas o declaraciones del término villancico.

Desde nuestra óptica, comprendemos que las definiciones que imponen una norma, no siempre son atendibles ya que los contextos, las diversas estéticas y la creatividad en sí misma, acarrearán siempre cambios de los que un creador no está exento. Entonces, estamos frente al hecho que una definición solo permite aunar criterios generales para comprender rasgos que identifiquen de manera global un género, y en el caso del

villancico, vemos que cualquier definición debiera estar adscrita a un núcleo particular supeditada a un contexto específico. En este sentido, Juan José Carreras nos ofrece una mirada consonante con nuestra óptica:

“Carl Dahlhaus, acaso el autor que con mayor profundidad ha reflexionado sobre las implicaciones no sólo historiográficas sino musicales del concepto de género, ha recordado algo que debiera resultar obvio, pero que se olvida con demasiada frecuencia: la noción de género en música tiene siempre un carácter metafórico y, por tanto, no puede adquirir un sentido propio y unívoco, sino que debe conformarse como categoría flexible y plural.”(CARRERAS, J. J. 2014, p. 173)

Esta cita nos invita a reflexionar sobre los cánones (entendiendo como canon un precepto, un estereotipo que se instala como parte de la conducta humana), en el sentido que estos han sido diseñados para dar respuesta y otorgar comprensión de ciertas estructuras musicales, sin embargo, el devenir creativo, hace que los cánones muten o solo deban considerarse como referencias generales las que no siempre envuelven particularidades que son propias de los cambios, y en el caso del villancico podemos consensuar que si bien, una norma general lo acoge⁵⁵, pero entre los siglos XVII y XVIII, sufrió sustantivas modificaciones de acuerdo a su contexto y a las modas imperantes. De tal forma que estamos dentro de un género con una raíz común pero que, fluyó por distintas sendas creativas de acuerdo a su realidad social, cultural y por supuesto, como parte del quehacer religioso.

Resulta oportuno, iniciar un recorrido a partir del siglo XVII, ya que es en esta época donde germinan sus mayores y sustantivas variaciones, y como ya hemos señalado previamente, referirnos al empleo del término villancico encontramos que:

“En los siglos XVII y XVIII se mantiene el uso genérico de “villancico”, coexistiendo con otros nombres para denominar tipologías específicas, como “tono”, “letra”, [...] “recitado” y, más adelante “cantada”, “pastorela” o “tonadilla”.” (TORRENTE, Á. 2016, p. 433)

⁵⁵“Villancico” est le diminutif de villano (paysan); terme qui apparaît dans la musique espagnole à la fin du XVe siècle où il désigne le *virelai*, hérité du Moyen Âge. Au plus lointain de son histoire, le villancico est, avant tout, une forme littéraire de caractère strophique. Les couplets (coplas) en sont invariablement reliés entre eux par un refrain (*estribillo*). Dans son traitement musical limité, semble-t-il, à un usage profane jusqu’au début du XVIe siècle, la musique suit pas à pas la forme du poème, respectant sa configuration strophique ainsi que leurs éventuelles répétitions rythmiques: l’objectif - ou plutôt, la contrainte - étant de garder la plus stricte unité avec le texte littéraire.”. PASQUIER, A. 1996, p. 86-87

Estas tipologías ya abrigan una sinopsis relacionada con el villancico representado, más bien, la incursión en el ámbito teatral, en particular con el drama breve.

A partir del siglo XVII encontramos que este género no está supeditado a una forma única, sino a su función, hablamos de una pieza musical en romance, cantada dentro del ámbito sacro. De tal manera que, “resulta anacrónico, equivocado y confuso utilizar, en referencia al siglo XVII y siguientes, el término “villancico” en un sentido formal (y sobre todo para obras profanas).” (TORRENTE, Á. 2016, p. 433). Esto nos proporciona evidencia no solo en el empleo del término, sino que dice relación con los otros caminos creativos -y desde nuestra óptica los más relevantes- que adopta el género a la luz de sus modificaciones; lo que refleja que de las variadas incursiones y experimentaciones de las que fue objeto, fue llevado hacia un vasto campo de posibilidades creativas, alejado de la inquisición formal, aventurando nuevas estéticas y, que a su vez, lo deja principalmente supeditado, a los requerimientos funcionales. Esto último, sin duda, uno de los cambios más sustantivos, ya que abre sendas insospechadas dentro de las posibilidades creativas, donde además este género se posesiona como uno de los repertorios más codiciados y explorados dentro del trabajo musical de los maestros de capilla.

El villancico proviene de un largo linaje y de un peregrinaje interesante. Pasó desde lo exclusivamente profano hacia el escenario religioso. No obstante, ya relatamos que estamos frente a un género flexible y dúctil lo que se ve reflejado en la incorporación de interesantes redacciones sintáctico-musicales, algo que incide de manera notable en el sustento creativo,⁵⁶ y veremos que, es en el siglo XVII donde se potencia su forma poética y estructural.

Respecto de las secciones, encontramos algunos que contienen introducción, estribillo y coplas, como también, solo estribillo y coplas, otros con introducción, estribillo y recitativo, otros con estribillo y recitativo, recitativo solo, e igualmente, de coplas solas. Esta amplia gama estructural es la que se encuentra en el villancico y que transcu-

⁵⁶ “El villancico es la manifestación de todo un mundo cultural y de sus tradiciones; es un arte que conjunta la música, la poesía, la presentación y la representación. La caracterización del villancico religioso novohispánico abarca necesariamente los siguientes aspectos: el papel de los villancicos en la cultura catedralicia, la inclusión de elementos populares, su complejidad genérica y su pertenencia a la religiosidad de la época; desde luego, siempre deben considerarse los aspectos literarios.” KRUTITSKAYA, A. 2010, p. 524

re hasta el siglo XVIII. Asimismo, veremos que hubo importantes modificaciones desde la perspectiva instrumental. Esto último hará que el género se nutra no solo texturalmente, sino que abrirá puertas para incursionar dentro un campo organológico que proporcionará interesantes discursos musicales, nutridos de un renovado perfil estilístico y estético.

“De ahí que el polimorfismo del villancico del XVII y, en mayor medida, el de finales de siglo, ha llevado a la necesidad de proponer, como hiciera Álvaro Torrente, una doble definición: el género villancico, que reúne el conjunto de composiciones escritas en lengua vernácula y cantadas en un contexto religioso, se distinguiría de la forma villancico, que corresponde a las composiciones cuya estructura incluye la tradicional división binaria entre estribillo y coplas, no interpretadas por solistas.” (BÈGUE, A. 2014, p. 1)

De esta cita, es posible concebir un par de lineamientos interesantes, en el que se observan dos tipologías en torno al villancico a partir de su función.

Por un lado, el concepto de *género* queda instalado como parte del quehacer religioso y, con acento en la intervención de cantantes, y, en cuanto a la tipología de *forma* villancico, vemos que se apega a la antigua tradición. No obstante, nos parece que el *género* villancico representa a aquellas composiciones que en su redacción sintáctico-musical adquirieron mayor versatilidad y amplitud, lo que le permitió circular dentro del ámbito cultural y recoge elementos propios de la tradición. Para nuestro objeto de estudio, este, sí, permite cantantes solistas y, su destino musical queda bajo el alero del quehacer religioso. En otras palabras, se condice con los dos conceptos: género y forma. Visto desde otra perspectiva, podemos hablar también de tradición y modernidad, que como veremos en los párrafos posteriores, será parte del sello de algunos repertorios.

Marta Lilia Tenorio, nos aporta una perspectiva similar a la señalada anteriormente por Alain Bègue. Sin embargo, plantea una diferencia en términos de género y, a la vez refiere los cambios que sufrió desde su estructura:

“La existencia de dos nombres (canción y villancico) para composiciones tan semejantes permitió, en el último tercio del siglo XVI, cierta especialización temática; el término villancico empezó a designar casi exclusivamente las composiciones de tema religioso, y canción (junto con otras denominaciones como letra, letrilla, etc.) se reservó para los textos profanos.” (TENORIO, M. L. 1999, p.14)

Estamos frente a un género que en su génesis tiene características *populares*, no obstante, no lo clasifica como una composición popular. Por lo demás, en sus inicios, fue considerado un símil de la canción y la diferencia se relacionaba con los textos empleados. Pero, a pesar de ser parte de un acervo musical alejado del *decoro*, fue un género que concitó una importante afluencia de público, algo que podría estar enlazado con el hecho de la creación de nuevas músicas, sumado a la presencia de melodías y bailes que eran familiares para los feligreses.⁵⁷

Vale la pena recordar que Felipe II, el año 1596 decretó que no debía interpretarse en la Capilla Real ningún villancico y menos en romance, solo lo que mandataba la iglesia. Pero, todo quedó igual. Maricarmen Gómez reflexiona sobre este particular. “Pero prohibir lo que en poco más de un siglo se había convertido en una de las prácticas musicales más arraigadas en las iglesias españolas y en las del Nuevo Mundo hubiese sido poco menos que una temeridad.” (GÓMEZ, M. 2012, p. 164) Esto, reafirma que la *función* del villancico fue objeto de privilegio, de tal forma que los poderes hegemónicos hubieron de soslayar aquellos rasgos poco decorosos, ya que el género se convirtió en el *pastor que llevaba las ovejas al redil*, y el foco, estaba justamente en el hecho que las personas se hicieran parte de la actividad cultural. Asimismo, innegable resulta el caudal de música que generó el villancico, no solo en el siglo XVII, sino también durante el siglo XVIII, época en la que consagra una ruta composicional que combina los contextos y como aderezo, un estilo que da pie a ilustres obras, que comportan no solo el desarrollo técnico-instrumental, sino que en ellas se consagra una amplia gama de posibilidades sintáctico-musicales.

Álvaro Torrente, complementa indicando que

“Durante el Renacimiento se extiende dentro de la Iglesia secular -las catedrales e iglesias urbanas- por todo el mundo hispano, de manera que el canto de canciones en romance inspiradas en modelos profanos se convierte en una práctica habitual.” (TORRENTE, Á. 2016, p. 442)

Esta cita abriga un fondo interesante. No se trata de una permisividad laxa, envuelve un fin no casual, sino una forma de manejo desde la hegemonía religiosa que

⁵⁷ “Es posible que existiera competencia entre las distintas iglesias para atraer el mayor número de fieles a sus servicios, lo que pudo haber influido en la permanente renovación musical y la incorporación sistemática de los tonos y bailes conocidos.” TORRENTE, Á. 2016, p. 438

naturalmente persigue sostener su poder y a la vez conducir a las almas por el buen camino.⁵⁸ Ciertamente, la iglesia hubo de adaptarse a los temidos cambios, sin embargo, hubo de consensuar herramientas para salvaguardar sus principios, y en este sentido la música, no obstante sus innovaciones, sirvió de vehículo para estos fines.

Por otro lado, los villancicos que han llegado hasta nosotros, demuestran que fueron creados por personas formadas en el ámbito poético como también musical, de tal manera que se constituye en un puente entre lo popular y lo culto, sin que podamos advertir dónde está el límite entre lo uno y lo otro. Estamos entonces, ante un género-forma que se hizo parte del acervo creativo religioso, siempre que sostuviese un texto (lenguaje) apropiado.

Desde el punto de vista estructural, es importante señalar que, la forma binaria original suprime el verso de enlace, lo que hará posible la participación paulatina de fórmulas del teatro breve.⁵⁹ Estamos entonces, en un contexto que comienza a incursionar dentro del ámbito teatral, lo que a pesar de los constantes detractores, y que no obstante sus ácidas críticas relacionadas con la connotación lujuriosa e impropia de esta hermandad entre teatro y villancico, podrá hacerse parte de la cotidianidad religiosa e instalado (lo teatral) dentro del villancico, este último, será el que genere la participación de los feligreses de manera activa y, la iglesia podrá seguir *conduciendo* el comportamiento de quienes se hacían parte de las diversas celebraciones.

Como vemos, el siglo XVII fue testigo de un género, como la pastorella, que emplea determinadas características temáticas⁶⁰ donde el lenguaje del texto era el protagonista fundamental, se advierte en ellos, categorías que aluden contextos culturales y del mismo modo, la no tan *soslayada* incursión teatral. Sin embargo, hubo de sufrir modifi-

⁵⁸ “Desde la perspectiva oficial, tenía dos ventajas: por un lado permitía controlar, hasta cierto punto, las formas festivas populares, y por otro convertía la música profana en un instrumento doctrinal.” TORRENTE, A. 2016, p. 442

⁵⁹ “Esta transformación pudo estar en el origen de la inserción, en el siglo XVII, de otras formas o géneros métricos festivos vinculados al canto y/o al baile como la jácara o la tonadilla, acercando de este modo el villancico a los géneros teatrales breves que presentaban una función parecida, como la mojiganga o el entremés.” BÉGUE, A. 2014, p. 2

⁶⁰ “a) Pastoriles, en los que se recrea un escenario y se intercalan unos motivos eminentemente populares (seguidillas, tonadas, pastorelas, villanos...). Esta temática se mantuvo hasta la extinción del género. b) Épicas, en los que se plasma una atmósfera conceptual mediante un lenguaje catequético de escaso nivel teológico. Se da paso a temas de la Escritura, u otros escénicos de vicios y virtudes, batallas, misterios, y otros temas, en la línea de autos y ensaladas. Dentro de esta orientación se encuadra generalmente el villancico de calenda. c) De lenguas y personajes, marginales algunos de ellos, que se mueven en torno al portal de Belén. En ocasiones hablan su lengua de origen con intención claramente jocosa y como mero recurso teatral. Generalmente, las obras presentan estructura escénica y por su propia naturaleza, es un esquema más sujeto a transformaciones de forma y estilo.” CASARES RODICIO, E. 1999, p. 922

caciones estructurales como también, desde el punto de vista funcional, algo que, en el tiempo, abrirá un amplio espectro de posibilidades, lo que permitirá una renovación de carácter estilístico, y como ya hemos señalado en párrafos previos, una nueva estética.

Del mismo modo, el hecho que hubiese composiciones musicales en castellano dentro del servicio religioso, fue de gran relevancia para la Corona, a pesar de estar sujetas (las composiciones) a constantes críticas como ya hemos señalado. En este sentido hubo clérigos que hubieron de presenciar actividades que, desde su punto de vista, no se condecían con las buenas costumbres, algo que debió impactar profundamente a los religiosos.⁶¹ Consideremos además, que en algunos casos, participaban frailes, lo que debe haber aumentado la visión de falta de decoro dentro de estas celebraciones.

Hablamos entonces, de un fenómeno social-musical que demuda los *humores* de la época, sin siquiera avizorar el desenlace que tendría el género en el siglo siguiente (XVIII). Un género que ocupó un lugar de privilegio dentro del quehacer musical-religioso y que a pesar de las incomodidades que conllevó para los grupos hegemónicos, finalmente se instala como bisagra entre rito y público.

Una de sus grandes aportaciones, entre las ya descritas, se relaciona con el texto, como ya señaláramos, texto en castellano, lo que obligó una convivencia con la tradición lingüística latina, algo que en el siglo XVII superaba todos los márgenes de decoro, en atención a que la lengua por antonomasia para la liturgia, era el latín. Sin embargo, la hegemonía social y religiosa hubieron de ceder frente a un procedimiento que se instaló para quedarse, siendo un puente entre lo sacro y lo profano. En este aspecto, nuevamente hacemos hincapié en que el aparato religioso, advirtiendo los peligros que conllevaría, permitir un accionar impropio, debió soslayar ciertas imprudencias, con el propósito de mantener su imperio y su argumento decía relación con el hecho de propiciar un culto magnífico.⁶²

⁶¹“El francés Bertaut narra su experiencia durante la Nochebuena de 1659 en una iglesia franciscana de Valladolid, donde los frailes, algunos travestidos y otros con casacas, narices y barbas postizas, “tan ridículos como los de los días del Carnaval de París”, bailaban chacona al son de tamboriles y violines, y durante la misa que sigue “un franciscano con su traje de máscara y un antifaz de Gautier Garguille, que se puso a cantar con una guitarra un villancico de mula que coceaba”. TORRENTE, Á. 2016, p. 437

⁶²“Para lograr sus fines, el aparato litúrgico requería de música. La tolerancia hacia el “nuevo estilo” hacía patente que lo más importante para el cabildo era lograr la perfección del “esplendor del culto”, y si para ello era necesario sobrellevar una atmósfera profana, cualquier ley escrita terminaba en letra muerta”. TORRES MEDINA, R. H. 2015, p. 51

No obstante, en España aún subyace un perfil apegado a la tradición española, esto último referido al hecho que la música española era considerada más apropiada para el quehacer religioso, de hecho este espíritu de defensa de lo español, era avalado y propiciado por compositores y teóricos de la época, quienes por un lado afirmaban estar frente a un fenómeno que atentaba contra comportamientos decorosos, sin embargo, lo que subyace a esta negación de lo foráneo, tiene una raíz más profunda.⁶³

Vemos como permanece el empleo de la tradición, donde no hubo consenso en que la tradición en sí era el soporte de los cambios, y que estos -los cambios- asumidos como modernidad, resultaban evidentemente impropios para los ojos conservadores de la época, sin embargo, esta modernidad, era realmente denostada no por sostener nuevas maneras, sino por el temor a que la tradición pudiese ser cuestionada y dentro del villancico con férrea detracción respecto de lo foráneo, en particular, lo italiano; ya que este último aparece vinculado a la acción teatral. No obstante, y a pesar de estos embates moralistas -desde la hegemonía de la época- las transformaciones del género fueron aceptadas, de manera paulatina en beneficio de sostener el aparataje cultural; por lo demás el villancico ya era parte del colectivo, algo imposible de invisibilizar.

No obstante, en América, a diferencia de España, no hubo detractores del villancico, al menos de manera documentada.⁶⁴ De tal manera que, en sintonía con el viejo continente, lo importante era un buen producto, a pesar de si este resultado, se hacía parte de las demandas que propiciaba la moda.

Así mismo, las nuevas tendencias estilísticas y estéticas que adopta el villancico en la España del siglo XVIII, se instalan también en las distintas capillas de América, dando pie a una renovada forma de hacer música.

A partir del siglo XVIII, en España y por reflejo en América veremos que el estilo italianizante, se integró como parte del acervo creativo y concitó un caudal de música

⁶³“Valls como Feijoo defendían el uso del estilo español porque lo consideraban adecuado para el templo, mientras que al estilo italiano lo consideraban propio para el teatro. Aunque ambos rechazaban el dramatismo y teatralidad del estilo italiano, Feijoo deja ver una marcada tendencia moralista, ya que pensaba “que la música de teatro induce al vicio, a la relajación y afeminación de las costumbres”. Valls se limitaba a afirmar que no era adecuada para la Iglesia.” TORRES MEDINA, R. H. 2015, p. 37

⁶⁴“En la Nueva España no se levantaron voces, como sucedía en la metrópoli. Al parecer hubo un silencio sobre el tema musical pues ningún ilustrado novohispano, llámese funcionario o ideólogo, vertió tinta para opinar sobre el número de músicos o acerca de la importancia de la música eclesiástica. Al parecer interesaba lo pragmático, es decir, que se cumpliera a cabalidad el “esplendor del culto””. TORRES MEDINA, R. H. 2015, p. 37

que otorgó enormes perspectivas composicionales; por lo demás suscitó un cambio en los orgánicos de las capillas, donde además, el villancico se posesiona como objeto de concierto. Esto último, reviste importancia, considerando que por su génesis profana, habría sido impensado un destino de concierto.

Del mismo modo, la teatralidad siguió su curso de manera natural, haciéndose parte del discurso musical. Vemos entonces, que nuevos elementos surgen al interior del villancico, en este aspecto la introducción del teatro breve a través de sub-géneros como la jácara, tonadillas, sainetes, entremeses, entre otros, lo que hace posible establecer que el género se transforma en un plataforma musical que admite una representación.

3.2 Las características musicales del siglo XVIII en los villancicos de José de Campderrós.

Reflexionar sobre este último aspecto nos ha llevado a consensuar aquellas singularidades de algunos villancicos de Campderrós, lo que nos ha permitido otorgar sentido a evidentes cambios estructurales, como también, y, desde el punto de vista sintáctico y musical, aquellos elementos de carácter popular que forman parte del discurso musical, sin desatender la normativa de la época. Algo que reafirma la absorción de la moda imperante de mediados del siglo XVIII desde el viejo continente.

En este sentido, el músico catalán supo capitalizar el paradigma de la época lo que queda demostrado a través de sus composiciones paralitúrgicas. Y, de la parte de repertorio que hemos analizado, no solo para esta investigación, sino también para trabajos anteriores, podemos dar cuenta que conviven la tradición y la modernidad, algo que se relaciona con la absorción de un nuevo modelo, el que no desecha el pasado, sino por el contrario, se nutre de él, haciendo alegoría de una tradición que abre sus puertas a una nueva estética, a una renovada dialéctica y que ambas -tradición y modernidad- en el tiempo se convertirán en el núcleo creativo para el villancico.

En el caso de los villancicos de Campderrós, hemos observado que la asimilación de las nuevas tendencias, quedan plasmadas con cierta timidez,⁶⁵ en especial aquellas en las que se presentan rasgos de teatralidad, no obstante, esta particular manera, hizo posible que nuestro autor pudiese concebir lineamientos adecuados, desde la perspectiva técnica y musical, los que dan pie, o más bien, sugieren una representación, dentro del marco institucional. Sin embargo, y con relación a la estética italianizante, esta aparece de manera explícita como relataremos en el capítulo 4, algo que nos llama la atención, pero, como ya indicamos previamente, al no existir -al menos documentadamente- destructores de estas innovaciones en Santiago de Chile, hizo plausible que José de Campderrós no tuviese que lidiar con la hegemonía local.

Por otro lado, y dentro de un contexto relevante desde el punto de vista compositivo, nos parece apropiado señalar que, no obstante las renovaciones de las que ha sido objeto el género villancico, la asunción de la tonalidad posesionada con gran propiedad en la época de la que hablamos, vemos además que se establece como piedra angular desde lo creativo-musical, donde fluyen naturalmente, replanteamientos desde el punto de vista armónico; de tal forma que los maestros de capilla asumieron e incorporaron los elementos de la moda imperante, lo que confluye de manera natural como parte de las renovaciones estéticas. Desde esta perspectiva, estamos ciertos que:

“las “maneras de escribir”, en las que se manifiesta el espíritu de una época, de un género o de una individualidad, son fenómenos intercambiables de superficie, mientras que las reglas de composición estricta expresan en conceptos una estructura fundamental invariable de la polifonía artística.” (DAHLHAUS, C. y EGGBRECHT, H. H. 2012, p. 48)

De la cita comprendemos entonces que una composición musical puede interactuar dentro de diversos contextos; sin embargo y para el caso del villancico, vemos que es un referente de los procesos propios de la creatividad de la que es portador, donde, además, se hace parte de la(s) moda(s).

⁶⁵Nos parece propio señalar que en aquellos villancicos que portan rasgos parateatrales, estos rasgos aparecen de manera muy discreta, donde la sintaxis musical los alberga, por ejemplo, la alusión al empleo de castañuelas, como también, lo relacionado con la expresión coréutica. Podemos conjeturar que esta discreción, hubo de estar relacionada con el cargo de maestro de capilla. Una suerte de paradoja, en el sentido, que como hemos podido constatar, Campderrós estuvo en sintonía con la moda, pero el rigor que imponía la maestría, hizo que sus aportaciones, al menos en el contexto parateatral, fuesen cautas. Sin embargo, aquellos villancicos, portadores de la estética italianizante, son tratados de manera explícita en cuanto a la estética, es decir, su empleo es evidente.

El escenario que presenta el siglo XVIII y de las mudanzas que fueron parte de la época, no resulta demás dedicar unos párrafos a la cantata italiana, la que requiere nuestra atención como parte de las variantes dentro del villancico. Estamos dentro de un gran proceso compositivo, y para comprenderlo de mejor manera es necesario visualizar este fenómeno con la concurrencia de todos sus *actores*.

Con relación a la cantata, podemos decir que se trata de un género cercano a la ópera. Se instala dentro del ámbito privado y con un mínimo de intérpretes. Del mismo modo, estos repertorios (Arias y recitados) tienen una gran cercanía con la ópera, como también con el teatro. Pero considerando su ductilidad formal, como también su funcionalidad, es que se expande hacia otros ámbitos, se integra en celebraciones y festejos saliendo de lo estrictamente privado. A partir de este cambio de contexto, la cantata comienza a ampliar el número de secciones, donde se introducen coros, y naturalmente instrumentos concertados (CARRERAS, J. J. 2014). Es preciso señalar que a la luz del movimiento de músicos y partituras, se desplaza a España⁶⁶, donde los compositores se refieren a ella como *cantada*,⁶⁷ sin embargo, podríamos decir que se trata de un españolismo o quizá de una *disgrafía* intencionada para que no *sonara* su ascendencia italiana. Pero, es un hecho, que la difusión obtenida por la cantada, fue amplia y que deja a la luz una nueva forma de villancico.⁶⁸ Tal y como nos relata Miguel Querol, estamos dentro de un nuevo vocablo de la época, podríamos hablar de villancico-cantada tal y como algunos musicólogos así lo han referido, haciendo hincapié que no solo se cultivó en algunas locaciones geográficas españolas, sino que abarcó gran parte del territorio europeo. (QUEROL, M. 1983)

Es importante tener presente que la cantata, está inspirada en la ópera, y al mismo

⁶⁶“Además de las obras que llevan en la misma portada manuscrita el nombre de «cantada» hay centenares, quizás varios miles de obras que, sin ostentar el título de cantata, lo son en realidad. Por ejemplo, todas las piezas que llevan por título «Aria al Nacimiento», o bien «Aria al Santísimo Sacramento» y otras expresiones semejantes, son arias que van siempre precedidas de su correspondiente Recitado, aunque éste nunca aparece en el título y, como ya hemos dicho, la mayor parte de piezas que se titulan cantata constan solamente de un Recitado y un Aria.” QUEROL, M. 1983, p. 119-120

⁶⁷“En cuanto a las Cantadas (Cantatas), tal como la indica su nombre son breves cantatas con arias y recitativos, al igual que la Pastorales, cuya aria lleva el nombre de esta última, pues la palabra pastorela nos trae fácilmente a la mente la idea del nacimiento de Cristo.” HERNÁNDEZ BALAGUER, P. 1962, p. 203

⁶⁸“Así como los villancicos del Cancionero de Medinaceli son tales, porque constan de estribillo y copla, como todos, pero su espíritu y técnica son los del madrigal, de la misma manera estos villancicos de los que hay centenares en muchos de los polvorosos archivos de nuestras catedrales, están desarrollados según el espíritu, estética y técnica vocal-instrumental de la cantata.” QUEROL, M. 1983, p. 120

tiempo es preciso considerar que tienen una cercanía de gran proporción, lo que eventualmente podía dar pie a que, tanto arias como recitativos, pudieran ser sacados de contexto, es decir, desde la ópera hacia la cantata (CARRERAS, J. J. 2014). A su vez y considerando las características de la cantata, se advierte de manera clara un protagonismo virtuoso de los cantantes, donde además se suman interesantes diálogos con los violines⁶⁹ algo que para nuestro caso es muy notorio, en particular el virtuosismo de los cantantes y, en algunos casos virtuosismo que se declara en algunos instrumentos de viento-madera. Algo que referiremos en el capítulo 4.

La cantata/cantada viajó hacia América donde también se hizo parte de la creatividad de los compositores de la época. Sin embargo, en los manuscritos de Campderrós, no aparece declarado el nombre cantada, pero, por las características morfológicas y estructurales de algunas de sus piezas, podemos afirmar que nuestro autor incursionó dentro de este contexto.

Retomando la cantada en América, encontramos que, esta formó parte de las composiciones de algunos contemporáneos de Campderrós, por ejemplo, en Santiago de Cuba, Esteban Salas, maestro de capilla (1764-1803) en dicha locación, quien escribió varias obras en las que explicita el nombre de cantada, por ejemplo: *Silencio, por si dormido*. Cantada a 3. Navidad, 1791 (ESCUADERO, M. 2001, p. 42), *Unos pastores*. Cantada a duo. Navidad, 1793 (ESCUADERO, M. 2001, p. 46) y *O que noche*. Cantada a solo y a 4. Navidad, 1800. (ESCUADERO, M. 2001, p. 50). Del mismo modo, Estanislao Leyseca, maestro de capilla en la catedral de La Plata entre los años 1786 a 1790⁷⁰, con las obras *Hoy a la dulce crueldad*, (BELTRÁN SÁENZ, R. A. 2011-2012, p. 79) y *Hoy a tu dulce venida* (BELTRÁN SÁENZ, R. A. 2011-2012, p. 80), ambas piezas aparecen con el título de cantada. Además de los autores mencionados, hay un número importante de obras anónimas, de la época que hablamos, las que refieren el nombre de cantada (BELTRÁN SÁENZ, R. A. 2011-2012). De tal manera que, estamos frente a un queha-

⁶⁹“En la época de Salas, el villancico español ya había asimilado las características del estilo moderno a través de la cantata italiana. Junto al tratamiento virtuoso de la voz y el papel protagónico de los violines en los intermedios instrumentales, las principales manifestaciones de esa transformación se hicieron palpables en aspectos tales como: la disminución en el uso del contrapunto, el enriquecimiento de las posibilidades armónicas y el establecimiento de una nueva relación de diálogo entre instrumentos y voces.” ESCUDERO, M. 2001, p. 26

⁷⁰“Leyseca [Leiseca], Estanislao Miguel (La Plata-Sucre, 1733; ¿?, 1799). Maestro de capilla de la iglesia matriz de Oruro, y de las catedrales de La Paz (¿?-1786) y de La Plata (1786-1790). WAISMAN, L. 2019, p. 379

cer creativo que se refleja ampliamente en América colonial.

Por otro lado, considerando las nuevas aportaciones instrumentales de la época que hablamos, destinaremos unas líneas a los orgánicos que se constituyeron tanto en la catedral de Lima, como en la de Santiago de Cuba.

En primer lugar, nos referiremos al orgánico de músicos de Juan Beltrán, maestro de capilla de la catedral de Lima, entre los años 1799 a 1807, no obstante, nos habría gustado obtener partituras de este autor, sin embargo, y a pesar de haber indagado en diversas fuentes, con el fin de encontrar música escrita por el, nuestra labor fue infructuosa y lamentablemente, no podemos cruzar información relacionada con su quehacer musical. Lo hemos tomado como referente, solo con el propósito de contrastar la constitución del orgánico que dirigía como maestro de capilla, además por tratarse de un contemporáneo de Campderrós en dicho cargo. Nos referiremos también a la capilla de músicos con la que contaba Esteban Salas, otro contemporáneo de nuestro autor⁷¹ en el ejercicio catedralicio.

Considerando los datos obtenidos, vemos que los orgánicos instrumentales sufren cambios importantes, en los que se incorporan violines, trompas, clarinetes, entre otros. Para el caso de la capilla de la catedral de Lima⁷², tenemos por ejemplo un gran número de cantantes, doce en total, además de un grupo interesante para el continuo. En la catedral de Santiago de Cuba⁷³, el número de cantantes es relevante (siete), sumado a tres violinistas. Ambas capillas poseen orgánicos instrumentales más abultados que el de la catedral de Santiago de Chile, lo que nos lleva, una vez más, a pensar que este austero orgánico -el de la catedral de Santiago de Chile- se vio en la necesidad de contratar músicos externos, cada vez que alguna obra lo requiriese, por ejemplo, la obra *A Caza de Almas*, que prescribe “obligado de clarinete”, el que no formaba parte de los instrumentos que se incluyen dentro del orgánico estable de la capilla de Campderrós, de acuerdo

⁷¹ En la catedral de Santiago de Chile, y bajo la reforma de 1788, vemos que la conformación de la capilla de músicos queda de la siguiente manera: 2 sochantres, Voz 1 y Voz 2, 2 organistas, 2 oboístas, 2 violinistas y 4 seises. Ver en: VERA, A. 2020b, p. 101

⁷² “En 1799, dirigidos por Juan Beltrán, constaba el coro de música de los inevitables 2 organistas, y de 2 arpistas, 3 violinistas, 1 contrabajo, 2 flautistas, 2 oboístas, 2 bajones, 8 cantores y 4 seises, además de algunos meritorios. Se advertirá que, si bien había disminuido el número de cantores, más venía acercándose la conformación instrumental a lo que calificaríamos actualmente de “pequeña orquesta”.” SAS, A. 1962, p. 20

⁷³ “Para la época de Esteban Salas, la capilla estaba conformada de la siguiente manera: 2 altos, 2 tenores, 3 tiplees, 1 arpista, 3 violinistas [dos que se consideran 1º y 2º, respectivamente, y el otro aparece indicado solo como violín], 1 bajonista, 1 otro, 1 organista.” HERNÁNDEZ BALAGUER, P. 1964, p. 24-25

a la reforma de 1788.⁷⁴ Además, quizá lo que se impone como relevante, es que José de Campderrós pudo cristalizar las nuevas tendencias composicionales, atendiendo el corpus instrumental con que contaba, lo que revela su capacidad creativa. En este sentido, es propio señalar que a pesar de tener una capilla pequeña pudo sintácticamente hablando plasmar las nuevas ideas y sumarse a la moda de la época, hurgando dentro de las posibilidades que le brindaban los instrumentos y quienes los ejecutaban.

No tenemos dudas en que estas reestructuraciones, y de manera evidente, se traducen en texturas diferentes, donde el maestro de capilla amplía su paleta sonora, y le permite indagar en un mundo de nuevas expectativas musicales, de allí que el resultado y para el caso particular del villancico, hará que este se poseione como pieza de concierto, donde además la estética italianizante navegará dentro de este caudal de sonidos haciendo gala de su sello.

En consonancia con la estética italianizante, es preciso subrayar que de acuerdo con el orgánico prescrito por la reforma antes indicada, se mencionan dos organistas. Sin embargo, y de acuerdo a lo que Alejandro Vera nos dice, podríamos considerar que para las piezas que se hacían parte de esta nueva estética, el continuo debió ser interpretado en el clave.⁷⁵ Nos parece que esto adquiere mucho sentido, en atención a las características de las obras que hemos estudiado, en especial y a modo de ejemplo, el Aria *¡Cielos que asombro es este!*, ya que acorde a sus características, relacionadas con el tempo y, la melodía dada para la línea del canto, un clave, resulta mayormente apropiado como continuo, por lo demás la particular sonoridad de este instrumento, hace que sea más pertinente. En la obra *A Caza de Almas*, también resulta de mayor pertinencia el empleo de un clave, es incluso posible pensar que para ambas obras, y dado que el orgánico contaba con arpa, pudo emplearse este instrumento.

Del mismo modo y retomando lo señalado de manera previa por Miguel Querol respecto de la cantada, donde nos señala que sin tener el nombre de cantada, lo es

⁷⁴ “la reforma de 1788, tuvo efectos concretos y duraderos en la vida musical catedralicia, que iban desde la conformación de la capilla hasta el modo en que se componían las obras para el culto.” VERA, A. 2020b, p. 104

⁷⁵ En un informe de 1770, “el mayordomo describe los instrumentos quemados como un “órgano grande de ocho registros” y un “órgano pequeño que servía de ordinario”. En otras palabras, el primero se utilizaba en las festividades más solemnes, y el segundo, en las celebraciones cotidianas, para lo cual bastaría un solo organista. Así, a partir de 1788 el primer y segundo organistas pudieron alternarse para las distintas actividades, sin excluir que cuando participaban simultáneamente junto a la capilla pudiesen tocar instrumentos diferentes, el órgano y el clave.” VERA, A. 2020b, p. 102

(QUEROL, M. 1983, p. 119-120).

En este aspecto, y, en atención a que la obra *¡Cielos que asombro es este!*, la cual solo aparece con el nombre de Aria, además dedicada al Santísimo Sacramento, sin embargo, se trata de una obra que reúne todos los elementos técnicos, estilísticos, vocales e instrumentales, para considerarla como cantada.

Cerrando nuestro panorama relativo al villancico, dentro del cual, y a pesar de la variedad de cambios que sufrió desde diversas perspectivas; a nuestro juicio, el villancico/cantada se inscribe como uno de los cambios, más relevantes del villancico dieciochesco.

3.3 El drama breve del teatro español, fuente de inspiración para el Villancico representado

Resulta obvio remarcar el hecho que todas las manifestaciones artísticas son mutables, adaptables, como también, pueden interrelacionarse entre ellas con el flujo propio de sus sintaxis. Así, se renuevan maneras de crear y de aportar formas diversas de expresión, las que conllevan un grado rupturista respecto de los cánones. Estos cambios, se vinculan con los diversos procesos socio-culturales que forman parte de los contextos y, adscritos a las necesidades creativas, como también a las modas.

En la *escena* del teatro breve del siglo XVII, vemos que se abrazan lo popular y lo cortesano, un viaje de ida vuelta. No existe una línea divisoria entre ambos contextos. Podemos señalar que el teatro formaba parte del entorno cotidiano, en el que la participación del público, no solo se relacionaba con su presencia, sino que estos (el público) se hacía parte de las representaciones, algo que se muestra en el conocimiento que tenían de las tramas y de quienes participan en ellas. Lo notable en este escenario era que, el público participaba casi con la misma cercanía que demostraban para lo religioso. Sin duda influía el hecho que dentro de las celebraciones religiosas algunas obras presentaban cierta similitud con aquellas que se daban en el teatro.⁷⁶

⁷⁶“Un público variado y muy numeroso abarrotaba el patio, las gradas y los aposentillos los días de representación. Ese público que conocía los nombres de actores y autores, que recordaba los títulos y argumentos de muchas comedias a las que había asistido, ese mismo público acudía con parecida afición a las solemnes y festivas celebraciones litúrgicas de Navidad, Reyes, el Corpus o la Virgen del Pilar, donde se ejecutaban composiciones muy similares a las que podían escucharse en el teatro, incluso a veces algunos *tonos* teatrales *vuelto a lo divino*.” GONZÁLEZ MARÍN, L. A. 1994, p. 103-104. Sobre la relación entre la música teatral y los villancicos véase CABALLERO FERNÁNDEZ RUFETE, C. 1997.

Dicho esto, vemos que:

“El teatro estaba muy presente en la vida urbana española del siglo XVII, y los poetas y compositores no descartaban las alusiones al mismo en un género -el villancico- que, desde sus orígenes, estuvo unido al mundo de la escena.” (GONZÁLEZ MARÍN, L. A. 1994, p.101)

De allí que, la cercanía entre lo popular y lo cultural, no presentaba barrera alguna, por el contrario, estamos frente a un fenómeno que ya es parte del colectivo cotidiano, lo que facilitó, desde el punto de vista compositivo, la absorción de esta nueva tendencia y naturalmente, su reflejo dentro del quehacer religioso-musical.

Esto, demuestra el profundo grado de empatía que sostuvieron los compositores de la época con el trabajo teatral. Y, en este sentido,

“centrándonos en los géneros dramáticos de fines del siglo XV y comienzos del XVI, asistimos de la mano de Juan del Encina, Lucas Fernández o Gil Vicente, al establecimiento y consolidación del villancico y el romance cantado como tipos de composición específicamente teatrales”. (GONZÁLEZ MARÍN. L. A. 1994, p. 104)

Esto, nos permite comprender que tanto el villancico como el romance cantado, desde muy temprano, se parapetan como núcleos aptos para lo teatral. De tal forma que, la incorporación de elementos teatrales se integra de manera connatural, dentro de las creaciones musicales, particularmente dentro del villancico.

A través del tiempo esto fue *in crescendo*, donde el villancico hace eco no solo de la moda imperante, sino que es el reflejo de una nueva manera compositiva, la que se hace parte de lo cotidiano y, no mide recursos (sintáctico-musicales) para referir la *acción* teatral.

Es posible señalar que, si bien el villancico se posesionó y abrió un gran espacio dentro del acervo creativo de los maestros de capilla, estos, debieron componer para cada ocasión música *fresca*, de tal forma que hubieron de tener una azarosa tarea en este sentido.⁷⁷

⁷⁷“El villancico evoluciona formalmente en el ámbito de la música de iglesia hispana, pasando en el siglo XVII a convertirse en el género más característico de la misma y el que más trabajo da a los maestros de capilla, puesto que, por tradición, a diferencia de lo que sucede con la música en latín, los villancicos para cada fiesta han de ser nuevos.” GONZÁLEZ MARÍN. L. A. 1994, p. 104

También podemos argumentar que la cercanía entre villancico y teatro, es muy grande, y lo que cabe destacar en este aspecto es que, la música no es la que hace la diferencia entre ambos, sino el texto. De allí entonces que pudo ser viable, que la música creada para el teatro, pudiera ser parte de una fiesta religiosa, y para ello, se prescribía un texto acorde a la festividad.⁷⁸ El parentesco existente, hizo posible que lo *mundano* pasara rápidamente hacia lo espiritual, y paradójicamente sin perder algunos rasgos seculares, o más bien integrando algunos de estos rasgos. Esto último lo relacionamos con Campderrós, quien instaló elementos profanos en algunos de sus villancicos pero de manera muy discreta, algo que veremos más adelante.

Desde el punto de vista formal, veremos la comunión entre tono humano y villancico, donde además, observamos que la copla cumple un papel, si bien, declarado *neutro*, nos parece que se instala como centro fundamental para propiciar la inclusión dramática.⁷⁹ Por lo demás, es posible visualizar que el villancico religioso, de manera paulatina comienza a integrar rasgos teatrales, lo que demudará en su carácter de representación. Este fenómeno ya se produce durante el siglo XVII, de tal manera que su paso hacia el siglo siguiente se constituye en la consolidación de un villancico religioso con características parateatrales.⁸⁰

Estamos ante una raíz común, donde la creatividad puede extrapolarse y, para el caso del villancico, se instala la teatralidad como parte activa del discurso musical, dando pie a una natural representación, esta última elaborada con una mirada auspiciosa por el aparataje cultural. Por otro lado, y como ya hemos señalado, la tarea del maestro de capilla se veía abultada, por la cantidad de repertorio que debía componer, sumado el hecho, que dichas composiciones, por un lado, abrigaban los desafíos de la moda, y por

⁷⁸ “Por otra parte, el villancico religioso del siglo XVII tiene su género gemelo en el teatro y en la música de cámara, el *tono humano*, del que únicamente le distingue el contenido del texto; en el aspecto de la composición musical no se encuentran grandes diferencias, salvo la comprensible escasez de piezas policorales escritas para el teatro.” GONZÁLEZ MARÍN, L. A. 1994, p. 104

⁷⁹ “Villancicos y tonos humanos parten de una estructura primaria en que por lo común alternan dos secciones *-estribillo y coplas-*, en forma ABABA... o ABBBB...BA, generalmente la primera de texto y música invariables y la segunda con una sola música para diferentes textos; es particularmente interesante el propio concepto de *copla*, vehículo neutro apto para la narración, aunque utilizado también en composiciones dialogadas.” GONZÁLEZ MARÍN, L. A. 1994, p. 105

⁸⁰ “no extraña que durante el siglo XVII asistiéramos a numerosos casos de teatralización del villancico religioso, que se manifiestan en diferentes grados, desde las simples alusiones a determinados elementos de lo teatral hasta la construcción de villancicos representados o representables, herederos directos del teatro litúrgico y paralitúrgico.” GONZÁLEZ MARÍN, L. A. 1994, p. 105

otro, la forma en que se incorporaban elementos teatrales. Esto último, debió revestir un innegable trabajo desde el punto de vista técnico, ya que incluir lenguajes extra musicales, amerita un conocimiento importante de los mismos.

Nuestro referente ha sido el villancico español⁸¹ y en este sentido, ya hemos subrayado evidencias tempranas vinculadas a la teatralidad dentro del género y, en este aspecto, hemos advertido casos que rayaban en un desparpajo en cuanto a la manera de llevar a cabo la representación, lo que sin duda, hace patente el grado de aceptación y de participación que convocaba el villancico dentro del colectivo social.

A modo de complemento, podemos señalar que ya

“hacia finales del siglo XVI los villancicos o “chansonetas” navideñas en lengua romance del oficio de maitines habían alcanzado tal desarrollo que, en ocasiones, llegaban a incluir tramoya y escenas, convirtiéndose en auténticas representaciones.” (SIEMENS HERNÁNDEZ, L. 1987, p. 550)

Tenemos entonces, que desde una etapa muy temprana y, a través del empleo de diversas técnicas musicales, el género ya muestra un *carácter* teatral.

Continuando con la génesis de la inclusión de elementos teatrales en el villancico, Lothar Siemens nos dice:

“La teatralidad de los villancicos del siglo XVII consistía en la intervención eventual de personajes grotescos que cantaban gesticulando y desempeñaban papeles cómicos en las coplas: el gallego, el asturiano, el negro o guineo, el portugués, o bien personajes rurales de raíz pastoril, como Pascual, Blas, Antón, etc.”(SIEMENS HERNÁNDEZ, L. 1987, p. 550)

De lo citado, vemos claramente la participación activa de los personajes, si bien solo en las coplas, con un carácter jocoso por un lado y, por otro, con una clara alusión a la actividad rural; algo que se produce de manera circunstancial pero que por las características en cuanto al carácter de los personajes, nos instala dentro de la representación. En este sentido, la inclusión de personajes ajenos desde diferentes culturas, evidencia la resonancia que tuvo el género dentro de distintos y diversos contextos.

⁸¹ Donde observamos que el texto y los personajes empleados, son el eslabón entre música y teatralidad. Así mismo, y desde la perspectiva musical, vemos la inclusión de particulares fórmulas rítmicas y/o melódicas, las que se hacen parte del mismo cometido, la representación. Sabemos que el uso de ambas herramientas, son propias de la arquitectura musical de la época y del género que nos convoca.

3.4 El Villancico en Campderrós y sus rasgos de teatralidad

Como sabemos, el villancico fue compañero de viaje de músicos, sacerdotes y maestros de capilla, y su llegada a América, fue parte del *equipaje*, haciendo eco de lo que sucedía en España donde se establece como eslabón fundamental del aparataje cultural, a pesar de su origen secular; es parte del espíritu de la época y en estas nuevas geografías es el protagonista del accionar religioso e incluso *avalado* por la hegemonía de la época.

“El trasplante de los repertorios musicales hispánicos a las colonias americanas trajo consigo diversos géneros poético-musicales -tales como el *romance*, la *copla* y la *décima*- entre los cuales el villancico ocupó una posición preponderante. Este último género evolucionó principalmente como canción religiosa promovida por el clero colonial e incorporada preferentemente a las festividades navideñas.”
(GREBE, M. E. 1969, p. 8)

Es en el siglo XVIII donde el género sostuvo una transformación relevante ya que no solo incorporó más secciones, sino que algunas de estas provenían desde otros géneros como ya hemos señalado previamente; del mismo modo, el incremento en la instrumentación empleada, donde no solo es posible observar texturas diferentes, sino que, un resultado sonoro que engalana lo cultural. Como ya hemos relatado en páginas previas, un nuevo estilo y una nueva estética, esta última denominada italianizante.⁸²

Acorde al contexto social y cultural en que ejerció José de Campderrós, una Capitanía General, en la que su norte fundamental se relacionaba con el aspecto bélico, de tal forma que el incorporarse a las nuevas tendencias musicales para nuestro maestro de capilla, suponemos no era el fundamento del quehacer santiaguino, agregado el hecho, que como ya señaláramos en el capítulo 2, estamos en un proceso de cambio muy relevante desde la perspectiva política, la transición hacia un estado republicano. De tal manera y en este sentido, estamos situados en un contexto poco auspicioso para renovaciones musicales de todo tipo. Si bien, el espacio cultural cubría las necesidades requeridas para ejercer actos religiosos y musicales, el acento de la sociedad de la época y más aún de los poderes hegemónicos, estaba supeditado a proteger el espacio geográfico y social.

⁸² Véase capítulo 4, en referencia al concepto italianizante planteado por Andrea Bombi.

Por lo tanto, la intromisión de un género renovado y con las características ya descritas, debía realizarse de manera cauta, que como hemos señalado previamente, provocaba conductas poco apropiadas en las celebraciones donde era protagonista. Este, incitaba a que el público en muchos casos, se alejara del decoro que requería el momento de celebración; algo con lo que debió lidiar la iglesia católica, no solo en este punto geográfico. En este aspecto, la actitud social debía consonar con un comportamiento apropiado a la fe religiosa, la que como sabemos exigía *decencia*. De tal manera que, debieron cautelarse las formas de celebración y que los auditores, quienes celebraban en muchas ocasiones a rajatabla, asumieran el comportamiento propio para estas ocasiones. De allí entonces que, se legislara sobre algunos aspectos relacionados con el comportamiento que debía sostenerse ante las distintas celebraciones que formaban parte de la acción religiosa.⁸³

Así entonces, queda plasmada y regida, la normativa que debía seguirse en los diversos eventos que tenían lugar en la capital del Reino. Del mismo modo, es preciso recordar que se celebran alrededor de noventa *fiestas* anuales de índole cívico-religioso, de tal manera que frente a un número abultado de celebraciones era preciso convenir el decoro necesario para ellas.

Dentro de este escenario es que podemos reafirmar que nuestro autor, hubo de crear su repertorio, teniendo en cuenta lo que la normativa de la época imponía. Esto podría explicar, como veremos más adelante, que la incorporación de rasgos de teatralidad en algunos de sus villancicos, se hayan realizado de manera muy soslayada.

Ahora bien, tenemos claridad que el género villancico como objeto de estudio, ha tenido miradas y metas distintas, esto último se condice con el hecho que todas las perspectivas son atendibles, más aún cuando se trata de un repertorio amplio y a la vez disímil. En nuestro caso, ha sido una tarea de larga data⁸⁴ la que sin embargo, nos ha per-

⁸³“todo el andamiaje institucional local se insertaba en la estructura festiva del lugar de acuerdo con los parámetros tradicionales de legitimación ritual, aunque incorporando a los nuevos actores burocráticos y militares que necesitan posicionarse en los escenarios que emergieron o se renovaron durante la segunda mitad del siglo. No es arbitrario, por lo mismo, que fuese en 1760 y no antes cuando la élite capitular de Santiago haya decidido elaborar un texto que recogiera y formalizara los contenidos y formas celebrativas de la ciudad. En efecto, esta “Tabla de ceremonias y etiqueta” tendría como objetivo final la regulación de la inserción festiva de la nueva y variada complejidad burocrática del reino en la tradición litúrgica que venía del siglo anterior.” VALENZUELA MÁRQUEZ, J. 2014, p. 183

⁸⁴VELÁSQUEZ CANTIN, R. 2012.; VELÁSQUEZ CANTIN, R. 2017; VELÁSQUEZ CANTIN, R. 2018. VELÁSQUEZ, R. Disco Compacto “Música virreinal de la catedral de Santiago de Chile”, 2018. Disponible en https://open.spotify.com/album/3MqD5d1kWELCb444eRDrkC?si=_liGGVDZQEWfcIJFIO2vKw

mitido reflexionar sobre distintos aspectos del repertorio paralitúrgico de José de Campderrós. En este sentido hemos visualizado variables técnico-compositivas no estudiadas previamente, lo que nos ha llevado a hurgar dentro del género y, a la luz de las evidencias encontradas, nos hemos instalado en un intrincado desafío, traslucir aquellos rasgos de teatralidad que son parte de algunas de sus obras. No obstante, José de Campderrós -al igual que otros compositores españoles- no abandonó del todo la forma tradicional del villancico, sino que incorporó elementos propios de la moda europea y como veremos en el capítulo 4, empleó las técnicas morfológicas y estructurales que demandaba la época.

A partir de las evidencias encontradas, estamos dentro de un contexto musical que abriga un sinnúmero de reflexiones como también de interrogantes, ya que como señaláramos al inicio de este trabajo, la ausencia de investigaciones y/o artículos académicos sobre este tema en particular, ha debido ser paliada con estudios personales del repertorio elegido en concomitancia con fuentes de información relativa a la temática que tratamos como también basándonos en otros autores y/o repertorios de la época.

Nuestros análisis, sumados a la revisión de bibliografías, nos han permitido fundamentar las evidencias relacionadas con rasgos de teatralidad, y de manera paralela, establecer el acabado conocimiento que tenía Campderrós en cuanto a las diversas técnicas compositivas en boga y a la vez, la forma en que consagró elementos profanos dentro su repertorio paralitúrgico, sin atentar ni desatender la normativa religiosa que le era impuesta.

Los rasgos que hemos encontrado, forman parte del discurso musical como también de algunos textos, los que decantan en una sugerida representación. Esto nos ha proporcionado argumentos sólidos para enfatizar que, el músico catalán asimiló las modas vigentes, pero que tuvo presente la importancia de sostener márgenes de decoro en sus obras. La prescripción de dichos elementos está dispuesta con gran sutileza, lo que a

su vez, nos ha permitido constatar el giro que adoptó Campderrós en su versión dieciochesca del villancico, como también que era un músico bien formado.⁸⁵

Dentro de estas características, advertimos la *evocación* a instrumentos musicales que no formaban parte del orgánico de la capilla, en atención a sus características profanas. Las castañuelas, instrumento aludido de manera muy discreta en dos obras y naturalmente, interpretado por el orgánico de la capilla. En el villancico *Amados pastores*, segundo movimiento, alzar del compás 7 (3.1) y en el villancico *¿Qué esto pastorcillos?*, segundo movimiento, alzar del compás 8 (3.2). En ambos casos se aprecia que, si bien, las formulas rítmicas son diferentes, sin embargo como resultado sonoro aluden el ritmo propio de la Bolera, y ambas formulas rítmicas son parte de la intervención de castañuelas en el baile aludido, asimismo las notas de vuelta como parte del discurso musical, forman parte de la ejecución del instrumento señalado, algo que relataremos en el Capítulo 4:

Ejemplo 3.1

The image shows a musical score for five parts: Ob.1, Ob.2, Sop.1, Sop.2, and Bajo. The key signature is two sharps (F# and C#). The lyrics for the vocal parts are: "paz y con - ten - to", "en dul - ce fue - go", "ni hay con - sue - lo". A green rectangular box highlights a specific musical phrase in the vocal parts and woodwinds, which corresponds to the "alzar" mentioned in the text.

⁸⁵Es importante precisar que aún se sostiene una laguna con relación a la formación musical de José de Campderrós. Esto se debe a que hasta ahora no se han encontrado fuentes documentadas que indiquen de dónde proviene su instrucción musical. Se han elucubrado diversas hipótesis al respecto, como por ejemplo, pudo ser niño cantor en su ciudad natal o haberse preparado durante su estancia en Lima, como Lego de la Buena Muerte. Sin duda, un aspecto interesante que amerita ser indagado, pero en la ausencia de documentos, pareciera una tarea compleja. Lo único que avala su formación, está por un lado, en su postulación a la maestría de capilla, y por otro, las obras en sí mismas.

Ejemplo 3.2

The image shows a musical score for a vocal ensemble and instrumental accompaniment. The score is in G major (two sharps) and 3/4 time. The vocal parts are Soprano 1 (Sop.1), Soprano 2 (Sop.2), and Bass (Bajo). The instrumental parts are Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Bassoon (BC.). A green box highlights a specific passage in the Soprano 1 part, which is a triplet of eighth notes. The lyrics are "-ci - do el Dios e - ter - no".

De manera paralela y en esta misma línea de trabajo compositivo, hemos encontrado piezas que a través del tratamiento del texto musical, hacen presente otros rasgos que se vinculan con la representación, como por ejemplo, aquellas secciones que prescriben indicaciones de Recitados, en las que el texto interpretado por los cantantes aparece tratado como una intervención ligada al drama, lo que otorga sentido desde la perspectiva teatral.

Es importante precisar que, el discurso de una obra musical, se nutre de elementos que son propios de su dialéctica y el tratamiento que se le otorga, provee una sintaxis específica acorde a los propósitos que se plantea el compositor. En este sentido, una amplia paleta de herramientas es plausible frente al acto creativo y de allí que cada obra musical se instala como objeto único dentro del quehacer artístico, y a la vez, cada pieza adquiere una connotación particular a partir de sus características. Asimismo, la manera como se trabajan algunos elementos musicales, puede llevarnos a objetivar el empleo de

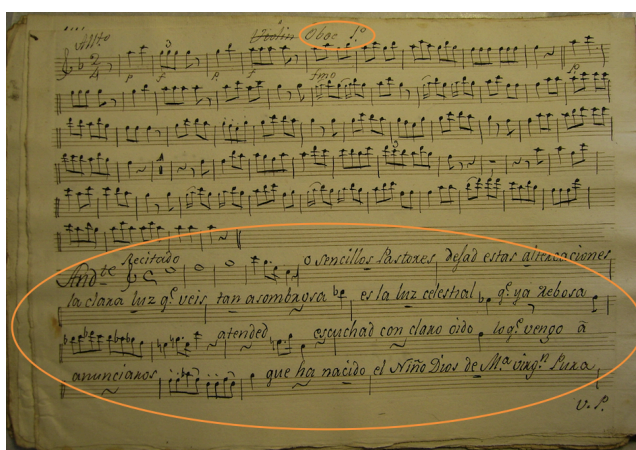
lenguajes foráneos⁸⁶ como parte de una pieza musical, algo de lo que nuestro autor no estuvo exento.

3.4.1 De las evidencias teatrales

Iniciamos nuestro viaje analítico con la obra *No ves que del día*, villancico a 5 a la Natividad de nuestro Señor Jesucristo y escrita en cinco secciones. Nos centraremos en la segunda sección, *Recitado del Ángel*, compuesta sobre 25 compases, con un inicio a partir de Do mayor y que concluye en Mi bemol mayor. En este tránsito tonal, nos instalamos para señalar que, como una de las características del recitado, es precisamente su inicio en una determinada tonalidad y su conclusión, en este caso, en una tonalidad lejana.⁸⁷ Del mismo modo, los visibles ejes modulatorios que presenta esta sección, son parte de también del desarrollo armónico de los recitados.

Con relación al texto del cantante, y en atención a sus características discursivas, nos ha permitido declararlo como una declamación. Se trata de un recitativo, el que conlleva un ritmo específico, sin embargo, las libertades interpretativas, relacionadas con el tempo están implícitas. Esto se ve refrendado en las partes instrumentales como veremos en algunas de las partes de los manuscritos, ya que incluyen el texto del cantante.

Imagen 3.1. Oboe 1:



⁸⁶Entendemos como foráneos todos aquellos elementos que por un lado son propios de otros lenguajes expresivos, como también aquellos que son parte de otros géneros musicales. Ambos, nos permiten comprender con mayor holgura la metodología utilizada por Campderrós en algunas de sus obras.

⁸⁷“Los recitativos se definen por su carácter modulatorio, acabando con frecuencia en una tonalidad diferente a la de inicio, y por la utilización recurrente de acordes disonantes como la séptima de dominante o la quinta disminuida, muchas veces sin preparar la disonancia como marcaban las reglas del contrapunto.” TORRENTE, Á. 2014, p. 138-139

Imagen 3.2. Violín 1:

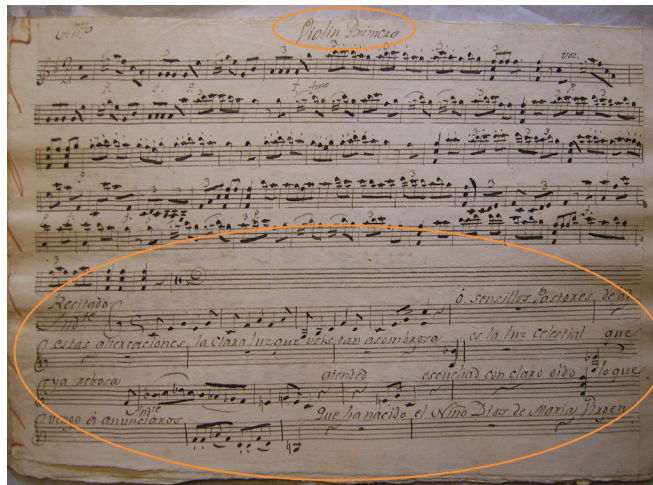
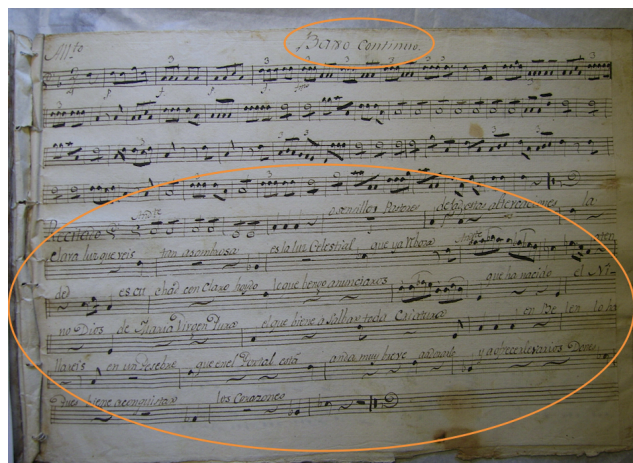


Imagen 3.3. Bajo continuo:



Sin ninguna duda, la música de las partes instrumentales está propuesta como soporte en base al sonido de la fundamental de las tríadas, planteada solo como una guía para la intervención instrumental, algo que adquiere mucho sentido, a la luz del tratamiento dado a la línea del canto, la rítmica aparece forzada en torno al texto. También resulta interesante la omisión de armadura en esta sección; no obstante, la introducción está propuesta en Do mayor, y desde el compás 6, se instala una progresión que emplea

el círculo de cuartas (Do mayor, Fa mayor, Sib mayor, Mib mayor), como podemos ver en el ejemplo que sigue.

Ejemplo 3.3

Musical score for Example 3.3. The score includes parts for Ob.1, Ob.2, Ángel (vocal line), Vln.1, Vln.2, and BC (bass). The vocal line has the lyrics: "de-jad es-tas al-ter-ca-cio-nes, la cla-ra luz que veis tan a som-bro-sa, es la luz ce-les-tial que ya re-bo-sa". The bass line has four notes highlighted with green boxes: G2, F2, E2, and D2.

De manera posterior, se produce un interesante movimiento desde Sib menor, Solb mayor, para llegar nuevamente a Do mayor (compases 10 al 11). Una propuesta cadencial, empleando grados lejanos.

Ejemplo 3.4

Musical score for Example 3.4. The score shows measures 10 and 11. The vocal line has the lyrics: "a - ten-ded". The bass line has four notes highlighted with a green box: G2, F2, E2, and D2.

Respecto a la parte cantada del Recitado, nos permite objetivar el por qué la melodía fue diseñada de manera casi independiente del referente armónico. Una sección

que puede ser declamada prescindiendo de acompañamiento alguno y que dada su naturaleza, invita a una representación. En este sentido, podemos hablar de un relato, una narración, algo más próximo al drama.

Ejemplo 3.5

Recitado Ángel

Andante

Oh sen-ci-los pas-to-res
de-jad es-tas al-ter-ca-cio-nes, la cla-ra luz que veis tan a som-bro-sa,
es la luz ce-les-tial que ya re-bo-sa. ¿5 ten ded es-cu-
chad con cla-ro o-i-do lo que ven-ga a a-nun-ciar-nos, que ha na-ci-do,
el Ni ño Dios de Ma-rí-a vir-gen pu-ra, el que vie-ne a sal-var to-da cria-tu-ra
En Be-lén lo ha-lla-réis, en un pe-se-bre, que en el Por-tal es-tá,
an-dad muy bre-ve, a a-do-rar-lo, y a o-fre-cer-le vá5rios Do-nes
pues vie-ne a con-quis-tar los co-ra-zo-nes.

Observando el discurso del *Recitado del Ángel*, vemos como se desnaturaliza el ritmo *entregándose* al discurso del texto, este último el protagonista de la sección. Asumimos también, que quien interpretaba esta línea, podía considerar libertades rítmicas.

La melodía, igualmente queda supeditada a la declamación del texto, los movimientos melódicos⁸⁸ -si es que podemos denominarlos como tales- no persiguen una sintaxis que favorezca la música en sí misma. De allí que *representan* una forma sintáctica diseñada para ser recitada. En este sentido, y a la luz del manuscrito, y como hemos visto en los manuscritos previos, podemos observar que además de tener una *melodía* y

⁸⁸ Nos parece necesario precisar que la melodía como tal, en particular de la época que hablamos, necesita elementos rítmico-musicales que propicien un desarrollo de la misma, por ejemplo, el material motivico dispuesto en frases, lo que permite que idiomáticamente se establezca tensión y reposo, desde un antecedente hacia un consecuente. Sin embargo, y como hemos relatado, la secuencia que hemos ejemplificado, no busca soporte melódico y adolece de los elementos señalados.

una armonía, tienen escrito el texto del canto, lo que avala nuestra afirmación relacionada con el hecho que, lo relevante se basa en el Recitado del cantante y, para *seguir* su relato de manera inequívoca, era indispensable instalar el texto en las partes instrumentales.

Podemos afirmar que la línea escrita del cantante se esgrime como un recurso técnico, que favorece la representación, a la vez y por la misma razón, se evidencia que, había libertades interpretativas las que no aparecen en la partitura, algo que nos parece legítimo y apropiado a la luz de lo redactado *musicalmente*, donde las figuraciones rítmicas fueron adaptadas al texto, con el fin de favorecer su carácter teatral.

Con relación al texto, podemos señalar que el personaje principal, que trae la buena nueva del nacimiento del Niño Dios, es el Ángel, quien se dirige a los pastores, dando consejos de buena voluntad entre ellos, que presten atención sobre quien ha venido a salvar a la humanidad y que concurran al Portal de Belén para obsequiarlo y adorarlo, ya que ha venido a conquistar sus corazones.

Los pastores, se establecen como personajes silentes, no ausentes, ya que forman parte de uno de los objetivos del discurso textual del Ángel.

La cuarta sección del mismo villancico, *Recitado del Bajo*, nos sitúa en un escenario discursivo similar. Tonalidad inicial de Si bemol, tempo de Andante, 24 compases y concluye en Fa mayor. La introducción está hecha en base a tres compases donde las figuraciones rítmicas y melódicas se condicen ampliamente con la introducción del Recitado del Ángel.

Ejemplo 3.6

Recitado Bajo

The musical score for 'Recitado Bajo' is presented in two systems. The first system is marked 'Andante' and includes the vocal line for the Bass (Recitado del Baxo) and the instrumental accompaniment for Violin Primo, Violin Segundo, and Baxo Continuo. The second system continues the vocal line with the lyrics 'Es-ti-ma-dos za-ga-les y pas-to-res' and shows the instrumental parts continuing. The vocal line in the second system has some notes highlighted with green boxes.

La progresión de acordes prescribe Si bemol mayor, Mi bemol mayor, La disminuido y Si bemol mayor (I-IV-VII-I).

El tránsito armónico que se produce a partir del compás 7 hasta el compás 10, se presenta sobre la progresión IV-IV/IV-V/IV y I. Y, en el compás 9, emplea el mismo recurso cadencial del Recitado del Ángel (compás 10, tiempos tres y cuatro) solo que realizó la cadencia de manera descendente y con una aumentación rítmica.

Ejemplo 3.7

10

Bajo los fru - tos de co - se - cha más sa - bro - sos,

Vln.1

Vln.2

BC.

Esta fórmula cadencial se repite en el compás 14, para establecer a partir del compás 15 la llegada hacia la nueva tonalidad, Fa mayor.

Ejemplo 3.8

15

Bajo

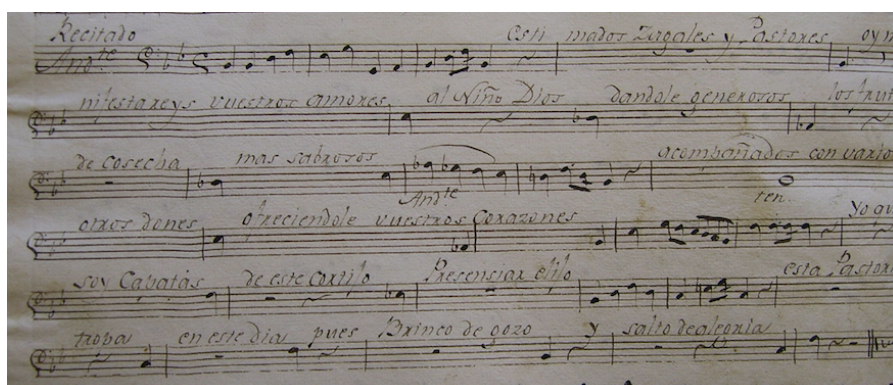
Vln.1

Vln.2

BC.

Respecto del empleo del texto en la línea del Bajo, vemos que está dentro de las mismas características que nos presenta el Recitado del Ángel, donde también las líneas instrumentales poseen escrito el texto del canto como vemos en el manuscrito de la parte del bajo continuo:

Imagen 3.4



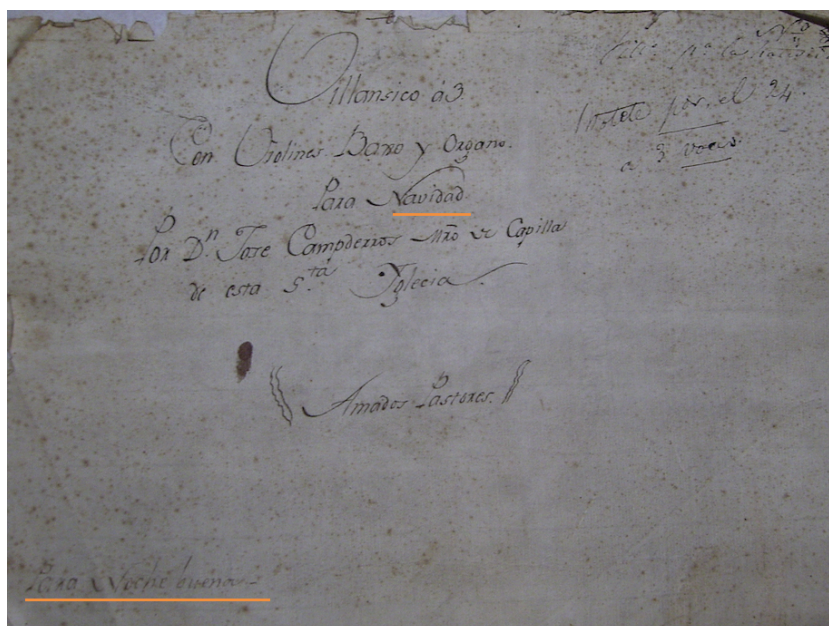
Podemos enfatizar que nuevamente el texto está pensado como una declamación.

En cuanto a los personajes que participan, son pastores jóvenes (zagales) junto a sus mandantes (pastores) y el Bajo cantante (capataz), este último con la tarea de instar a este núcleo pastoril con el fin que agasajen al recién nacido con regalos y con amorosa devoción.

Estamos frente a dos secciones en un mismo villancico que, poseen características muy similares y donde la representación está dada por el texto en sí mismo y de manera objetiva, desde su singular escritura, y que como hemos relatado, la música no fue el fundamento de estas partes, sino que el accionar del lenguaje hablado es el que decanta en una representación. De tal manera que en esta obra, el rasgo teatral no está soterrado, está presente desde el texto en sí mismo y donde la música no es el sujeto de la acción.

El siguiente villancico nos presenta una interesante variable. Nos referimos a *Amados Pastores*, fue creado para Navidad, NocheBuena, acorde a la carátula del manuscrito.

Imagen 3.5



Es importante instalar un par de consideraciones antes de presentar algunas secciones de la obra.

En este aspecto, y como sabemos, un gran momento del quehacer religioso. Es importante hacer hincapié que dentro de la tradición religiosa, la venida del Hijo de Dios era uno de los momentos relevantes del año, en atención a que se trata del momento de redención para los feligreses.⁸⁹ De manera paralela, la música jugaba un rol preponderante en esta época y de manera especial, aquella en lengua romance. “No es extraño que el ciclo navideño fuera tradicionalmente la temporada más importante para la interpretación de música en romance en las iglesias hispanas”. (TORRENTE, Á. 2016, p. 469)

Asumimos entonces, que la música para este gran momento, debía por un lado, poner en evidencia las facultades creativas del maestro de capilla, y por otro, que el resultado consonara con la alegoría propia del evento. De allí entonces que, la puesta en música debía contener todos los elementos a disposición para engalanar el momento.

⁸⁹ “El Tiempo de Navidad es uno de los momentos festivos más importantes de la Iglesia, y uno de los pocos donde el espíritu predominante era la alegría que supone la venida del Hijo de Dios en carne humana para redimir a los hombres de sus pecados.” TORRENTE, Á. 2016, p. 469

Entonces, no solo la dialéctica musical debía estar en sintonía, sino que el texto y naturalmente los instrumentos de los que se disponía.⁹⁰

Instalamos esta reflexión, ya que sin duda, no solo la dialéctica musical que se presenta en una obra ha de ser considerada, sino también el objetivo final de ella y en este aspecto, debe invocar el propósito de la misma. Si bien, Ramos López realiza este balance refiriendo al villancico de pastorella, nos parece que es necesario y pertinente acercarnos a las distintas obras teniendo en cuenta las variables contextuales. Por lo tanto, otro de los focos a considerar, se relaciona con el momento, la ocasión, y el público.

La obra completa, aparece redactada en tres secciones, lo que ya evidencia un cambio desde la perspectiva formal, la que supera la estructura clásica de estribillo y coplas. (Sin embargo, teniendo en cuenta, la ocasión, la función, agregado los elementos que hemos encontrado en su redacción musical, nos llevan a definir que se trata de un villancico de pastorella).

Del mismo modo, hemos de considerar y acorde a lo señalado en los párrafos previos, que nuestro autor debió integrar todos los elementos musicales a su disposición, con el propósito de obtener un resultado acorde a la circunstancia, como también, hubo de tener en cuenta el público a quien estaba dirigida la obra. En este último aspecto, es posible observar un discurso en el que se invocan rasgos parateatrales.

La primera sección un *Andantino* escrito en la tonalidad de Re Mayor, sobre la cual, Alejandro Vera alude características de carácter representativo o parateatral, basándose en las combinaciones rítmicas, la métrica y el tempo.⁹¹ Vemos entonces que Campderrós empleó todos los recursos disponibles en cuanto a la redacción de villancicos en los que adopta elementos adecuados, con el propósito de otorgar un carácter de representación y consonar, no solo con la moda, sino también con el público a quien estaba dirigida la pieza.

⁹⁰ “Clearly, a musical genre cannot normally be defined in musical terms alone: in order to understand the villancico *de pastorella*, other aspects, such as its liturgical function or gender and social representations, must also be taken in consideration.” RAMOS LÓPEZ, P. 2007, p. 290

⁹¹ VERA, A. 2020a

Ejemplo 3.9

"Amados Pastores"
Villancico a 3 para Navidad
con violines, bajo y órgano

José de Campderrós
Transcripción y edición:
Rebeca Velásquez

Andantino

Oboe 1^o
Oboe 2^o
Primera Voz
Segunda Voz
Bajo
Violín Primero
Violín Segundo
Órgano
Bajo Continuo

A ma - dos Pas
Me con - to Pe-
Los dos que sa

A ma - dos Pas
Me con - to Pe-
Los dos que sa

En primer lugar, el metro, 6/8; se adscribe a una de las características del villancico de pastorella. Los pasajes que hemos indicado en el ejemplo previo, muestran características propias del villancico de pastorella. Las fórmulas negra-corchea, corchea con puntillo y semicorchea, notas pedales y una armonía simple. Se suma además, la característica de terceras paralelas en los oboes.⁹² Por otro lado, el empleo de instrumentos agudos, como señala Torrente, otorgan a la sección, el carácter rústico propio de la música pastoril.

Posterior a la entrada del canto, vemos con notoriedad, la nota pedal del continuo, el violín 2 conduciendo la armonía entre la dominante y la tónica, el violín 1 imitando parte de lo realizado por lo oboes y, estos a su vez, realizando variantes de la fórmula de tres corcheas.

⁹² Álvaro Torrente haciendo referencia a que los recitados y arias forman parte estructural del villancico en el siglo XVIII, dice: “Pero también por esa época se consolida un nuevo tipo de villancico llamado *de pastorella*, que introduce en el molde tradicional de estribillos y coplas el estilo musical de la *pastorella* italiana, caracterizado por el ritmo *allà siciliana* (6/8 con puntillo en la primera corchea de cada tres), la utilización de notas pedal y movimiento en terceras y sextas paralelas en los instrumentos agudos imitando la rusticidad de la música pastoril (también llamado *stylus rusticanus* fuera de España),” TORRENTE, Á. 2014, p. 137

Ejemplo 3.10

20

Ob.1

Ob.2

Sop.1

Sop.2

Bajo

Vln.1

Vln.2

Órg.

BC.

cuando por los Va- lles to- do es al- ga- za- ra to- do es al- ga- za- ra
cuen- tan que ha na- ci- do un ni- ño bi- za- rro un ni- ño bi- za- rro
al Ni- ño gra- cio- so con vo- ces su- a- ves con- vo- ces su- a- ves

Todo lo descrito, hace de esta sección de manera clara, una pastorella, no obstante que como ya señaláramos, no aparece evidenciada como tal en el título del manuscrito. Asumimos que, esta omisión, pudo relacionarse con el hecho de no predisponer la función de la pieza ante la hegemonía religiosa.

3.4.2 Con *Boleras*, *Bolera*. La alusión a un baile como irreverencia religiosa

Estamos en una época que no permite la transgresión de preceptos, más aún en un templo donde las formas han de ser del todo decorosas, algo que abriga un amplio espectro de conductas, y como sabemos el rol de un maestro de capilla debía evidenciar a través de su música, un lenguaje apropiado y a la vez portador de un mensaje, que plasmará el acto de la fe y de la conversión. Sin embargo, la manera en que José de Campderrós transgredió dichos preceptos resulta muy apropiada; hablamos de una arquitectura musical que permite traslucir rasgos de teatralidad, dentro de un género rupturista, en el sentido que, nunca catapultó su esencia profana, como tampoco pudo ignorar los modernismos que eran parte del devenir de la época.

Estimamos que para José de Campderrós, pudo ser compleja la *tarea* de empatizar con las modas, no solo en su rol de maestro de capilla, sino también como parte de su pasado de lego de la Buena Muerte. Pero a pesar de ello, pudo hacer plausible la incorporación de elementos propios de otros lenguajes con el fin de resonar con las tendencias imperantes.⁹³ Sin duda algo que amerita y requiere una ejemplificación, lo que veremos *representado* algunas de sus obras.

Nuestro autor, se hace cargo de un villancico de fines del siglo XVIII, el que ya ha mostrado sustantivos cambios, no solo desde la perspectiva morfológica y estructural, sino que también ha incorporado elementos dramáticos como fórmula de representación, y acorde a nuestros análisis, hemos encontrado indicios que nos han aportado argumentos para sostener que Campderrós en algunos de sus villancicos se hizo parte de las nuevas tendencias.

La segunda sección, del villancico *Amados Pastores*, alude explícitamente un baile. Prescribe como tempo, Allegretto, métrica de 3/4 y tonalidad de La mayor, 30 compases y, la indicación *con Boleras a Dúo*. El título otorgado, nos abre la puerta para hurgar en la sintaxis musical, ya que no solo el tempo y la métrica se condicen con el baile Bolera.

Una breve introducción y que desde el punto de vista armónico está redactada sobre los grados principales I-IV-V-I. Así mismo, es posible advertir el carácter propio de la Bolera, desde la perspectiva rítmica.

⁹³ En cuanto a la incorporación de lenguajes foráneos, es válido parafrasear lo que señala Charles Seeger con relación al empleo del lenguaje hablado para referirnos a otro lenguaje, el de la música. Seeger pone en tela de juicio el empleo de un sistema de comunicación que es portador de sus propios códigos, por lo tanto único en su dialéctica y, que al transferir información desde otro sistema (también con sus propios códigos), aloja un alto grado de cuidado para dicha transferencia. En este aspecto y extrapolando lo señalado, podemos precisar que incorporar la dialéctica del baile (Bolera) e incorporarlo a una obra musical, también requiere de un adecuado conocimiento del lenguaje que se quiere representar, más aún cuando los elementos (fórmulas rítmicas) a tratar, han de ser los adecuados, en atención a su naturaleza profana. Se trata de un maestro de capilla que se debe a su cargo, a quien, le corresponde enaltecer la matriz religiosa y sostener el decoro que esta requiere. SEEGER, Ch. 1977

Ejemplo 3.11

Con Boleras a Dúo

The musical score is divided into two systems. The first system, marked 'Allegretto', features the following instruments: Oboe 1^o, Oboe 2^o, Primera Voz, Segunda Voz, Baxo, Violín Primero, Violín Segundo, Órgano, and Baxo Continuo. The second system continues the piece with figured bass notation (p I, IV, V, I) under the Bass Continuo staff.

Respecto del término “BOLERO ó BOLERAS. s.m y f. El primero en singular y el segundo en plural. Baile español que en los teatros se ejecuta con los vestidos de majos de fines del siglo último. Se ejecutan una o más mudanzas por una o más parejas con el toque de seguidillas.” (CASTRO, A. 1878, p. 400)

La cita nos instala como reflexión, algo que venimos enunciando acorde a la información recabada desde las fuentes documentales y del género villancico, es decir, la *intromisión* del teatro en el villancico fue algo que se produjo como una necesidad de acercar la devoción a través de un repertorio que hiciese más cercana la comunicación devocional. Nos parece que sí. (Es importante señalar que la métrica empleada para los textos, corresponde a la métrica de la seguidilla).

De allí entonces que la incorporación de todos aquellos elementos propios del teatro, hicieron del villancico una herramienta que concitó mayor afluencia de público a la gestión religiosa, y a la vez, permitió generar un repertorio renovado, como ya hemos señalado, en diversos aspectos.

En el siguiente ejemplo, de la misma obra y sección; en el tercer tiempo del compás 7 apreciamos el empleo de una figuración rítmica que nos hace pensar que se trata de una evocación al empleo de castañuelas.

Es evidente que Campderrós utilizó este recurso, el que se posesiona como una sutileza que permite invocar un instrumento que dentro del contexto de la capilla, habría sido sancionado por considerarse inapropiado. Nos parece además, que nuestro autor tuvo la claridad para elegir herramientas técnico-musicales adecuadas que pudiesen representar su objetivo.

Ejemplo 3.12

The image shows a musical score for 'Bóleras a Dúo' starting at measure 5. The score includes parts for Oboe 1 and 2, Soprano 1 and 2, Bass, Violin 1 and 2, Organ, and Bassoon. The vocal parts have lyrics in Spanish. A green box highlights a melisma in the vocal lines and the corresponding instrumental accompaniment in measures 7 and 8. The lyrics are: 'Gran-de a-li-vio y des - can - so paz y con - ten - to', 'To - da el al - ma se a - bra - sa en dul - ce fue - go', and 'No hay gusto en es - te mun - do ni hay con - sue - lo'.

Seguidamente, vemos el empleo de cuartinas en el tiempo uno, célula que enfatiza el texto con un breve melisma, el que ya venían enunciando los violines y que a la vez nos hace sentir la presencia de una baile. Sin duda los recursos adoptados por Campderrós, permiten hacer patente la Bolera.

Ejemplo 3.13

10

Ob.1

Ob.2

Sop.1

Sop.2

Bajo

Vln. 1

Vln. 2

Órg.

BC.

paz y con - ten - to jun - to a ti sen - ti - mos Oh bien in -
 en dul - ce fue - go y las ho - ras pa - re - cen bre - ves mo -
 ni hay con - sue - lo co - mo el que tu a - mor cau - sa en nues - tro

En el villancico *Qué es esto Pastorcillos* tomamos como ejemplo la segunda sección que prescribe Bolera. Métrica 3/4, tempo de Allegro, tonalidad de La mayor y 156 compases.

Se inicia el discurso con cuatro compases de introducción sobre los grados de I-IV-V-I-I6-V2.

Ejemplo 3.14

Bolera

Allegro

Sop.1

Sop.2

Bajo

Vln. 1

Vln. 2

BC.

I IV V I I6 V2

El inicio del canto, se produce en el compás 5, como veremos en el siguiente ejemplo, el que es doblado por la línea del violín 1 una octava más arriba y, junto con la entrada de la soprano 1, observamos que entre los compases 5 y 6 se instala el ritmo propio de seguidilla-bolera, el que se explicita aún más en el compás 8.

Ejemplo 3.15

Seguidamente en el tercer tiempo del compás 11, se produce un intercambio modal, donde emerge la tonalidad de la menor.

Ejemplo 3.16

Este intercambio modal lo entendemos como una forma de otorgar dramatismo en atención al texto (El Dios eterno), lo que se refrenda en el compás 12, donde aparece el acorde de mi, pero frigio, ya que contiene el sonido do becuadro, acorde que resuelve a

La menor y luego La Mayor. Apropiaada progresión, ya que el acorde frigio de Mi, otorga y enfatiza el carácter de la Bolera.

El recurso empleado para representar el baile Bolera, está entre la línea del canto y del violín, donde convergen elementos que nos parece necesario mencionar. La coreografía que se sugiere, está relacionada con los movimientos interválicos, donde consueña con el alzar de brazos y el empleo de castañuelas.

Ejemplo 3.17

En el compás 5 el violín 1 y 2 a través del intervalo de octava darían pie a la elevación del brazo, y la parte del canto reafirma la elevación -a pesar del alzar- y el empleo de cuartinas evoca el sonido de las castañuelas. Se repite el mismo esquema en el compás 7. La figuración que prescriben los violines y el continuo a partir del silencio del compás 6 (agrupación de tres corches), sugiere el movimiento de pies. Ya en el compás 8, vemos el resumen figurativo musical en las líneas del canto y violines donde se enfatizan los movimientos de brazo, sumado esto al motivo corchea y tresillo de semicorchea que representa las castañuelas.

Finalmente, queremos instalar una diferencia respecto del empleo del término Bolera en Campderrós. Como vimos en los ejemplos presentados, en el primer caso, se señala *con Boleras a Dúo*, lo que estimamos, representaría el baile en sí mismo, pero la ejecución *gráfica* de él, queda a cargo de los cantantes. Algo que evidencia otra gran sutileza de parte del autor, relacionada con una *representación cantada*, ya que alude, como ya precisamos la indicación *con Boleras a Dúo, una pareja que baila a través del*

canto. Nos parece que fue una herramienta pertinente, y que se condice con el decoro requerido, sin perder el propósito que tuvo nuestro autor de incorporar elementos propios de la representación.

La obra *A Caza de Almas*, segunda sección, a la que nos referiremos desde el punto de vista interpretativo, en el Capítulo 4. No obstante, se plantean algunos elementos rítmicos y melódicos que sugieren una representación.

Ejemplo 3.18

The image shows a musical score for Example 3.18. It consists of five staves: Clarinete Obligado, Soprano, Vln. 1, Vln. 2, and BC. The Clarinete part is marked 'Solo' and has two green boxes highlighting specific rhythmic patterns. The Soprano part has lyrics 'cual Di - vi - no'. The Vln. 1 and Vln. 2 parts are marked 'p'. The BC part is marked 'p'.

La arquitectura de la línea del clarinete, posterior a la entrada del canto, compás 36, nos instala con fórmulas rítmicas propias de la Bolera, incluso las apoyaturas las leemos dentro del empleo de la ejecución de las castañuelas, donde el sonido agudo se diferencia del grave, de tal manera asumimos esta ejecución donde la nota La (apoyatura) equivale a la mano derecha y el sonido Sol, la mano izquierda. Este recurso es empleado en la ejecución de las castañuelas, donde la castañuela de la mano derecha representa los sonidos agudos y la de la mano izquierda, los graves.

Adquiere mucho sentido establecer que en esta pieza, el actor principal, es el clarinete. Si bien la voz, interpreta el canto, sin embargo, es el clarinete quien lleva la *voz rítmica* otorgando las directrices para la interpretación de la danza.

“En la tonadilla a solo, no es sólo el cuerpo del intérprete -sobre todo mujer- aquello que atrae, ni lo sugerente de los argumentos narrados ni la cadencia de unas músicas más o menos de moda, pegadizas o virtuosísticas, sino todo ello englobado dentro del espectáculo tonadillesco, incluyendo el poder sugestivo de la voz -femenina- y del movimiento de su cuerpo. De hecho creo que la tonadilla a solo fue el ámbito dieciochesco que más y mejor supo

aprovechar la corporeidad femenina, constituyendo la sublimación dieciochesca, al menos sobre la escena.”(PESSARRODONA, A. 2016, p. 114)

La cita reúne un par de aspectos que es necesario comentar. Se habla de la *interpretación* de la tonadilla, con sus implicancias *sobre* el escenario, que para este caso es el teatro, sin embargo, dos ejes centrales podemos trasladar a nuestra tonadilla: el empleo de la voz y el movimiento natural que genera el cuerpo. El discurso que propone Campderrós, para la línea del canto, en particular por el ámbito, se perfila dentro de lo femenino y, lo corpóreo, se vislumbra a través del clarinete, donde el tratamiento melódico concita movimiento corporal (músico-instrumento), es necesario amalgamar la sintaxis con el gesto.⁹⁴ Algo muy necesario en el contexto interpretativo.

Del mismo modo, resulta innegable el carácter virtuosístico de la línea del clarinete, y en este aspecto hace que esta tonadilla sea un muy buen ejemplo en cuanto a la representación *dentro* del *escenario* religioso. Quizá la diferencia radica entre la preposición *sobre* y el adverbio *dentro*.

La alquimia musical, empleada por José de Campderrós, logró aunar dos grandes imperativos, la moda europea relacionada con el villancico dieciochesco y el decoro propio que debía tener una composición religiosa. Vemos entonces que, se instalan elementos profanos para traer a la luz la *teatralidad* y la *representación*, los que están en la proporción adecuada para rendir homenaje al hijo de Dios y de manera consonante con el devenir de la época.

⁹⁴ Sabemos que la percepción musical activa canales neurológicos que invitan a expresarnos a través del cuerpo. En este sentido nos parece que la interpretación y como ya hemos referido, no solo está remitida a la lectura de una partitura, sino que invoca una serie de procesos entre mente y cuerpo, los que posibilitan la expresión, en particular el movimiento. Entonces, no solo para los intérpretes consueña este raciocinio, sino también para quienes perciben el sonido, el público. El receptor *pasivo*, hará resonar de alguna manera, la música que percibe y para el caso que nos ocupa, podrá entrar en sintonía con el baile de tonadilla. “Entender la música como actividad corpórea implica que el juego sonoro está ligado a un sentido particular del tiempo y el lugar,”. DUBY, M. 2016, p. 13

Capítulo 4

El villancico del siglo XVIII.

La importancia de la capilla musical desde la perspectiva estética e interpretativa

Las obras musicales no solo nos hablan de su constitución formal, estructural y de su comportamiento sintáctico. Son el reflejo de una pluma, que no solo plasma signos en un papel, sino que tiene un desafío mayor, redactar música que pueda ser interpretada de acuerdo a diversos criterios y en nuestro caso, sumarse a los nuevos planteamientos estéticos.

Los músicos para los que se escribieron distintos y diversos repertorios, jugaron un papel relevante en este sentido, ya que sin la convicción de que los intérpretes eran los adecuados para este viaje musical, habría sido un salto al vacío. De allí entonces, es posible afirmar que los autores, en general, no solo estaban en sintonía con las nuevas tendencias compositivas, sino que debían tener conocimiento, por un lado de las particularidades de los instrumentos que emplearon, como también del nivel de experticia de sus músicos. En este aspecto, los intérpretes adquieren un protagonismo importante, el que daría cuenta de sus capacidades técnicas, como también su adaptación dentro de los nuevos discursos.

Lo señalado adquiere relevancia, para lo que nos ocupa, en atención a que, dos elementos se entrelazan como objetivo final de las obras: la estética italianizante y la interpretación. Si bien, ambos conceptos, plasmados en este documento, parecieran simples de llevar a cabo, pero sabemos que ellos, se instalan dentro de un contexto complejo y se hacen parte del proceso de cambios que tuvo el villancico. Hablamos de compositores adscritos a maestrías de capilla, donde el repertorio jugaba de manera evidente, un rol preponderante, en el que se traslucían sus capacidades de enfrentar desafíos, consonando además, con los preceptos propios del cargo que ostentaban.

4.1 La estética musical y los cambios formales en el villancico del siglo XVIII

Con relación a la ampliación del género vemos que esta se produce en los inicios del siglo XVIII (TORRENTE, Á. 2014, p. 133). Hablamos de una ampliación formal/estructural, algo que de manera connatural, traerá renovaciones sintácticas, y como ya se-

ñaláramos, cambios texturales. Del mismo modo, se agrega el hecho de la expansión geográfica del género, podemos decir que España es el punto central de dispersión hacia sus provincias, sin embargo, también llegará a América, locación que también se hará cargo de las renovaciones villanas.

Como parte de estas reformas es importante hacer hincapié que la tradición continúa su andar dentro del villancico pero, de manera paulatina se verán plasmados los cambios que las nuevas tendencias abogan. Desde este punto de vista, y desde la perspectiva formal, debemos considerar la incorporación de secciones que no solo contribuyen a la modernización en boga, sino que también tendrán vida propia, donde lo profano se instala con propiedad dentro de lo sacro.⁹⁵

En los finales del siglo XVII y el comienzo del XVIII, ya encontramos presencia del mundo italiano en España, a través del villancico teatral y como ya hemos señalado, dentro la Capilla Real.⁹⁶ Sin duda que la incorporación de elementos italianos hará que el género adquiera una mayor riqueza desde todo punto de vista. Se abre paso a lo que concitará una nueva tradición: el estilo italianizante.

En este sentido, es importante concitar algunos elementos que nos permitan esclarecer el concepto italianizante. Para ello, hemos considerado como referente a Andrea Bombi quien refiere tres elementos al respecto. Señala que, la circulación no solo se relacionaba con la difusión de técnicas de composición, sino que -la circulación- está vinculada con el aprendizaje de técnicas de interpretación, como también con la notación de la música. En segundo lugar, precisa que las técnicas compositivas pudieron desplazarse por los conductos habituales y, como tercer punto, nos dice que el aprendizaje de técnicas y de notación pudo realizarse de manera directa, a través de los individuos que las poseían.

⁹⁵“La forma tradicional del villancico no va a desaparecer con el nuevo siglo porque seguirá cultivándose en todo el mundo hispano, si bien incorporando progresivamente rasgos estilísticos modernos. Paralelamente va a surgir un nuevo tipo formal que incluye recitados (recitativos), arias y otras secciones nuevas como minuets o fugas. Éstas se hibridan inicialmente junto a las secciones tradicionales, pero también darán lugar a una forma musical autónoma dentro del género villancico que se denomina *cantada*, que no será sino la versión sacra de la cantata profana”. TORRENTE, A. 2014, p. 134

⁹⁶“El camino natural para introducir las novedades italianas fueron los villancicos teatrales: en todas las celebraciones de la Capilla Real entre 1703 y 1705 encontramos un villancico que presenta un personaje italiano que canta “al uso de Italia”, introduciendo recitativos, arietas y minuets, cuya música fue compuesta probablemente por Duron. Desde 1706 (coincidiendo con el exilio de Duron y la expulsión de Torres y otros músicos) desaparecen los personajes pero en cambio se consolida la introducción de recitados y arias, aumentando poco a poco el número de villancicos italianizantes.” TORRENTE, A. 2014, p. 134

En resumen, hablamos de aprendizajes directos a través de músicos e, indirectos a través de partituras. De tal forma que, el término italianizante, comprende el contacto directo, como también aquello de carácter indirecto.

Respecto del término italianismo, hace referencia a quienes sostenían una actitud que propiciaba esta asimilación. Hablamos entonces de una condición actitudinal, la que abraza un modernismo que penetra profundamente el ámbito creativo, decantando en la interpretación.

Por otro lado, señala otras características que son inherentes a esta terminología:

“Planteada la cuestión en estos términos, subyace a la distinción entre italianismo e italianización unas diferentes relaciones entre tradición y modernidad. Entendiendo la primera en el sentido etimológico del acto por el que una generación la transmite a la siguiente elementos culturales y también, por extensión, el patrimonio de conceptos, conocimientos, habilidades e incluso objetos en los que este acto se materializa - patrimonio que sanciona con su antigüedad la venerabilidad de la propia tradición-, “modernidad” puede definirse como la situación concreta de quien se percibe a sí mismo como el último eslabón en la cadena de la tradición, por ser el depositario e intérprete más reciente de la memoria oral, escrita y material generada por el propio proceso.” (BOMBI, A. 2011, p. 26)

Sin duda que lo señalado por Bombi adquiere mucho sentido, ya que la modernidad, no es un eslabón suelto en la cadena de sucesos previos que la hacen posible, si bien, abriga un devenir de elementos nuevos, pero se empalma con los relictos del pasado, en otras palabras, no hay abandono de la tradición, esta, se suma a las nuevas propuestas. Del mismo modo:

“Es en esta homonimia de moderno con hodierno donde se colocaría el italianismo musical, en la medida en que el concepto identifica constructos ya asimilados por la tradición; o bien ideas poéticas que no cuestionan la autoridad de la tradición, en primer lugar porque se substancian en productos de aspecto tradicional, novedades virtuosas, por así decir. Al contrario, por poner la tradición en contacto con productos ajenos no tanto por su procedencia, sino porque cuestionan aspectos que se encuentran en los cimientos de la propia tradición, la italianización identificaría una modernidad amenazadora. Una percepción que, entre el último decenio del siglo XVII y los tres primeros del

siguiente, se concreta en las polémicas que acompañan la introducción del nuevo estilo”. (BOMBI, A. 2011, p. 25-26)

Nos enfrentamos entonces, a que el italianismo, no niega la tradición con la que se encuentra, sin embargo, la italianización, pone en tela de juicio aspectos que forman parte de la tradición, y esto sin duda, y como señala Bombi, es un elemento que remueve el pasado, de algún modo lo cuestiona y por lo tanto, se posesiona como un crítico que además concibe nuevas ideas. De allí entonces, que concitó tanta algarabía, no por ser foráneo, -quizá ese fue el argumento que encontraron apropiado para rechazarlo-, sino porque hurgó en lo que la tradición deseaba perpetuar sin cuestionamientos.

Dentro de este contexto, algunas de las innovaciones en los villancicos desde diversas perspectivas se relacionan con la inclusión de violines, arias da capo y el recitativo como parte de la música religiosa. Esto incidirá en la presencia de músicos profesionales dotados de patrones técnicos y musicales apropiados, con el fin de poder interpretar adecuadamente estos repertorios.

La proliferación de esta nueva forma de creación, se instalará como parte de los diversos centros religiosos, sin embargo no se abandona completamente la tradición, - con la salvedad de la Capilla Real⁹⁷- sino que pudieron sostener un balance entre lo antiguo y lo moderno.

Algunas de las variantes introducidas harán que el villancico -como ya hemos señalado- adopte como referente lo italiano, algo que abrirá un sendero de renovadas ideas musicales, una dialéctica que se refresca en lo sintáctico como también en lo organológico.⁹⁸ Sin embargo, estos nuevos discursos y, en particular las secciones de los villancicos, mantendrán un equilibrio con la tradición, ya que no se abandonan las formas antiguas del mismo. En otras palabras, el villancico en su forma tradicional no desaparece, sino que a nuestro juicio, se enriquece de este nuevo procedimiento creativo. Del mismo modo: “Hacia el segundo cuarto del siglo XVIII se puede considerar que

⁹⁷ “Sin pretender ser exhaustivo, se puede afirmar que las principales capillas españolas empezaron a introducir recitados y arias en los villancicos entre la primera y la segunda década del siglo, y estas secciones se convirtieron rápidamente en elementos habituales del género, si bien, con la excepción de la Capilla Real, no suplantaron la forma tradicional del villancico sino que convivieron con ella.” TORRENTE, Á. 2014, p. 136

⁹⁸ “Los violines entran en España con la música y los músicos italianos, y modifican el contexto sonoro de la música, provocando muchas críticas ante los defensores de lo tradicionalmente español, ya que los violines difuminaban las diferencias entre la música religiosa y la música del teatro.” SARFSON, S. y MADRID, R. 2015, p. 341

recitados y arias son ya elementos estructurales del villancico, tan asentados como las secciones tradicionales.” (TORRENTE, Á. 2014, p. 137)

Resulta obvio, que esta modernización no quedará encapsulada dentro del viejo continente, sino que viajará también a Hispanoamérica.⁹⁹ En las distintas locaciones de esta región, vemos como se abre paso esta tendencia. Distintos compositores de la época que hablamos, quienes ejercían como maestros de capilla en el sur del mundo, se hicieron cargo de la moda, y quizá con un camino creativo más expedito, al no encontrar detractores como ocurrió en España. De tal forma que adscribirse e incorporarse con los nuevos aires, fue una tarea menos azarosa.

Como parte de los repertorios catedralicios en Hispanoamérica, encontramos que el villancico experimenta cambios, los que se adscriben a las tendencias de la metrópoli. En el caso de compositores contemporáneos a Campderrós, podemos mencionar a Esteban Salas maestro de capilla en Santiago de Cuba, quien se sumó a la modernidad y en su repertorio paralitúrgico encontramos veinte cantadas y treinta villancicos. Miriam Escudero, nos dice que esta clasificación (cantadas y villancicos) es explícita, la que, aparece consignada en los manuscritos del autor. (ESCUADERO, M. 2011) Asimismo, Escudero hace hincapié en que, no obstante las innovaciones observadas en el repertorio paralitúrgico de Salas, señala que el autor pudo navegar entre tradición y modernidad.¹⁰⁰

Se pliegan a estas tendencias numerosos compositores quienes concibieron obras en sintonía con la moda imperante.¹⁰¹ Vemos que no solo se velaba por música que estuviese a la altura dentro del eje central del quehacer musical (las catedrales), sino que además se propiciaba integrarse a la moda. Por lo tanto, el hilado sonoro, incorporaba un lenguaje que diera cuenta de estas transformaciones, agregando además el interesante abanico de posibilidades que en España ya comportaba. Asimismo, y como señala Weisman (2019), encontramos una fórmula de integrar repertorios a las nuevas tenden-

⁹⁹ “la cantada religiosa como forma paralitúrgica, fue ampliamente cultivada a lo largo del siglo XVIII; tanto por los compositores españoles como por los italianos afincados en las capillas y cortes españolas y las de los virreinos americanos.” SARFSON, S. y MADRID, R. 2015, p. 341

¹⁰⁰ “Los villancicos y cantadas poseen el mismo formato sonoro que Salas aplica al repertorio litúrgico de sus lecciones, misas y versos. Con lo cual, desde el punto de vista sonoro, entiende que el *estilo moderno* es compatible, por igual, con la funcionalidad litúrgica de todos estos géneros.” ESCUDERO, M. 2019, p. 249

¹⁰¹ “La posición dominante de las capillas catedralicias determinó que las corrientes musicales hegemónicas tuvieran en ellas sus principales centros de origen y difusión. Los cabildos a menudo se ocupaban de que música no solo fuera apropiada para un culto “decente”, sino también de que estuviera al día con las tendencias más recientes.” WAISMAN, L. 2019, p. 278

cias, el reciclaje de obras, ya sea de músicos de América o ibéricos, dicho reciclaje, precisamente consistía en otorgar a estas músicas los elementos necesarios para hacerse parte de las innovaciones que la época demandaba. De allí entonces, podemos hablar que el impacto que tuvieron las mudanzas morfológicas y estructurales del villancico en América, fue profundo.¹⁰²

Nos parece que estas formas de reciclaje alcanzaron diversas proporciones, un ejemplo interesante se relaciona con la obra *El día del corpus*,¹⁰³ la que como nos indica Waisman, el original no lleva partes de violines.¹⁰⁴ Vemos entonces que la moda imperante hubo de consagrarse no solo a través de obras inéditas, sino que también pudo plasmarse dentro de piezas existentes, otorgando una textura diferente, por lo tanto un color distinto y de manera obvia, una re-significación del género. También podríamos precisar que el binomio tradición-modernidad, estuvo presente a través de distintas *metodologías*.

Para nuestro caso, veremos que José de Campderrós se hace cargo de este nueva forma de composición, sin abandonar totalmente la tradición en la producción de su repertorio paralitúrgico, sin embargo, incluye aspectos que nos indican que la modernidad también se impregnó en algunas de sus obras. Respecto de esto último (la modernidad) nos parece importante referirnos a dos de las cinco obras elegidas, para nuestra investigación, de las que ya hemos hablado previamente, se insertan dentro del nuevo paradigma compositivo relatado. ¡*Cielos qué asombro es este!*, pieza dedicada al Santísimo Sacramento prescribe el título de Aria, en la que se refleja ampliamente la moda imperante, la que nos muestra de manera clara que se trata de una Cantada. Seguidamente, la obra *A Caza de Almas*, villancico para Nochebuena, introduce un Aria en el segundo movimiento, que además se titula *Tonadilla*, movimiento en el que también encontramos expresado el nuevo estilo, conectado fundamentalmente con lo italianizante; asimismo, se sabe que la Tonadilla aumenta aún más su popularidad como parte de las sec-

¹⁰² VELÁSQUEZ CANTIN, R. 2019

¹⁰³ Obra anónima “aproximadamente, de la segunda mitad del siglo XVIII y proviene de la antigua misión de San Ignacio que los jesuitas establecieron en la región de moxos, al oriente de Bolivia, cerca de los márgenes del río Mamoré.” CLARO, S. 1974a, p. LI

¹⁰⁴ “el agregado de *ritornelli* de violines al villancico *El día del corpus*, que se difundió desde las misiones de Mojos a todo el mundo, se ha grabado por conjuntos que desconocen la versión original, sin violines, conservada en Sucre.” WAISMAN, L. 2019, p. 279

ciones en los villancicos de la época. Algo que nuestro autor manejó asertivamente en la pieza mencionada.

4.2 Presencia de lo italiano en la obra paralitúrgica de Campderrós

Con relación al advenimiento de las nuevas propuestas creativas, es propio señalar que, estas pudieron incorporarse al villancico ya que dada la naturaleza del género, donde era posible flexibilizar *patrones formales*; lo que nos sitúa en un escenario próspero y que permite instalar los recursos necesarios sintonizando con las novedades dialéctico-musicales.¹⁰⁵ Por otro lado, vale la pena considerar que hablamos de uno de los géneros mayormente explorado y masificado, esto último en atención al grado de cercanía con los receptores, idiomáticamente hablando, sumado a aspectos de carácter para-teatral, entre otros.

Al abrir paso a esta nueva tendencia compositiva, se instala una estética distinta, en la que se unen puntos geográficos de contextos musicales disímiles. Como resultado, en lo que nos ocupa, la estética italianizante, la que aparece ligada de manera sustantiva al género villancico. Su característica no solo está dada por reformulaciones estructurales en el sentido de la incorporación de nuevas secciones, sino que estas secciones están impregnadas de una dialéctica musical e instrumental distinta. Podemos comprender entonces que, el villancico se verá nutrido de esta *modernidad* dando cuenta de una nueva manufactura.

Respecto de las secciones que se incorporan, encontraremos diversas formas, recitados (recitativos), arias y en algunos casos, minuetos o fugas, y en el caso de las tonadillas y seguidillas harán que el género aumente más su popularidad en la medida que avanza el siglo XVIII y naturalmente la presencia de la estética italianizante, será un elemento trascendente que hará del villancico un *objeto* de concierto.

Con relación a José de Campderrós, una de las obras que a partir de su música y la interpretación de la misma, reúne características singulares, las que nos han permitido declararla como parte del estilo italianizante. Para ello, ofrecemos un breve peregrinaje técnico e interpretativo con el propósito de dar mayor claridad respecto de nuestros ha-

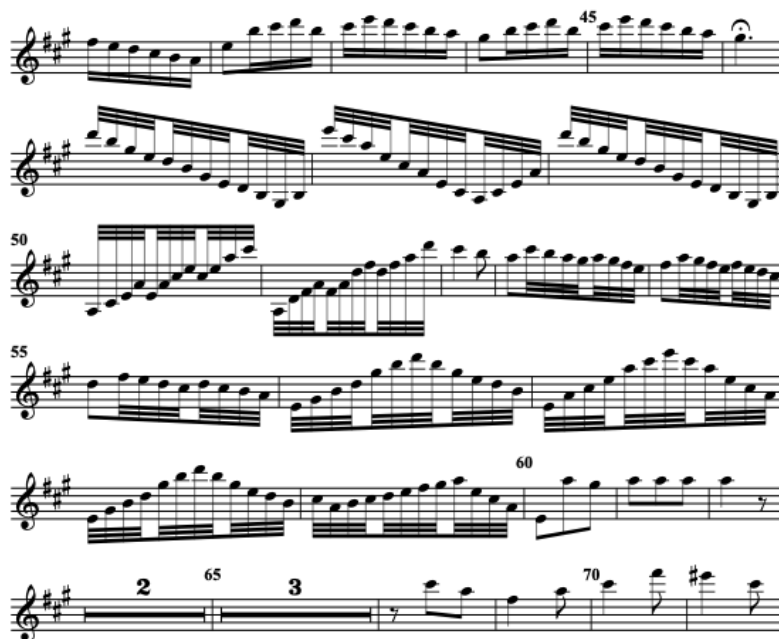
¹⁰⁵ “Por tratarse de una creación paralitúrgica, el villancico carecía de textos o normas prefijados (como era el caso de misas o salmos), y sus características formales y estilísticas, moldeadas en la música profana, se adaptaban a las tendencias de cada época.” TORRENTE, Á. 2014, p. 133

llazgos. Para ello, nuevamente nos referimos a la obra “*A Caza de Almas*”, villancico para Nochebuena, pieza que está constituida por tres secciones, la primera de ellas en tempo de Allegro, métrica de 2/4; la segunda, Allegretto en 3/8 y la última sección, también Allegretto en 6/8.

La segunda sección, titulada como *Tonadilla* en la que se indica *obligado de clarinete*. Es en esta sección donde se aprecia la estética italianizante, como ya hemos visto en los párrafos previos, la que dice relación con la sintaxis prescrita, tanto para la soprano, como también para el clarinete, este último como indicamos, ejerce como solista, sin estar prescrita esta condición, sin embargo, por el tratamiento melódico dado por nuestro autor, se evidencia el carácter de solista en esta sección. Por otro lado, el virtuosismo explicitado, queda a cargo de la línea del clarinete.

En el ejemplo que sigue, un pasaje que realiza el clarinete, en donde como ya señaláramos de manera previa, se conjuga la experticia técnica como también estilística, esta última dentro de dos variables, por un lado la inserción del estilo italianizante por parte de nuestro autor, y por otro, el desafío técnico para el intérprete, quien además debió conocer el estilo en cuestión con el fin de lograr un resultado acorde a lo prescrito en la obra. Con relación al conocimiento estilístico, tenemos claridad que José de Campderrós pudo instaurar los lineamientos interpretativos, algo que adquiere mucho sentido en atención a su cargo de maestro de capilla, lo que se hace patente en base a las características que presenta la obra, la cual, refleja de manera evidente, que el autor no solo conocía las capacidades de sus músicos, sino que también estaba empoderado dentro del nuevo estilo. Presentamos el siguiente fragmento, en el que se aprecia lo descrito:

Ejemplo 4.1



Si bien, en apariencia, observamos que se trata de *simples* arpeggios, debemos tener en cuenta algunas variables, de carácter técnico e interpretativos. En primer lugar, el instrumento de época que fue utilizado no contaba con las mismas características del clarinete moderno, no obstante, Campderrós deja en evidencia que también conocía las propiedades de este instrumento, de tal forma que, por un lado buscó una tonalidad apropiada, para que la sintaxis de la sección pudiese ejecutarse sin demasiadas dificultades.

Ahora bien, si observamos desde el compás cuarenta y siete hasta el compás sesenta y dos, hablamos de una sola frase, y el tempo indicado es Allegretto, sin embargo, no hace posible una ejecución bajo los 90bpm., razón que sin duda hizo de esta línea melódica un gran desafío, desde todo punto de vista.¹⁰⁶ Convengamos además que, la experticia interpretativa también debía *consonar* con la afinación. Este último aspecto, y como relatamos anteriormente cuando nos referimos al potencial empleo del sistema Valotti; asumimos que nuestro autor estaba al corriente de este temperamento y nos hace presumir que esto, sumado a las características de manufactura del clarinete de fines del siglo XVIII, actuaron como detonantes para la tonalidad elegida, en este aspecto, es

¹⁰⁶ Ver sección completa en el Apéndice, p. 290- 296 y el análisis del mismo en el Capítulo 5.

muy importante la tonalidad, ya que por las características del instrumento, no todas suenan con la misma claridad y exactitud. Del mismo modo, podemos agregar que estamos hablando de un instrumento que precisamente en esta época adquiere relevancia dentro del quehacer musical, vasto es el número de composiciones para el; lo que situaría a nuestro compositor como un pionero en estas latitudes, si bien la obra y como ya hemos dicho, no declara que el solista es el clarinete, sin embargo la sintaxis melódica y la preponderancia del mismo, nos lleva a presumir que su incorporación también se hace parte de la moda europea, más aún, lo inserta con un discurso propiamente italiano. Si bien, fue un instrumento que estuvo presente en diversas locaciones, no aparece tratado discursivamente como *solista*. Es más, para el caso del maestro de capilla, contemporáneo de Campderrós en Santiago de Cuba, Esteban Salas, no encontramos ninguna obra dentro del corpus de cincuenta piezas entre villancicos y cantadas, que emplee clarinete.

Por otro lado, hablamos de una línea melódica en la que resalta el timbre del clarinete, como también sus posibilidades técnicas. Advertimos, además que este instrumento se complementa de manera amplia con el canto en diversos pasajes, en los que se aprecia un evidente diálogo entre ambas líneas,¹⁰⁷ algo que nuestro autor supo redactar pertinentemente. Recordemos que la sonoridad del Clarinete, aún siendo de la época que hablamos, es bastante superior al canto, considerando además que todo esta *performance* ocurría en la catedral, donde sabemos la ampliación sonora es importante, de tal manera que ambas líneas consuenan en perfecta sintonía, en atención a la sintaxis que les fue prescrita. Es decir, la línea escrita para el Clarinete, en ningún momento opaca el canto, por el contrario hace un empaste perfecto:

¹⁰⁷ “Junto al tratamiento virtuoso de la voz y el papel protagonista de los violines en los intermedios instrumentales, las principales manifestaciones de esa transformación [se refiere a la modernidad] se hicieron palpables en aspectos tales como: la disminución en el uso del contrapunto, el enriquecimiento de las posibilidades armónicas y el establecimiento de una nueva relación de diálogo entre instrumentos y voces.” ESCUDERO, M. 2019, p. 26

Ejemplo 4.2

Musical score for Example 4.2, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Solo cual Di - vi - no ca - za - dor - ca - za - dor ca - za - dor, tien - de Je - sús a - las al - mas muy fuer - tes, muy fuer - tes la-zos de a-mor." The score includes measures 40, 45, and 50.

Con relación al diálogo entre ambas líneas, veremos además que el Clarinete realiza imitaciones y algunas disminuciones en base a la propuesta del canto:

Ejemplo 4.3

Musical score for Example 4.3, focusing on the dialogue between the vocal line and the piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Oh, di - cho - so del que en e - llos ha ca - i - do ya - llí que - dó, tras - pa - sa - do de las fle - chas que a su pe - cho". The score includes measures 65, 70, 75, and 80. Green boxes highlight specific passages in the piano part that imitate or respond to the vocal line.

Como podemos apreciar en los ejemplos señalados, y en el siguiente, solo incluimos las partes de Clarinete y del Canto, la razón de esto obedece por un lado, ofrecer un panorama acotado de las líneas mencionadas y por otro, señalar que ambas podrían prescindir del resto de la instrumentación. Esto se debe a que el Clarinete *dibuja* la armonía, casi de manera constante.

Por otro lado, algo muy interesante y que nos instala nuevamente en el no abandono de la tradición. Esto se relaciona con el tempo empleado, pasamos de un Allegretto a un Allegro, además, si bien no se produce una cadencia barroca, la que empleaba los grados IV-V ya que la prescripción armónica de este fragmento está dada por los grados V7-I6/4-V y luego I, dando inicio a la última parte de la sección. Sin embargo, lo que nos hace mencionar la cercanía con la cadencia barroca, no es la cadencia en sí misma, sino el cambio de tempo, como también el *reposo* sobre la dominante en el calderón.

Ya instalados en el Allegro, podemos apreciar como lo italianizante también se integra dentro de las líneas de los violines:

Ejemplo 4.4

The image displays a musical score for Example 4.4, marked 'Allegro'. It features five staves: Clarinete Obligado, Soprano, Violin 1 (Vln.1), Violin 2 (Vln.2), and Contrabajo (BC.). The Soprano part includes the lyrics: "Pe - ro no sus - pen - das no sus - pen - das" (measures 140-141) and "no tus fle - chas Dios mi - o. tus fle - chas mi" (measures 145-146). The Violin 1 and 2 parts have green boxes highlighting specific passages in measures 140-141 and 145-146. The Clarinete Obligado part is also visible, showing melodic lines corresponding to the vocal and instrumental parts.

Del mismo modo, este cambio de tempo no solo se remite, como ya hemos señalado, a una evocación barroca, sino que al mismo tiempo -con la evidencia de la sintaxis

prescrita- se trata de una Coda. Mixtura interesante, la que podemos leer conjuntamente dentro del binomio tradición y modernidad.

No obstante lo descrito, donde es evidente la presencia de la estética italianizante en esta sección de la obra, nos hemos permitido modificar un fragmento de la línea del Clarinete, con el propósito de hacer evidente lo italianizante, plasmado en el discurso que nos entrega Campderrós. Para estas modificaciones, hemos empleado la técnica de aumentación melódica y rítmica, dentro de un fragmento del original, estas, las hemos diseñado disminuyendo la cantidad de sonidos de la melodía y variando las figuras rítmicas quedando de la siguiente manera:

Ejemplo 4.5

The image shows a musical score for Example 4.5, consisting of two systems. The first system includes parts for Clarinete Obligado, Soprano, Vln.1, Vln.2, and BC. The lyrics for the first system are: "ca - za - dor - - - ca - za - dor ca - za - dor,". The second system includes parts for Clarinete Obligado, Soprano, Vln.1, Vln.2, and BC. The lyrics for the second system are: "tien - de Je - sús a - las al - mas muy fuer - tes, muy fuer - tes la - zos de a -". The Clarinete Obligado part in the second system has three measures highlighted with green boxes, indicating the modifications made. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *pp* and *p*.

Los compases que hemos señalado, representan las modificaciones que realizamos, las que desde el punto de vista sonoro, no interfieren con la armonía, pero, las aumentaciones rítmicas y melódicas, sin duda le restan propiedad al estilo.

En el siguiente ejemplo, tenemos el fragmento original:

Ejemplo 4.6

The image displays two systems of a musical score. The first system features five staves: Clarinete Obligado, Soprano, Vln. 1, Vln. 2, and BC. The Soprano part has lyrics: "ca - za - dor - - - ca - za - dor ca - za - dor,". The second system also features five staves: Clarinete Obligado, Soprano, Vln. 1, Vln. 2, and BC. The Soprano part has lyrics: "tien - de Je - sús a - las al - mas muy fuer - tes, muy fuer - tes la-zos de a". The Clarinete Obligado part in the second system has a green box highlighting a passage starting at measure 50. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *p*.

Este ejercicio, nos permite ilustrar que, el tratamiento dado por nuestro autor acorde a la estética de moda, hace que esta se evidencie -no solo en este pasaje- a través del recorrido rítmico y melódico del discurso prescrito.¹⁰⁸

Otra obra que merece nuestra atención por contener un tratamiento propio de la estética italianizante, es *¡Cielos qué asombro es este!*, Aria dedicada al Santísimo Sacramento, a la que ya hemos dedicado unos párrafos de manera previa, desde otro punto de vista.

En primer lugar, señalar que esta pieza está constituida por un solo gran movimiento, el que a su vez, está dividido en dos secciones, estas últimas señaladas a través del cambio de tempo.

Seguidamente, la instrumentación prescribe dos flautas, dos violines, continuo y voz. En el inicio de la obra ya se puede advertir parte de la estética mencionada, y considerando además que se trata de un *Larghetto*, esto último, muy significativo, ya que permite que las líneas instrumentales realicen con cierta holgura el dibujo melódico.

¹⁰⁸ Sugerimos la audición de esta sección. Disponible en: https://open.spotify.com/album/3MqD5d1kWELCb444eR-DrkC?si=J_DbaluVR0654EWriHddXw

El virtuosismo expuesto, lo vemos instalado primeramente en las partes de flautas, las que además deben sostener durante toda la obra, una afinación adecuada, considerando que ambas líneas, casi siempre están separadas por un intervalo de tercera mayor/menor, intervalo que no solo por el temperamento de época, es complejo.

Ejemplo 4.7

"¡Cielos que asombro es este!"
Aria.
Con violines, dos flautas obligadas y bajo continuo.
Dedicada al Santísimo Sacramento

José de Campderrós
Transcripción y edición:
Rebeca Velásquez

Larghetto

The musical score consists of several systems. The first system includes parts for Flauta Primera, Flauta Segunda, Primera Voz, Violín Primero, Violín Segundo, and Baxo Continuo. The flute parts are highlighted with a green box, showing complex intervals and semibreves. The violin parts have a rhythmic pattern in the second system, also highlighted with a green box. The bass continuo has a steady eighth-note accompaniment. The second system includes parts for Fl. 1, Fl. 2, Soprano, Vln. 1, Vln. 2, and BC. The flute parts continue with complex intervals and semibreves. The violin parts have a rhythmic pattern in the second system, also highlighted with a green box. The bass continuo has a steady eighth-note accompaniment.

Vemos también, que los intervalos de segunda, en las líneas de las flautas, actúan casi como apoyaturas, sumado a las semicorcheas. Una pequeña imitación realizada por los violines, en el compás seis, abre paso al discurso de las flautas a partir del compás siete. De manera posterior, observamos los complejos intervalos de tercera que realizan los violines, complejos, por el movimiento del arco. Paulatinamente, vemos como la estética italianizante se apropia de la obra.

En el ejemplo siguiente, la línea del violín primero, ejecuta un fragmento que se plantea como respuesta a lo formulado por las flautas previamente. Del mismo modo, comienza una evocación de lo que será la arquitectura del canto, la que se complementa con la inclusión de las flautas:

Ejemplo 4.8

15

Fl. 1

Fl. 2

Soprano

Vln. 1

Vln. 2

BC.

for. p f

20

p f

7b

La línea del canto, plantea la idea temática a tratar, sin embargo, deja presentado un pequeño melisma como vemos en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 4.9

30

Fl. 1

Fl. 2

Soprano

Vln. 1

Vln. 2

BC.

Cie - los, cie - los, cie - los que ja - som - bro! que ja - som - bro! es

f p

Veremos ahora que la línea de la soprano, inicia un pasaje muy complejo, en el que los melismas se advierten como parte de un amplio segmento, en el que, además, es evidente un manejo técnico-vocal, profesional:

Ejemplo 4.10

55 con a - mo - r yal-bo - ro-zo a - mo - r yal bo - ro-zo pu-bli-cad sin ce-
 sar con a - mo - r yal-bo - ro-zo a - mo - r yal-bo - ro-zo pu-bli-cad sin ce-
 60 sa - - - - - r.

Como se aprecia, las respiraciones están dadas por el texto, sin embargo desde el compás cincuenta y ocho, debe instalarse una adecuada respiración con el fin de no interrumpir el desarrollo de la frase, la que además conduce a la cadencia. Asimismo, las articulaciones de este pasaje han de ser muy bien logradas, tanto para el antecedente, como para el consecuente del mismo. Este pasaje en particular, representa sin duda, la presencia de la estética italianizante.

Asimismo, apreciamos que parte de los recursos de la línea del canto, quedan también plasmados en las líneas de las flautas:

Ejemplo 4.11

55
 Fl. 1
 Fl. 2
 Soprano
 sar con a - mo - r yal-bo - ro-zo a - mo - r yal-bo - ro-zo pu-bli-cad sin ce-sa -
 Vln. 1
 Vln. 2
 BC.

Del mismo modo, y en este caso, se colude como aspecto complejo, el cambio de tempo, desde un *Larghetto* hacia un *Allegro*. Este cambio no oferta pausa y además se produce una modulación hacia la tonalidad de Si bemol mayor. La única variable que estimamos ayuda al intérprete es que, las figuraciones rítmicas son menos exigentes.

Ejemplo 4.12

70 **Allegro** 75

sar ¡oh! Di-vi-no por-ten-to

¡oh! Au-gus-to Sa - cra-men-to ¡oh! Au-gus-to - Sa - cra -

85 men-to ¡oh! Dei-dad So - be - ra - na 90

tan dig-na de a - la - bar. Cie-los que a-som-bro. As-tros bri-llan-tes

Hablamos de un Aria, en la que están incorporados los elementos dialéctico musicales propios del estilo que hablamos. La línea melódica hace gala de todos los recursos que forman parte de lo italiano, grandes melismas y se agrega además la convivencia entre la tradición y la modernidad, en el sentido que un breve pasaje alude una cadencia frígida.¹⁰⁹

La lectura que hacemos sobre la inclusión de esta cadencia, no obstante, se trata de un pasaje muy breve, se suma a lo señalado en párrafos previos con relación al hecho que, la tradición puede pervivir dentro de un discurso que aloja elementos de una estética diferente. Refleja además que, los cambios que se suscitan en pos de nuevos planteamientos, no se construyen a *tabula rasa*, por el contrario, requieren de un soporte previo.

Tenemos certeza que Campderrós incorporó estas secciones teniendo en cuenta el nuevo estilo imperante en Europa, que como ya hemos señalado, la instalación permanente de arias y recitativos, ya se consideraban como partes estructurales de los vi-

¹⁰⁹ Ver capítulo 5, p. 169-170

llancicos. Del mismo modo, es importante precisar que el movimiento de músicos entre los diversos espacios, no solo ocurría entre centros religiosos, sino entre ciudades en España, sumado a quienes se desplazaron a América y, dentro de esta última, transitaron por los distintos virreinos, lo cual representa que, la circulación de músicos, fue también un eje gravitante, ya que estos -los músicos- eran portadores de las novedades que se abrían paso no solo en los espacios religiosos.¹¹⁰ Hacemos hincapié sobre este hecho, en atención a que Campderrós hubo de conocer la moda de la época quizá, a través de instrumentistas que pudieron llegar a Lima, durante su permanencia en dicha ciudad - recordemos que su punto de encuentro con el Nuevo Mundo se produjo en esta locación y permaneció en ella por doce años-, o en su defecto, músicos que llegaban a Santiago de Chile, cuando ya ejercía como maestro de capilla en la catedral. No tenemos certeza respecto a las fechas de algunas de sus composiciones, lo que nos conduce a suponer que la asimilación del nuevo estilo, pudo producirse en Lima y/o en Santiago.

Finalmente, afirmamos que Campderrós pudo variar y compatibilizar las texturas que tenía a disposición y, pudo trabajar dentro de un renovado lenguaje musical y a nuestro juicio, pudo nutrir su propio acervo creativo, de tal manera que estas composiciones se condicen con parte de su tarea de maestro de capilla, de un músico que sintoniza con las nuevas tendencias bajo el alero religioso y que a través de sus obras, otorga la prestancia y decencia necesarias para la “Deidad soberana tan digna de alabar”.

Lo descrito se entrelaza con el hecho que, José de Campderrós como creador de un repertorio renovado, que requiere nuevas herramientas, para el cual había que incorporar una dialéctica que integrara lo musical y que denotara por extensión, el nuevo pensamiento estético, hubo de atender e incorporar estas demandas, lo que queda plasmado en las piezas que hemos elegido para nuestro trabajo. Asimismo, supo consensuar y considerar, las capacidades técnicas e interpretativas de los músicos que tenía a su disposición. Agregar que, los músicos de la capilla, quienes también debieron asumir esta modernidad, articulando y adaptando sus técnicas interpretativas de acuerdo a los nuevos repertorios donde las exigencias -como ya hemos visto- requieren de una mayor

¹¹⁰ “la existencia de una potente red de circulación de músicos y repertorios entre los numerosos centros repartidos por todos los rincones de la geografía hispana y americana, jugará un papel decisivo de intercambio y actualización estética durante toda la centuria” LEZA, J. M. 2014, p. 45

experticia. Del mismo modo, asumimos que la interpretación en sí misma, como resultado sonoro, debió estar adscrita también a la estética italianizante y en este aspecto, podemos consensuar que nuestro maestro de capilla debió instaurar las bases estilísticas para lograr el perfil adecuado de las obras.

Por último, señalar que José de Campderrós, adaptó su quehacer creativo, considerando las capacidades de sus instrumentistas, de allí que es posible establecer que, no siempre contó con los mismo intérpretes, razón que sustentaría las diferencias compositivas que presenta su obra, en general.

Tenemos certeza que, dentro de este gran proceso de cambios, donde los maestros de capilla incorporarán las diversas vertientes modernizadoras que conllevaba la creación de villancicos, en las que se imponía como eje central de la moda, lo italianizante, de tal manera que para este cometido, los compositores requirieron articular herramientas técnico-compositivas, con el fin de plasmar las tendencias imperantes, y hacerse parte del nuevo paradigma estético y estilístico. En este contexto y de manera evidente, nuestro autor no fue la excepción, es más, podemos precisar que no solo se hizo cargo de la estética italianizante, sino que además el, como músico-compositor se hizo parte, como Bombi señala, del italianismo, es decir, un propiciador y conductor de estos cambios.

4.3 La conformación de la capilla de músicos de la Catedral y su influencia en la obra de Campderrós.

Un aspecto que estimamos importante es el que se relaciona con la funcionalidad, concepto que hemos aclarado en el Capítulo 1, y que formó parte de la creación de nuestro autor, quien hubo de adaptarse a las nuevas tendencias estéticas, como también, componer teniendo en cuenta la conformación de la capilla y las capacidades interpretativas de sus músicos para poder llevar a cabo el resultado sonoro deseado en sus obras.

En este sentido, atendiendo a las características propias que encontramos en las composiciones de Campderrós, entendemos que nuestro maestro tenía claro conocimiento de la moda imperante en Europa, lo que se ve reflejado en la sintonía de parte de su repertorio con los nuevos criterios musicales. Resulta importante considerar que la

convivencia entre la tradición y la modernidad será uno de los desafíos de la época de la que hablamos. En este sentido, González Valle afirma que:

“desde el siglo XVIII va desarrollándose una música eclesiástica cuyo sentido no se funda en separar lo sagrado de lo profano, sino en aceptar los nuevos estilos dramático, instrumental o sinfónico al tiempo que otorgaba una importancia creciente a los géneros extralitúrgicos como el oratorio y el villancico.” (GONZÁLEZ VALLE, J. V. 2000, p. 74)

Por lo tanto, la aportación de nuevas ideas no borra, ni obvia, las anteriores prácticas musicales de la liturgia tradicional, si no que se integran con nuevos procedimientos compositivos, propios de la música profana europea. De esta forma que se crea una *línea imaginaria* que no siempre divide lo sacro y lo profano de una manera muy perceptible.¹¹¹ Asimismo, considerar que el villancico y sus modificaciones, harán que se poseione no solo como un género que recorre y muestra un devenir estilístico, sino que se instalará como parte de los escenarios de concierto.

Volviendo a las consideraciones de la conformación de la capilla con la que contaba Campderrós, estimamos muy probable que no siempre hubiese tenido los mismos intérpretes, lo que explicaría las importantes diferencias entre las diferentes obras de su repertorio, lo que suponemos debe haber incidido en sus maneras de hacer música, algo que explicitaremos más adelante.

Asimismo, sabemos que los maestros de capilla eran avezados músicos-compositores lo cual, les permitía navegar musicalmente conforme a los requerimientos de moda, y hacerse parte de las tendencias propias de su época, sin perder el norte de su cargo, otorgando el balance necesario dentro del culto religioso.

En este sentido es que Campderrós nos muestra un repertorio disímil, en el que es posible encontrar piezas en donde la estructura general (sintaxis melódica, armónica y rítmica) no ofrece cambios significativos. Sin embargo, en otras obras, en especial aquellas de carácter paralitúrgico, hemos encontrado un lenguaje musical diferente, un tratamiento que refleja la incorporación de una nueva estética, como también rasgos de

¹¹¹ “La aportación de la Ilustración a la música eclesiástica ha quedado quizá un tanto difuminada por haberse enfatizado demasiado las reformas musicales del Concilio de Trento. Hay demasiada literatura escrita que ignora una realidad histórica en la que ni la música eclesiástica era tan profana antes del Concilio ni tan sacra después.” GONZÁLEZ VALLE, J. V. 2000, p. 72

teatralidad. Observamos el oficio de un maestro de capilla que, nos aporta un repertorio paralitúrgico interesante, del que hemos tomado solo una parte como objeto de estudio, con el fin de otorgar una mirada distinta respecto de su música y, como ya hemos señalado en el Capítulo 1, dentro de una faceta no investigada previamente.

El escenario que depara la época que nos convoca, se ve nutrido de un lenguaje musical, que conjuga tratamientos melódicos complejos, en el que los músicos tendrán que ejercer sus mejores conocimientos técnicos e interpretativos; sumado el hecho de la incorporación de un lenguaje diferente. Asimismo, algunos de estos músicos ejecutaban más de un instrumento, lo que imponía un trabajo de mayor complejidad, algo que no solo ocurría en Santiago, sino también en España.¹¹² Recordemos además que, la capilla de música de la catedral de Santiago era un orgánico pequeño, y dentro de la familia viento-madera es donde un mismo intérprete ejecutaba dos instrumentos.¹¹³

Ahora bien, al analizar la música para este trabajo, hemos podido percibir la experticia técnica y musical de los intérpretes. Músicos, probablemente avenidos de otros contextos musicales (conventos, bandas, teatro),¹¹⁴ lo que pudo hacer posible la interpretación de las obras, las que prescriben una instrumentación que escapa a la constitución de la capilla.¹¹⁵ Dentro de este escenario, y como señaláramos al inicio de esta investigación, no contamos con datos referidos a quienes fueron estos músicos, lo que sin duda, habría facilitado nuestro planteamiento. Pero, sí sabemos que, los músicos deambulaban de un contexto a otro, en atención a la baja remuneración que percibían, entre ellos los de la capilla de la catedral.¹¹⁶

¹¹² “A finales del siglo XVIII, muchos de estos instrumentistas dominaban más de un instrumento, lo cual era beneficioso en dos aspectos: por un lado, al dominar varios instrumentos, era de suponer que poseían una gran calidad interpretativa y por otro, resultaban músicos muy aprovechables en las capillas de baja renta, pues podían realizar o sustituir el papel de otros músicos.” BÁEZ CERVANTES, L. 2019, p. 171

¹¹³ “normalmente, las flautas eran tocadas por los propios oboístas por lo que su presencia no implicaba un aumento en el número de instrumentos.” VERA, A. 2020b, p. 106

¹¹⁴ Alejandro Vera, refiriéndose a la actividad musical en Chile en la época de la colonia y en particular en el convento de la Merced, señala: “Otro aspecto interesante dice relación con lo que podríamos llamar los “vínculos musicales” del convento con su entorno. En el segundo cuarto del siglo XVIII el Maestro Santiago, arpista de la Catedral, colaboró activamente en las festividades principales del convento de La Merced, hecho que por lo demás parece haber sido habitual en la época.” VERA, A. 2004, p. 49

¹¹⁵ “la existencia de una potente red de circulación de músicos y repertorios entre los numerosos centros repartidos por todos los rincones de la geografía hispana y americana jugará un papel decisivo en el intercambio y actualización estética durante toda la centuria.” LEZA, J. M. 2014, p. 45

¹¹⁶ Alejandro Vera refiriéndose a la fiesta de San Pedro Nolasco en el Convento de la Merced señala: “la contratación de laicos para estas tareas fue un hecho bastante frecuente, ya que para la fiesta de San Pedro Nolasco de 1724 se dio al arpero de la iglesia mayor [es decir, la Catedral] diez pesos en plata por que tocase” VERA, A. 2004a, p. 45

Del mismo modo, Vera señala, a partir de los análisis de algunas obras de Campderrós, que “en la época de Campderrós cada parte instrumental parece haber sido ejecutada por solo un intérprete, pero las de oboe se duplicarían en casos puntuales, seguramente mediante la contratación de músicos externos” (VERA, A. 2020b, p. 107). Esto no solo sucedía en Chile, también era frecuente en España como ya hemos señalado.

Estamos dentro de una época de cambios y durante el siglo XVIII, el quehacer musical dentro del viejo continente presentó grandes innovaciones, las que se verán reflejadas en las composiciones de la época. Y para comprender mejor, en especial, los cambios dentro del villancico, tanto desde el punto de vista estético y estilístico, nos parece que la siguiente cita describe ampliamente la profundidad y la magnitud de estas transformaciones:

“Si un músico catedralicio español hubiera caído en un sueño profundo a principios del siglo XVIII y despertado dos décadas más tarde, probablemente se sentiría extraño en su propio oficio, no reconocería ni las partituras ni la sonoridad y pensaría que había despertado en otro país.” (TORRENTE, Á. 2014, p. 125)

Dicho esto, que sin duda fue un sismo de envergadura y, como nos ha ilustrado Torrente, independiente de la asincronía geográfica, los músicos de América debieron sentir las réplicas, lo que dio paso a replantear las formas de hacer música, en particular del villancico, el que incorporará nuevas fórmulas dialécticas, donde se verá reflejado el gran tenor de la época: el estilo italianizante.

Respecto del quehacer musical catedralicio de Santiago de Chile, nos parece interesante subrayar que, a pesar de contar con orgánico austero, y que resuena como paradójica, ya que como señaláramos en el Capítulo 2, uno de los focos neurales fue la construcción de la catedral y sin duda debía contar con un grupo importante de músicos. Agregado el hecho que Chile, quizá por haber sido una Capitanía General, lugar que tenía como prioridad situaciones de carácter bélico, fundamentalmente, el resguardo del Reino, no contó con un número abultado de músicos para la catedral. Sin embargo, y a pesar de ello, veremos que la pequeña capilla no tuvo impedimento para estar en sintonía estilística y estética con la época. En este sentido, vemos que los villancicos com-

puestos por Campderrós e incluidos en este trabajo, son portadores de la moda del viejo continente y que a pesar del número de intérpretes que constituía la capilla, sí fue factible sintonizar con las nuevas tendencias.

Para llevar a la práctica estos repertorios en América, hubo centros musicales que contaron con más de una veintena de músicos,¹¹⁷ lugares en que se vieron reflejadas las diversas innovaciones que acarrea el siglo XVIII y en los que pudieron interpretarse, no solo las composiciones del maestro de capilla, sino también aquellas piezas provenientes de Europa.

En nuestro caso, es evidente a la luz de las partituras que hemos revisado, hubo de ser necesaria la participación de músicos externos a la capilla, ya que algunas obras prescriben instrumentos que no eran parte de esta. Asumimos que dichos músicos, itineraban desde distintos espacios musicales como conventos, la milicia o desde el teatro hacia la catedral, algo que también se daba a la inversa. Del mismo modo, y como señaláramos, un mismo intérprete ejecutaba dos instrumentos dentro de la familia de la madera,¹¹⁸ lo que pone de relieve un bagaje técnico de parte de los músicos. En este aspecto, sabemos que la capilla de músicos cumplía un papel fundamental y específico en el quehacer religioso: interpretar el repertorio que daba lustre al núcleo fundamental de la fe, de la conversión. De tal manera que, debió ser necesario e imprescindible tener músicos de gran nivel.

Es importante precisar que, ya en las postrimerías del siglo XVIII, la capilla de músicos contaba con los emolumentos necesarios para incrementar su padrón de intérpretes, y como señala Alejandro Vera:

“En su sesión del 2 de septiembre de 1786 el cabildo eclesiástico acordó aumentar en 1900 pesos el presupuesto destinado a los capellanes, músicos y otros funcionarios. Esta importante cantidad fue agregada a la que ya se sacaba del residuo para el mismo fin (2100 pesos), sumando en total cuatro mil pesos que prácticamente duplicaban el presupuesto anterior. La medida se implementaría en marzo del año siguiente, una vez que se cobrara el próximo diezmo.” (VERA, A. 2020b, p. 97)

¹¹⁷ “Durante el período 1750-1791 formó parte de la capilla de la catedral de México un total de 87 individuos”. TORRES MEDINA, R. H. 2015, p. 76

¹¹⁸ Alejandro Vera, refiriéndose al número de músicos de la capilla de Campderrós señala: “normalmente, las flautas eran tocadas por los propios oboístas, por lo que su presencia [las flautas] no implicaba un aumento en el número de intérpretes.” VERA, A. 2020b, p. 106

Esto redundará no sólo en un incremento de sueldos para los músicos, sino en la ampliación de la capilla, de tal forma que se agrega un segundo violín, dos oboístas, lo que permitiría interpretar una gran parte del repertorio de la época el que “...casi siempre contaba con partes obligadas para dos violines y, frecuentemente, para dos oboes.” (VERA, A. 2020b, p. 101) Sin embargo, aún consideramos se trata de un grupo acotado de músicos, pero igualmente se trata de un cambio relevante, una paleta tímbrica que permanecerá vigente a la llegada de Campderrós, y que incidió en su creatividad. Tenemos entonces que a partir de la reforma de 1788 la capilla de músicos queda constituida por: “dos violinistas, dos oboístas, dos organistas, uno de los cuales tocaba el órgano y el otro, posiblemente el bajo continuo al clave” (VERA, A. 2020b, p. 106). A partir de la cita, es importante subrayar que, y como veremos en el capítulo 5, es muy probable que en dos de los villancicos que hemos estudiado, el continuo haya sido ejecutado en un clave.¹¹⁹

Hemos observado que varias de las obras de Campderrós emplean oboes, que como ya indicáramos previamente, músicos que también ejercían como flautistas, de allí que no fue complejo crear piezas para flautistas u oboístas. Por otro lado, asumimos que para aquellas piezas que, por su instrumentación requerían de otros timbres, estos se incorporaban temporalmente a la capilla, venidos de otros centros musicales locales.

Con relación a la movilidad de músicos, y a modo de reflexión, nos parece que esta movilidad se relacionaba con un tema de ingresos económicos, y quizá la razón por la que el Cabildo de la época, decidiera incrementar la capilla de músicos, no solo en el volumen de integrantes de la misma, sino también en mejorar los salarios, algo que decantaría en el hecho de tener músicos de buen nivel, lo que se sumaría a uno de los fundamentos de las capillas de música en general. Ciertamente estas prácticas de itinerancia de músicos no eran exclusivas de la capillas catedralicias de América, sabemos que en España formaba parte del quehacer de músico, como también de las necesidades que tenían los centros musicales religiosos.¹²⁰

¹¹⁹ “[...] en 1781 la catedral había comprado clave en 110 pesos a Carmelita Cuadra.” (VERA, A. 2020b, p. 106)

¹²⁰ “El maestro de Santiago de Compostela entre 1710 y 1718, Antonio Yanguas (1682-1753), que ya había utilizado el clarín durante su magisterio en San Cayetano de Madrid (1708-1710), incorpora partes para dos clarines en algunas obras compuestas para su nuevo destino, pero con frecuencia las partes están escritas en papel de mayor tamaño y calidad y caligrafía más cuidada, como si fueran a ser interpretadas por músicos invitados de mayor categoría, quizá miembros de algún regimiento.” TORRENTE, Á. 2014, p. 129

Estamos dentro de una práctica común para la época, lo que nos conduce una vez más, a reafirmar que es muy probable la participación de músicos externos a la capilla de Campderrós, quienes se incorporaban al orgánico, de acuerdo a los requerimientos texturales de su repertorio. Del mismo modo, podemos agregar que quizá no siempre hubo buenos intérpretes, razón por la que nuestro autor debió considerar la disponibilidad de los mismos, y de acuerdo a ello consensuar su propia creatividad.

4.4 Solvencia técnica e interpretativa de los músicos de la capilla

Hemos debido armar un rompecabezas en torno al probable *resultado* sonoro de la capilla de músicos de la catedral que dirigía José de Campderrós, ya que nos hemos visto enfrentados a un corpus musical que nos ha mostrado piezas de distinto tipo e índole.

Nuestro primer escollo y como ya lo hemos indicado, ha sido desconocer quienes participaron como intérpretes de la música de Campderrós durante su oficio de maestro de capilla, en atención a que no existen fuentes documentadas que nos indiquen cuales fueron estos músicos. Solo hemos podido conocer los instrumentos que participaban. De tal forma que hemos sostenido un trabajo arduo y a momentos estéril, donde los manuscritos han sido nuestros únicos documentos y a partir de ellos, sumado el hecho de revisar constantemente este repertorio, con la posibilidad de interpretarlo, hemos logrado algunas directrices para encontrar las piezas faltantes de este gran rompecabezas.

Dicho lo anterior, se agrega un dato digno de destacar. El musicólogo Alejandro Vera en una de sus recientes publicaciones, nos ha aportado información valiosa, la que nos ha permitido dar sentido a ciertas presunciones vinculadas a la interpretación de algunas obras, en particular a las partes de canto, y que nos permite relacionarla con aspectos técnicos e interpretativos de las obras que conforman esta investigación, algo que veremos en detalle más adelante.

Vera hace referencia al villancico *Sagrado N*, compuesto por Campderrós, y señala lo siguiente:

“la parte para la segunda voz lleva en el encabezado la indicación “La Cáceres” (Figura 5). Por la posición que ocupa en el manuscrito debe corresponder al apellido de quien cantaba esa parte y, dado que se trata

de una cantora, lo más probable es que fuese una monja de algún convento santiaguino.” (VERA, Á. 2020b, p. 198)

En la misma línea, Vera hace hincapié en el hecho que habría partituras de otras locaciones hispanoamericanas, donde en los encabezados aparecen nombres, apellidos e incluso apodos de monjas, aludiendo a quienes cantarían las obras. (VERA, A. 2020b)

Centrándonos nuevamente en el repertorio de este trabajo, estimamos pertinente señalar que este contiene tres aristas fundamentales. Por un lado, encontramos obras que, desde el punto de vista sintáctico-musical, presentan grandes desafíos para su interpretación, lo que nos habla de músicos muy bien formados; seguidamente, los villancicos comportan elementos propios del género con características dieciochescas, donde el resultado estético se aprecia en la retórica de algunas obras; y finalmente, hemos observado la presencia de rasgos de teatralidad en algunas obras.

Lo señalado, en particular, la presencia de músicos de alta experticia, lo que se suma a una interesante incógnita, la formación de estos músicos (pudiendo ser hombres y mujeres), algo que deberá resolverse en una futura investigación.

Estamos frente a un repertorio que, dadas sus características, nos ha hecho navegar dentro de un ambiente musical riquísimo y que requiere investigaciones relacionadas con otros aspectos, importantes, que hasta ahora no han sido estudiados en profundidad, por ejemplo, el empleo de la modalidad.¹²¹

Desde el punto vista interpretativo nos parece interesante y relevante comentar algunos aspectos musicales, los que ameritan un espacio de análisis y reflexión. En este sentido, las piezas que hemos elegido nos permiten ahondar sobre este particular, develando aspectos relacionados con la experticia técnica -algo que ya hemos mencionado- que hubieron de tener los músicos de la capilla, para llevar a cabo el repertorio.

Las partes de canto, en particular la línea de soprano nos ha llamado la atención la redacción musical prescrita en algunas obras, algo que ya advertimos a partir de nuestros análisis, en los que consideramos aspectos técnicos y naturalmente interpretativos.

Como punto de partida y a partir de lo descrito, presentamos un fragmento del Aria *¡Cielos qué asombro es este!*, la que prescribe dos violines, dos flautas obligadas y

¹²¹ VELÁSQUEZ CANTIN, R. 2012, p. 26-31

bajo continuo, dedicada al Santísimo Sacramento. La obra contiene doscientos nueve compases, escrita la primera parte en la tonalidad de Mib Mayor, métrica C, tempo de esta sección, *Larghetto*.¹²²

La experticia interpretativa de la línea de la soprano en este fragmento, requiere de un(a) cantante con una dosis técnica importante, con el propósito de sostener la conducción melódica y la afinación, sumado al discurso rítmico. Se agrega la llegada a la cadencia, otra razón que no permite fragmentar de ninguna manera el trayecto melódico, donde la primera respiración solo ocurre en el compás cincuenta y nueve (silencio de semicorchea) como se aprecia en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 4.13

The image displays a musical score for Example 4.13, spanning measures 55 to 60. The score is written for a chamber ensemble including Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Soprano, Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Bass Continuo (BC.). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C).
 - Measures 55-59: The Soprano part features a long, continuous melodic line with lyrics: "sar con a - mo - r yal - bo - ro - zo a - mo - r yal - bo - ro - zo pu - bli - cad sin ce -". The instrumental parts provide harmonic support with rhythmic patterns.
 - Measure 60: The Soprano part continues with a melodic phrase starting on a note marked "sa". The Flute parts (Fl. 1 and Fl. 2) have rests, while the Violin and Bass Continuo parts continue with their respective rhythmic accompaniment.

Recordemos que esta parte de la pieza prescribe *Larghetto*, en un rango entre 48 a 51 negras por minuto, algo que dificulta aún más la interpretación vocal. De manera fundamental porque la frase es extensa; en consecuencia, solo el empleo adecuado de la respiración hace posible una interpretación adecuada. Por otro lado, el uso de cromatis-

¹²² La obra completa se encuentra en el Apéndice de esta tesis, p. 303-317

mos, también dificulta la ejecución desde el punto de vista de la afinación. En particular, por los retardos utilizados.

Con relación a los otros instrumentos que participan en la obra, podemos señalar que las flautas trabajan los mismos elementos rítmicos y melódicos de la línea del canto, pero, la flauta 1 está una tercera menor bajo la soprano, intervalo exigente para sostener la afinación. Sobre este último aspecto, convengamos que la afinación de época se basaba en el sistema Valotti.¹²³ A partir del empleo de este sistema se produce un cambio significativo desde el punto de vista interpretativo y en particular, en las líneas de canto; privilegiadas de alguna manera ya que la voz posee la ductilidad natural para adaptarse a estos requerimientos, sin embargo en el caso de las flautas, es especialmente complejo. Recordemos también que al tratarse de repertorio que contempla el uso de bajo continuo, entenderemos entonces que a partir de la afinación que imponía el clave o el órgano, debían afinarse los otros instrumentos.¹²⁴ De tal manera que, al estar dentro de un sistema que privilegia determinadas tonalidades,¹²⁵ como también intervalos, sin ninguna duda, esto debió enfrentarse con las propiedades de manufactura de los instrumentos de viento-madera, logrando así, un discurso sintáctico que se ajustara a estos requerimientos de manera adecuada. De allí entonces es que Campderrós, privilegió en su obra en general, solo algunas tonalidades, lo que a su vez explicaría por qué no trabajó dentro de otros mundos *tonales*, considerando la asunción de la técnica de la armonía.

Ahora bien, respecto de la línea del canto, debimos considerar la participación de profesionales. Para ello, Gina Ianni cantante-soprano, quien interpretó esta pieza en

¹²³“Un factor decisivo en la música del siglo XVIII es la ampliación progresiva del ámbito tonal, lo que obliga a cerrar el círculo de quintas, eliminando la quinta del lobo y permitiendo la modulación a todas las tonalidades, algo que ningún mesotónico ofrecía. Para conseguir la libre modulación hay cuatro posibles soluciones. Dos de ellas obligan a más de 12 notas por octava. Una es la antigua división enarmónica de la octava, la otra proviene de los temperamentos mesotónicos que llevados a un número dado de notas por octava permiten una división regular de ésta. La primera consiste en «temperar el temperamento» habitual (1/4c) mediante la modificación de las alteraciones, de forma que quede eliminada la diesis. La segunda, mucho más importante, consiste en distribuir el comma pitagórico (o la diesis) entre algunas quintas de forma irregular y diferenciando entre tonalidades «diatónicas» y «cromáticas», de forma que el círculo de quintas se cierre. Son los llamados «buenos temperamentos», los más importantes del siglo XVIII.” GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. J. 2004, p. 167

¹²⁴Es preciso señalar que no existe información documentada que nos participe de la afinación empleada en la catedral, sin embargo, asumimos que, el órgano era el que otorgaba el temperamento, entonces, era el referente para el resto de los instrumentos. Para la época de Campderrós había un órgano construido por Georges Kranzer, en Calera de Tango. Instrumento barroco y que como señala el jesuita Enrich: “un órgano, trabajado por otro de nuestros H. No es este órgano muy grande pero si de muchos y bien concertados registros, y de voces muy suaves y armoniosas;” ENRICH, F. 1891, p. 240

¹²⁵“Vallotti aconsejaba no superar cuatro alteraciones en la armadura” GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. J. 2004, p. 200. Esto podría responder, por qué Campderrós no sobrepasó armaduras con más de tres alteraciones, algo que se observa no solo en su repertorio paralitúrgico.

el disco que grabamos el año 2004, tuvo la gentileza de entregarnos una visión técnica e interpretativa de la obra en cuestión.

Al respecto, Gina Ianni nos comenta: “La respiración afecta a la interpretación de la música, pues aspectos como el fraseo e intensidad están directamente relacionados con la capacidad y ritmos respiratorios”. Algo que compartimos ampliamente y no solo en el canto, sino en la ejecución de otros instrumentos, ya que esta (la respiración), es el hilo conductor fraseológico. Asimismo Ianni nos ilustra sobre los tres tipos de respiración básicos: clavicular (torácica superior o alta), intercostal (torácica intermedia) y costo- abdominal (diafragmática). Desde la respiración y para la interpretación de esta pieza, nos indica:

“El apoyo del aire, se obtiene con la respiración diafragmática (también llamada costo- abdominal o respiración completa) y es por lo general la más aplicada, la más estudiada, pero no es el único tipo de respiración que permite el apoyo y en el caso de la respiración intercostal involucra el ensanchamiento de las costillas, concentrándose menos en la zona baja del tórax. En la obra, las frases de Coloratura de los compases 52 al 70 y 131 al 144, son afrontadas con una voz liviana, sin forzaturas, porque al empujar el sonido por pretender darles potencia o acento se tenderá a bloquear la laringe, haciéndola trabajar con gran fatiga y lo que se necesita en la coloratura es flexibilidad. La coloratura como estilo de escritura vocal virtuosística requiere de agilidad y velocidad según se requiera. La preparación de las frases de coloratura dependerá del tipo de coloratura a ejecutar, disponiendo de un sonido “coperto” (cubierto, menos claro) para las coloraturas centrales de los compases 131 a 137, sin oscurecerlas. Este es un tipo de emisión que usa una determinada combinación de vocales para que el resultado externo no sea un sonido “abierto”, áspero y sin brillo. Para las agilidades de los compases 59 al 70 el sonido es más brillante, siempre con voz liviana y con gracia pero siempre “coperto”, nunca abandonado. Digamos que en la producción de los agudos, la faringe tiende a apretarse y la laringe a elevarse dificultando la emisión y el resultante es sonido “de garganta” es decir el contrario de un sonido compacto, lleno, redondo y particularmente agradable”.¹²⁶

De lo descrito tenemos aspectos técnicos relevantes y a la vez, exigentes, por un lado un prolijo empleo de la respiración costo-abdominal con el fin de lograr una sono-

¹²⁶ GINA IANNI, G. Cantante, soprano, con especialidad en música de cámara, de nacionalidad chilena, residente en Italia. Información recibida desde Venecia, a través de correo electrónico. Noviembre 25, 2022

ridad adecuada al estilo. Seguidamente nos habla de pasajes de *coloratura*, algo de alta demanda desde el punto de vista vocal y que requiere un concienzudo trabajo técnico con el fin de proporcionar una apropiada interpretación en la que se cuida no solo la afinación, la articulación y el fraseo, sino también el texto y por último el estilo. Ianni también nos refiere respecto de las exigencias técnicas de esta pieza:

“Una primera dificultad técnica que se evidencia a simple vista, aparece en la tesitura elegida, ya que ésta se desenvuelve en una zona que para la voz de soprano representa el “lugar del pasaje de la voz”, es decir, la transición del registro medio hacia el alto (registro de cabeza); el pasaje es el momento en el que se prepara el cambio de actitud de las cuerdas vocales. Como extensión general, el soprano aborda dos octavas, desde el Do3 al Do5 teniendo dos áreas de pasaje: la primera entre las notas mi2-fa#2, y como segunda, Do4 al Fa4 aproximadamente. La emisión en estas zonas se vuelve más bien incómoda si no se ha resuelto técnicamente esa transición; la falta de una preparación técnica adecuada hace evidentes los registros y el paso de uno al otro. Técnicamente, el pasaje de registro se hace uniendo (legando) los intervalos con una laringe muy suelta, que “resbale” y se mueva con gran libertad sobretodo en las notas críticas, acompañada de portamentos que faciliten los saltos y con un sonido “coperto” o sea “redondo””.¹²⁷

La tonalidad, como Ianni nos señala, es de *proprio* compleja e implica una experticia anexa, la que se relaciona con el delicado paso sonoro desde lo medio hacia lo agudo, algo que intérpretes bien preparados técnicamente hablando, son capaces de lograr. En esta pieza, es fundamental el trabajo técnico sobre el paso sonoro, ya que de no realizarse, proporcionaría una sonoridad desequilibrada, algo que tendría un costo estilístico como también estético.

A la luz de lo señalado, podemos establecer que, quien haya interpretado *¡Cielos que asombro es este!* debió estar muy bien formado(a) desde todo punto de vista y, en atención a los pasajes de *coloratura*, nos permitimos declarar que debió ser interpretada por una monja, quizá la misma persona que cantó el villancico *Sagrado N*. En este aspecto, nuestra afirmación se sustenta sobre dos núcleos, por un lado la caligrafía musical, y la semejanza sintáctica, no obstante, la sintaxis se posesiona como argumento po-

¹²⁷ IANNI, G. Información recibida a través de correo electrónico. Noviembre 25, 2022.

deroso para consolidar nuestra postura. Nos parece que, a la luz de la semejanza entre las obras podemos afirmar que ambas piezas fueron compuestas en una época similar, e interpretadas por la misma persona.¹²⁸

Podemos agregar además que, dadas las características sintáctico-musicales, nos parece que esta pieza evoca la Teoría de los Afectos, teoría muy difundida en América virreinal y ampliamente utilizada durante el barroco. Si bien para la época que hablamos, esta teoría ya estaba en desuso, sin embargo, existen algunos aspectos que se hacen presentes en la obra referida. Hacemos esta conexión atendiendo algunos recursos técnicos: la tonalidad empleada Mib mayor, el tempo de la sección A y el empleo de melismas, esto último muy en sintonía con la influencia italiana. Del mismo modo, podemos entender que podría tratarse de una articulación entre tradición y modernidad, donde se incluye como parte de la tradición los afectos y como parte de la modernidad, la estética italianizante.

Continuamos con la obra *A caza de Almas*, la que prescribe clarinete obligado y de la que hemos escogido el segundo movimiento, el que lleva como título *Tonadilla*, esto último ya nos posiona en un contexto que nos permite dar cuenta de los cambios de que fue objeto el villancico, en cuanto a las secciones. Del mismo modo, en esta pieza también se advierte una experticia interpretativa la que está dada por la línea del clarinete.

Este movimiento se encuentra en la tonalidad de Sol Mayor, metro de 3/8 y tempo Allegretto (96-112 bpm). Hacemos hincapié en la medida metronómica ya que la parte de clarinete resulta muy exigente acorde a las figuraciones rítmicas que prescribe. Incluso, si optásemos por una indicación metronómica más baja, sigue siendo demandante en cuanto a velocidad.¹²⁹

¹²⁸ Por desgracia, el manuscrito de *¡Cielos que asombro es este!*, no tiene fecha, ni tampoco hace alusión al nombre y/o apellido de algún(a) cantante.

¹²⁹ Sugerimos la audición de esta sección de la obra en el siguiente link: <https://open.spotify.com/track/6z9kW8Gg-TkyNynhMtGRktJ?si=ea241794adf24671>

Ejemplo 4.14

Si bien, posterior al calderón son *simples* arpeggios que navegan desde la dominante a la tónica y luego hacia el cuarto grado, cabe señalar que es un pasaje muy difícil de ejecutar, justamente por que hay que privilegiar la afinación, haciendo hincapié que las tríadas dispuestas como arpeggios son de especial complejidad en instrumentos de viento. Dificultad que se instala desde el punto de vista técnico del instrumento.

Podemos indicar también que el instrumento de la época de la que hablamos, no gozaba de una construcción sofisticada como es el caso del clarinete moderno, considerando que recién alrededor del año 1760 se obtiene el clarinete en Si bemol y éste cuenta con seis llaves y solo puede tocar dentro de algunas tonalidades, entre ellas sol mayor, tonalidad en la que se encuentra el ejemplo citado. De tal manera que, por un lado Campderrós conocía las propiedades técnicas de este instrumento, como también las tonalidades desde las cuales podía obtener mejores resultados, las que además se hacían parte del temperamento empleado en la época, algo que ya señalamos.

Para la visión técnica-interpretativa de la Tonadilla, contamos con la experticia de la clarinetista Angélica Meza¹³⁰ especialista en interpretaciones históricamente in-

¹³⁰ ANGÉLICA MEZA. Intérprete de Clarinete histórico, de nacionalidad Argentina. 2023. a través de mensaje de la plataforma Instagram. Marzo 20, 2023

formadas.

Lo que primero nos refiere: “Esto es un hallazgo muy importante e interesante desde el punto de vista del clarinete histórico. Está muy bien escrito, el compositor sabía que tenía un virtuoso clarinetista y que podía, claramente, escribir esta pieza para él.” Respecto al rol del instrumento: “está claramente ejerciendo una función de solista junto con el canto.” Y con relación a la conformación instrumental nos dice “esta formación de clarinete, canto y cuerdas principalmente en Arias era muy común.”

Lo que nos señala la clarinetista Meza, se ajusta a nuestras presunciones, en el sentido que nuestro autor, conocía las propiedades de los instrumentos con los que contaba, como también, a sus músicos. De allí que para esta sección en particular, Campderros haya empleado recursos técnicos apropiados, dando pie a que la línea de Clarinete, pueda leerse como una intervención de solista, en la que se explotaron adecuadamente las tesituras, como también el empaste tímbrico que se produce con respecto a los otros instrumentos.

No tenemos duda que las obras elegidas para esta investigación, requerían la participación de músicos muy dotados desde el punto de vista interpretativo, lo que hizo posible llevar a cabo la ejecución de estas obras, comportando las herramientas necesarias que la nueva estética de la época imponía. Por otro lado y de manera consecuente, asumimos que las directrices interpretativas estaban dadas por nuestro maestro de capilla, lo que nos lleva también a reafirmar la sólida formación musical que ostentaba, como también su evidente mudanza dentro de los cánones que el villancico dieciochesco requería.

Nuevas rutas organológicas y estructurales, se abren paso en el viejo continente, caminos que incidirán en la creación de discursos musicales sintácticamente innovadores, y del mismo modo, la generación y proliferación de un género musical renovado, que dará paso a una vertiente sonora impensada para los centros de culto religioso.

Estamos frente a la instauración de una nueva forma de hacer música. Del mismo modo, es importante hacer hincapié que aquellos detractores que engalanaban sus discursos, argumentando que no era posible que el villancico tuviese características teatrales, sin embargo y como señala Álvaro Torrente:

“No es que el villancico del XVIII “se volviera más teatral”, sino que el estilo de la música dramática cambió a lo largo de ese período, y como el villancico se basaba en modelos profanos, también adoptó las características formales y estilísticas de la música teatral.” (TORRENTE, Á. 2000, p. 89)

Asimismo, vale la pena recordar que “Las secciones italianizantes, particularmente los recitativos, se habían utilizado esporádicamente en los villancicos de las décadas precedentes, pero nunca en la capilla real;” (TORRENTE, Á. 2000, p. 89) En este sentido, y al parecer, la pionera en incorporar estos cambios fue La Capilla Real de Madrid, y esta nueva forma de hacer música, se verá replicada en otros centros de manera más tardía y aún, con algo de reticencia.

No obstante, estamos frente a un cambio significativo, que afectará al mundo religioso en sí mismo, el que a su vez, desde el punto de vista musical traerá aparejado un cambio connatural en lo discursivo: la estética. Sin lugar a duda, una dialéctica que involucrará soportes instrumentales diferentes y sumado a esto, avezados intérpretes, quienes deberán contar con un bagaje técnico importante, y a la vez, sumar nuevas técnicas, con el fin de lograr un resultado sonoro apropiado. Del mismo modo, la renovación textural (incorporación de violines, oboes, clarinetes, entre otros) establecerá un escenario prolífico para los compositores de la época. La luz de un nuevo estilo ingresa para quedarse y desarrollarse en el siglo XVIII.

CAPÍTULO 5

Análisis crítico y musical de las obras

Para el desarrollo de este capítulo, ha sido fundamental establecer una línea de trabajo adecuada para el análisis del repertorio. En este aspecto, hemos sumado elementos que nos parecen fundamentales de tratar, con el propósito de guiar al lector en cada uno de los aspectos abordados.

Organizar un cuerpo analítico, reviste un número importante de consideraciones las que inciden en la forma de trabajo.

En nuestro caso, transcribimos la información musical a partir de los manuscritos, los que se presentan en particellas, de tal forma que la información prescrita en cada una de ellas, debimos reunirlos en una partitura general, con el fin de facilitar la lectura de las mismas. Esta tarea, resultó muy demandante ya que, en el caso de las líneas vocales, sopranos y altos, están escritas en llave de Do en primera línea y debimos escribirlas en llave de Sol. Asimismo, observar cada particella y constatar que esté completa, y que la redacción de la misma sea congruente con el resto de las líneas. Se suma además, observar la grafía de cada particella, con el propósito de corroborar si hubo copistas o si solo la pluma de José de Campderrós intervino en cada obra; asimismo, fue preciso revisar toda la información musical, con el propósito de verificar que hubiese congruencia rítmica, melódica y armónica, en cada una de las obras.

Por otro lado y desde la perspectiva armónica, fue indispensable ejecutar lo prescrito en cada obra, ya que el resultado sonoro debe avalar lo escrito en la partitura.

Del mismo modo, pudimos contar con la ayuda de instrumentistas profesionales, en particular, cantante y clarinetista. Esto fue crucial para poder llegar a conclusiones certeras con relación al manejo técnico e interpretativo, de los músicos de la capilla, como también la experticia de nuestro autor, agregado el hecho de su familiaridad con la moda de la época.

Esta forma de trabajo ha surgido a través de los años a la que se suma la práctica instrumental que hemos sostenido, en especial, la relacionada con música de los siglos XVII y XVIII, como vihuelista e intérprete en viola da Gamba; asimismo, nuestra producción discográfica, para la que debimos adentrarnos en la dirección de orquesta, lo

que naturalmente implicó conocer en profundidad aspectos estilísticos para lograr un resultado adecuado.

Por otro lado y como ya declaramos en el capítulo 1, hemos considerado algunos aspectos consignados en el texto de James Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*.¹³¹ “El público de una edición crítica es aquel que cuenta con conocimientos musicales: intérpretes, estudiantes, expertos y el público en general con dichos conocimientos.” (GRIER, J. 2008, p. 136) Y “el objetivo de una edición crítica es bastante simple: transmitir el texto que mejor representa la evidencia histórica de las fuentes.”(GRIER, J. 2008, p. 136) Nos parece que las citas refrendan ampliamente nuestro trabajo de transcripción y edición, el que se basa en hacer de cada obra un objeto viable de interpretar.

En este sentido, y como señaláramos en el capítulo 1, nuestro trabajo analítico se posesiona sobre tres ejes centrales, los que detallamos a continuación.

- Información general de las obras: Damos cuenta del número de secciones, número de compases, tempo, tonalidades, modulaciones, métrica, caligrafía musical (presencia o ausencia de copista), dinámicas, articulaciones, cifrado armónico, abreviaturas, instrumentación y estructura formal de la obra y de sus secciones.

- Funciones armónicas: En esta sección ofrecemos un detalle descriptivo de todas las funciones armónicas que contiene cada obra, con el fin de otorgar un panorama claro y exhaustivo relacionado con el empleo técnico de la armonía.

- El discurso musical, algunos alcances analíticos: Evidenciamos aspectos técnicos, estilísticos y/o interpretativos, que se presentan en las obras analizadas, algo de suma relevancia para esta investigación ya que nos ha permitido llegar a conclusiones más objetivas relacionadas con las formas de componer de nuestro autor.

Teniendo como soporte de trabajo la metodología descrita hemos logrado recabar valiosa información, la que nos permite avalar nuestra hipótesis, como también las conclusiones de nuestra investigación. Asimismo, estimamos oportuno, con el fin de favorecer la lectura y comprensión de cada obra, realizamos cuadros descriptivos de cada obra y sus secciones, según su pertinencia. No obstante, tenemos la certeza que toda

¹³¹ GRIER, J. 2008

esta información, a pesar de ser muy detallada, no sustituye en ningún caso a las partituras en sí mismas, como tampoco la audición de ellas.

Finalmente, precisar que todos los manuscritos se encuentran en óptimas condiciones, lo que ha facilitado de manera amplia su transcripción, análisis y edición.

5.1 Información general de las obras

5.1.1 Amados pastores. Villancico a 3 (2 Triples y Bajo) con Violines Bajo y Órgano, para Navidad, con Boleras a Dúo

Tabla 5.1

| Secciones | Nº Compases | Tempo | Tonalidades | Modulaciones | Métrica | Copista | Instrumentación |
|---------------------|-------------|------------|--|--------------|---------|---------|--|
| 1 | 43 | Andantino | Re Mayor/ La Mayor/ Si menor/ Re Mayor | Sí | 6/8 | No | Oboes 1 y 2, Soprano 1 y 2, Bajo, Violines 1 y 2, Órgano, Bajo continuo. |
| 2 con Boleras a Dúo | 30 | Allegretto | La Mayor/Mi Mayor/Si menor/La Mayor | Sí | 3/4 | No | Oboes 1 y 2, Soprano 1 y 2, Bajo, Violines 1 y 2, Órgano, Bajo continuo. |
| 3 | 31 | Allegro | Re Mayor | No | 3/8 | No | Oboes 1 y 2, Soprano 1 y 2, Bajo, Violines 1 y 2, Órgano, Bajo continuo. |

Tabla 5.2

| Secciones | Indicaciones dinámicas | Articulaciones | Cifrado armónico | Abreviaturas |
|---------------------|------------------------|-------------------------------|------------------|--------------|
| 1 | No | Sí (Ligaduras y staccatos) | Sí (Órgano) | No |
| 2 con Boleras a Dúo | Sí | Sí (Ligaduras y staccatos) | No | No |
| 3 | Sí | Sí (Ligaduras) | Sí (Órgano) | No |

Desde el punto de vista formal-estructural, podemos señalar que, en primer lugar este villancico está diseñado en tres secciones, algo que ya es parte del tratamiento dieciochesco, ya que excede la estructura tradicional de coplas y estribillo.

La primera sección presenta forma binaria. Una primera frase que se inicia en Re Mayor y se mantiene hasta el compás 14, dando paso en el compás siguiente a la domi-

nante e iniciando un nueva frase que se constituye en A; de manera posterior, y después de un puente que conduce a Re mayor nuevamente, se inicia un A', el que comporta dos elementos importantes. Por un lado, la rítmica prescrita y por otro, a nuestro juicio lo de mayor connotación, el empleo de un intercambio modal con el uso de la tonalidad de Fa sostenido mayor (dominante de Si menor, sexto grado de Re Mayor). La llegada a esta tonalidad se produce por modulación directa. Interesante recurso, ya que no existe parentesco directo con la tonalidad inicial.

Tabla 5.3

| A | | B | | |
|------------------|--|-------------------|---|---|
| Compases 1 al 14 | Compases 15 al 20 | Compases 21 al 30 | Compases 31 al 39 | Compases 40 al 43 |
| Re Mayor | La Mayor Concluye sobre Fa sostenido Mayor. (V grado del VI de Re Mayor) | Re Mayor | Si menor, se inicia sobre la Dominante: Fa sostenido Mayor. | Retoma la tonalidad original de la sección: Re Mayor. |
| Semifrase | Semifrase | Semifrase | Semifrase | Coda |
| a | b | a' | b' | Coda |

En la segunda sección de este villancico, vemos nuevamente forma binaria, donde A, queda estructurada por una frase que comporta tres momentos tonales:

Tabla 5.4

| A | | | B | |
|-----------------|-------------------|-------------------|-------------------|-----------|
| Compases 1 al 9 | Compases 10 al 14 | Compases 14 al 18 | Compases 18 al 23 | 23 al 30 |
| La Mayor | Mi Mayor | Si menor | La Mayor | |
| Semifrase | Semifrase | Semifrase | Semifrase | Semifrase |
| a | b | a' | a | a' |

En la tercera y última sección, estamos frente a una estructura formal presentada en base a una sola frase. Señalar que se produce un pequeño *guiño* a Sol Mayor en la segunda semifrase para luego regresar a la tónica.

Tabla 5.5

| A | |
|------------------|-------------------|
| Compases 1 al 18 | Compases 19 al 31 |
| Semifrase | Semifrase |

5.1.2 Qué es esto pastorcillos. 2 Tiples y Bajo con Violines y Órgano, con Boleras

Tabla 5.6

| Secciones | Nº Compases | Tempo | Tonalidades | Modulaciones | Métrica | Copista | Instrumentación |
|-------------|-------------|---------|-------------|--------------|---------|---------|---|
| 1 | 54 | Allegro | Re Mayor | Si | 2/4 | No | Soprano 1 y 2, Bajo, Violines 1 y 2, Órgano, Bajo continuo. |
| 2 Bolera | 157 | Allegro | La Mayor | No | 3/4-3/8 | No | Soprano 1 y 2, Bajo, Violines 1 y 2, Órgano, Bajo continuo. |
| 3 | 34 | Allegro | Re Mayor | No | 2/4 | No | Soprano 1 y 2, Bajo, Violines 1 y 2, Órgano, Bajo continuo. |

Tabla 5.7

| Segunda Sección Bolera | Metro | Tempo | Cantantes | Compases |
|------------------------|-------|----------------|-------------|----------|
| 1 | 3/4 | Allegro | Primera Voz | 24 |
| 2 | 3/8 | Allegro | Dúo y coro | 27 |
| 3 Bolera | 3/4 | Sin indicación | Segunda Voz | 24 |
| 4 | 3/8 | Sin indicación | Dúo y coro | 27 |
| 5 Bolera | 3/4 | Sin indicación | Bajo Voz | 24 |
| 6 | 3/8 | Sin indicación | Coro | 27 |

Hacemos hincapié que esta sección aparece redactada en seis sub-secciones, y si bien, la indicación del manuscrito para esta parte prescribe Bolera, encontramos que en las sub-secciones 3 y 5, nuevamente aparece la indicación Bolera. Por otro lado, asumimos que en ellas no aparece indicación de tempo de manera explícita, sin embargo la

indicación de Bolera, se constituye en el denominador común para establecerlo. Asimismo, las sub-secciones 1, 3, 5 poseen idénticas características rítmicas y melódicas, de tal forma que el recurso empleado por Campderrós para el desarrollo de esta sección, está supeditado sobre la base de cambios de color vocal en las sub-secciones ya señaladas y, sosteniendo una textura vocal mixta en las partes indicadas como Coro. Finalmente, la arquitectura relacionada con la cantidad de compases es unívoca tanto para las partes de Bolera como las de Coro.

Tabla 5.8

| Secciones | Indicaciones dinámicas | Articulaciones | Cifrado armónico | Abreviaturas |
|-----------|------------------------|-------------------|--------------------------------|--------------|
| 1 | No | No | Sí (Órgano y Bajo continuo) | No |
| 2 | Sí | Sí (Ligaduras) | No | No |
| 3 | Sí | Sí (Ligaduras) | No | No |

Desde el punto de vista formal estructural, este villancico también está redactado sobre tres secciones. La primera de ellas nos ofrece forma tripartita.

Tabla 5.9

| A | B | A' |
|---|--|---|
| Compases 1 al 22 | Compases 23 al 31 | Compases 32 al 54 |
| La frase se articula dentro de la tonalidad de Re Mayor | Modula a Si menor, empleando modulación directa con el empleo del acorde de Fa sostenido Mayor | Retoma la tonalidad original de Re Mayor. |

La segunda sección presenta la siguiente estructura:

Tabla 5.10

| A | B | A | B | A | B |
|--|-------------------|-------------------|--------------------|---------------------|---------------------|
| Compases 1 al 24 | Compases 25 al 46 | Compases 47 al 76 | Compases 77 al 104 | Compases 105 al 128 | Compases 129 al 156 |
| Las variantes entre las partes, están dadas por los cambios métricos (3/4-3/8), esto se condice además con la indicación de Bolera para las sub-secciones que están en 3/4. La forma es binaria extendida y repartida en tres sub-secciones. | | | | | |

Tercera sección.

Tabla 5.11

| A | B |
|---|---|
| Compases 1 al 20 | Compases 20 al 34 |
| En la tonalidad prescrita: Re Mayor hasta el primer tiempo del compás 20. | Desde el alzar del compás 20 y sobre la dominante se inicia B |

Como vemos, en esta sección también se emplea la forma binaria.

5.1.3 No ves que del día. Villancico a 5 (2 Tiples, Alto y Bajo) con Violines, 1 Oboe, Bajo Continuo y Órgano, a la Natividad de nuestro señor Jesucristo

Tabla 5.12

| Secciones | Nº Compases | Tempo | Tonalidades | Modulaciones | Métrica | Copista | Instrumentación |
|-------------------------|-------------|------------|--|--------------|---------|---------|--|
| 1 | 65 | Allegretto | Fa Mayor | No | 2/4 | No | Oboes 1 y 2, Soprano 1 y 2, Alto 1 y 2(*), Bajo, Violines 1 y 2, Órgano, Bajo continuo. |
| 2 Recitado del Ángel | 25 | Andante | Ver lo señalado en Capítulo 4, respecto de los Recitados | Sí | 4/4 | No | Oboe 1 y 2, Ángel, Violines 1 y 2, Bajo continuo. |
| 3 Terceto | 28 | Allegro | Mib Mayor | No | 2/4 | No | Oboes 1 y 2, Soprano 1 y 2, Bajo, Violines 1 y 2, Bajo continuo. |
| 4 Recitado del Bajo | 24 | Andante | Ver lo señalado en Capítulo 4, respecto de los Recitados | Sí | C | No | Bajo, Violines 1 y 2, Bajo continuo. |
| 5 Coplas | 48 | Allegretto | Fa Mayor | No | 3/8 | No | Oboes 1 y 2, Soprano 1 y 2, Alto 1 y 2 (*), Bajo, Violines 1 y 2, Órgano, Bajo continuo. |

(*) En el manuscrito en referencia a las líneas de contraltos, se detallan de la siguiente manera: Alto en primera vaya y Contralto 2.

Tabla 5.13

| Secciones | Indicaciones dinámicas | Articulaciones | Cifrado armónico | Abreviaturas |
|-------------------------|------------------------|-------------------------------|------------------|--------------|
| 1 | Sí | Sí (Ligaduras y Stacattos) | Sí (Órgano) | No |
| 2 Recitado del Ángel | No | No | No | No |
| 3 Terceto | No | No | No | No |
| 4 Recitado del Bajo | Sí | Sí (Ligaduras) | No | No |
| 5 Coplas | Sí | No | Sí (Órgano) | No |

Además de estar escrito en cinco secciones, dos de ellas son Recitados (secciones 2 y 4).

Primera sección.

Tabla 5.14

| A | Coda |
|---------------------------------|--------------------------|
| 1 al 48 primer tiempo. Solistas | Alzar del 48 al 63. Coro |

Presenta una sola frase (A), que se reparte entre los cantantes para dar paso a una Coda, donde intervienen todas las líneas.

Segunda sección, Recitado del Ángel. Tenemos tres frases que podemos señalar como constructo del discurso musical completo. No obstante, no es posible precisar que se trate exactamente de una forma ternaria, ya que carece de elementos armónicos y sintáctico-melódicos para definirla como tal, pero, se establecen tres ideas fraseológicas para esta declamación.

Tabla 5.15

| A | B | C |
|----------------|-----------------------|-----------------------|
| Compás 1 al 11 | Alzar compás 11 al 18 | Alzar compás 18 al 25 |

Tercera sección, presenta un gran A, dentro del que se insertan dos ideas musicales las que se mueven en paralelo. Además, se incrementa la textura vocal a medida que transcurre la sección.

Tabla 5.16

| A | |
|--|---|
| Compás 1 al 9, se establece la misma idea melódica | Compás 10 al 27 se suma un contra canto y se amplía la textura. |

Cuarta sección, Recitado del Bajo. De manera similar al Recitado del Ángel, estamos dentro de una declamación, sin embargo, se producen dos grandes frases que permitirían hablar de una suerte de forma binaria, sin embargo, el discurso fundamental es el que realiza el cantante, y dada la complejidad de la línea melódica, los instrumentistas no realizan un discurso que complemente lo que canta el Bajo, solo dan el soporte armónico para las entradas que este ejecuta. En otras palabras, no se produce un discurso armónico, ni melódico que pueda considerarse dentro de la clásica forma binaria.

Tabla 5.17

| A | B |
|----------------|-----------------|
| Compás 1 al 15 | Compás 16 al 24 |

Quinta y última sección. Alternancia entre las líneas melódicas con pequeños motivos rítmico-melódicos a modo de pregunta y respuesta, en ambas partes.

Tabla 5.18

| A | A' |
|------------------|-------------------|
| Compases 1 al 20 | Compases 20 al 46 |

5.1.4 A caza de Almas. Villancico a 4 (2 Triples y Bajo) con Violines, Oboe, Bajo Continuo, Órgano y Clarinete obligado para Nochebuena

Tabla 5.19

| Secciones | Nº Compases | Tempo | Tonalidades | Modulaciones | Métrica | Copista | Instrumentación |
|--------------------|-------------|---------------------|-------------|--------------|---------|---------|--|
| 1 | 71 | Allegro | Re Mayor | Si | 2/4 | No | Clarinete, Oboe 2, Soprano 1 y 2, Bajo, Violines 1 y 2, Órgano, Bajo continuo. |
| 2 Tonadilla | 169 | Allegretto/ Allegro | Sol Mayor | Si | 3/8 | No | Clarinete, Soprano, Violín 1 y 2, Bajo continuo. |
| 3 | 56 | Allegretto | Re Mayor | Si | 6/8 | No | Clarinete, Oboe 2 (*), Soprano 1 y 2, Bajo, Violines 1 y 2, Órgano, Bajo continuo. |

Tabla 5.20

| Secciones | Indicaciones dinámicas | Articulaciones | Cifrado armónico | Abreviaturas |
|--------------------|------------------------|-------------------------------|--------------------------------|--------------|
| 1 | Sí | No | Sí (Órgano y Bajo continuo) | No |
| 2 Tonadilla | Sí | Sí (Ligaduras y Staccatos) | Sí | No |
| 3 | Sí | Sí (Ligaduras y Staccatos) | Sí (Órgano y Bajo continuo) | No |

La primera sección, de estructura tripartita queda como sigue:

Tabla 5.21

| A | Puente | B | A' |
|----------------|----------|-----------------------|-----------------|
| Compás 1 al 31 | 32 al 34 | Alzar compás 34 al 52 | Compás 53 al 71 |

Segunda sección, Tonadilla, diseñada de manera tripartita y con un trabajo compositivo de mayor relieve desde la perspectiva sintáctico-melódica, tanto para la línea del Clarinete, como la línea del canto:

Tabla 5.22

| Introducción | A | Puente | B | Puente | A' | Coda |
|-------------------|---|---|---|-----------------|------------------|-------------------|
| Compases 1 al 30. | Compás 31 hasta el primer tiempo del compás 53. | Compás 53 hasta el primer tiempo del compás 64. | Compás 64 al primer tiempo del compás 88. | Compás 88 al 95 | Compás 96 al 136 | Compás 137 al 169 |

Tercera sección, queda estructurada como sigue:

Tabla 5.23

| A | A' |
|----------------|-----------------|
| Compás 1 al 35 | Compás 36 al 54 |

5.1.5 ¡Cielos que asombro es este!. Aria. Tiple, con Violines, 2 Flautas obligadas y Bajo Continuo, dedicada al Santísimo Sacramento

Obra diseñada en base a un solo movimiento, el que a su vez contiene tres subsecciones:

Tabla 5.24

| Sección | Nº Compases | Tempo | Tonalidades | Modulaciones | Métrica | Copista | Instrumentación |
|---------|-------------|-------------------------------------|--|--------------|---------|---------|--|
| 1 | 209 | Larghetto/ Allegro/ Larghetto | Mib Mayor-Sib Mayor-Do menor-Mib Mayor | Sí | C | No | Flautas 1 y 2, Soprano, Violines 1 y 2, Órgano, Bajo continuo. |

Tabla 5.25

| Sección | Indicaciones dinámicas | Articulaciones | Cifrado armónico | Abreviaturas |
|---------|------------------------|-------------------------------|---------------------|--------------|
| 1 | Sí | Sí (Ligaduras y Staccatos) | Sí Bajo continuo | No |

Aria que presenta forma binaria, la que está redactada en dos grandes partes. Posterior a la introducción de 26 compases, tenemos A, desde el compás 1 al 105 y B desde el compás 106 al 209. Asimismo, estas secciones se dividen y subdividen como queda explicitado en la siguiente tabla:

Tabla 5.26

| | | | | | |
|----------------------|----------|---------|----------|---------|----------------------|
| Partes | A | | B | | A 1-105 |
| Compases | 1-69 | | 70-105 | | |
| Sub-secciones | a | b | a | b | |
| Compases | 27-45 | 46-70 | 70-87 | 87-105 | |
| Partes | A | | B | | B 106-209 |
| Compases | 106-144 | | 145-209 | | |
| Sub-secciones | a' | b' | a' | b' | |
| Compases | 106-118 | 119-145 | 146-176 | 177-209 | |

5.2 Funciones armónicas

Nos ha parecido importante describir todas las funciones armónicas de las obras, ya que esto aporta información relacionada con el conocimiento y manejo de la técnica de la armonía de parte de nuestro autor Campderrós. Del mismo modo, sostener que Campderrós estaba en conocimiento de la moda imperante con relación a los recursos armónicos de la época, por ejemplo, en alguna de sus piezas encontramos expresado el acorde de sexta napolitana (N6), un elemento aún en ciernes del momento histórico del que hablamos.

Lo descrito nos ha permitido obtener información más detallada respecto del manejo armónico en las obras de nuestra investigación.

Para la gráfica de las funciones armónicas, empleamos la nomenclatura propia de la armonía tradicional respecto del cifrado de acordes. Para los grados y su función, números romanos; para acordes con inversiones una línea diagonal (/) y numerología arábica (6, 7, etc.) para el estado de la inversión. Por otro lado, cuando se trata de acordes secundarios, por ejemplo, dominante de la dominante, también utilizamos la línea diagonal (V/V, quinto del quinto). Finalmente, cuando en un mismo compás aparece más de un acorde, empleamos una línea horizontal (-) I-IV, para separar uno de otro.

5.2.1 Amados pastores

5.2.1.1 Primera sección:

Tabla 5.27

| | | | | | | | | | |
|---------------------|---------------------|--------------------|--------|-----------------|----------------|---------|---------|----------|------------|
| Número de Compases | 1 | 2 | 3 | 4 Canto | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| Funciones armónicas | I-I6/4 | I-I6 | IV-V | I | I-IV6/4 | I | I-IV6/4 | VI6-I | I-III7-VI6 |
| Número de Compases | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 La Mayor | 15 | 16 | 17 | 18 |
| Funciones armónicas | VII-V6/4 | VII4/3/V-V6/4-V7/V | V-V6/4 | VI6/4-V6/4-V7/V | V-I | I | IV6/4 | I | IV6/4 |
| Número de Compases | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 |
| Funciones armónicas | IV/IV-V/VI(N6(fr)) | VI(Mayor)=V/VI | I | I-V | I-I6/4 | I-V | I-I6/4 | I-I6 | IV |
| Número de Compases | 28 | 29 | 30 | 31 Si Menor | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 |
| Funciones armónicas | IV-IV6 | I6/4-V | I=III | V7- I6/4 | V | V7-I6/4 | V | V-VI-VII | I-VI6/4 |
| Número de Compases | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | | |
| Funciones armónicas | VII4/3-IV6/5-VII6/4 | I6/4-V | I=VI | I-I6/4 | I-I6 | IV-V | I | | |

Compás 1 al 14, tonalidad de Re Mayor, compás 15 pasa a la dominante (La Mayor) y concluye en el compás 20 sobre el acorde de Fa# Mayor, sin embargo la llegada a este acorde nos resulta bastante singular (compás 19), ya que la sonoridad del acorde está más emparentada con el N6(fr), en el sentido que contiene el tritono. Asimismo, es importante precisar que la forma de empleo del acorde resulta un tanto *sui generis*, ya que de acuerdo a la teoría de la armonía, debiera pasar por I6, V y I, lo que no ocurre. Sin embargo, también puede cifrarse como VII del V de Si menor.

Continúa en la tonalidad de Re mayor hasta el compás 30. Compás 31 se inicia sobre el centro tonal de Si menor a través de una modulación directa y con el empleo del V grado de esta tonalidad, concluye este segmento en el compás 39 resolviendo sobre el acorde de Si menor (VI grado de Re Mayor).

Compás 40, retoma la tonalidad de inicio y, el pasaje reviste las mismas características ya descritas previamente. Concluye con una cadencia auténtica perfecta, evocando la introducción. El “reposo” se produce sobre el quinto tiempo.

Desde el punto de vista formal observamos un A desde la introducción hasta el compás 14, en el compás 15 se inicia el B desde la dominante, hasta el compás 20 y, luego A', compases 21 al 30. De manera posterior, una coda que se produce entre los compases 31 al 39, para dar paso al A con la repetición indicada en la partitura.

La arquitectura formal queda resumida de la siguiente manera:

Tabla 5.28

| Forma | A | B | A' | Coda |
|------------------------|----------|----------|-----------|-------------|
| Compases | 1-14 | 15-20 | 21-30 | 31-39 |
| Centros tonales | Re Mayor | La Mayor | Re Mayor | Si menor |

5.2.1.2 Segunda sección:

Tabla 5.29

| | | | | | | | | | | |
|----------------------------|---------------|-----------|-------------------|----------------|-------------------|-----------------|---------------------|------------------|---------------|------------------|
| Número de Compases | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| Funciones armónicas | I | IV | V | I | I | I | I-V7-I6-V6/4 | I-I6/4 | I | V |
| Número de Compases | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
| Funciones armónicas | V-I6/4 | I | I6/4-V7-I6 | I-II-IV | II-I-I6 | I-IV | II-I-I6 | I-V7 | I-V7 | I-II6-I-V |
| Número de Compases | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 |
| Funciones armónicas | I | I | I-V7 | I-V7 | I-V-VII/IV | IV-II6-V | I-I6-I6/4 | IV-IV6-IV | V-V6-V | I-I6-I |

Una breve introducción de cuatro compases, sobre los grados principales de la tonalidad de La Mayor (I, IV,V,I). En el compás 5, junto con el inicio del canto, se mantiene la tonalidad prescrita, la que alterna sobre los grados principales. Solo a partir del compás 14, se produce un tránsito entre los acordes de Re Mayor-Si menor-La Mayor, este último en primera inversión, hasta el compás 18. De aquí en adelante retoma el esquema del compás 5 hasta el término de la sección. No hay modulaciones.

5.2.1.3 Tercera sección.

Tabla 5.30

| | | | | | | | | | | |
|----------------------------|-----------|---|--------------------|---------------|-----------------|-----------|-----------------|----------|-----------------|---------------|
| Número de Compases | 1 | 2 | 3 | 4 Canto | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| Funciones armónicas | I | I | I | I | V-I-V6/5 | I | I | I | V-I-V6/5 | I |
| Número de Compases | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
| Funciones armónicas | I | I-IV6/4-V* | VI6-I-IV6/4 | I | I | I | VI-I-IV6 | I | I-I6-I | I-I6-I |
| Número de Compases | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 |
| Funciones armónicas | IV | I | IV | I6/4-V | I | IV | I6/4 | V | I | I |
| Número de Compases | 31 | *En este compás, de manera similar a los anteriores, emplea nota pedal sobre el sonido Re. Este último acorde, lo hemos cifrado como Dominante en atención a su sonoridad, no obstante no figura el sonido Mi, solo La y Do sostenido, sin embargo, se entiende que se trata de un dibujo armónico otorgado a las líneas melódicas. | | | | | | | | |
| Funciones armónicas | I | | | | | | | | | |

Casi en su totalidad, el discurso transcurre sobre la tonalidad de Re Mayor, ocupando los grados principales. Como recurso técnico, emplea nota mantenida el bajo continuo entre los compases 11 al 17, para reposar por un instante en la dominante, y luego continuar sobre los grados principales hasta el término de la sección.

Visto el análisis armónico de las tres secciones, podemos decir que, no hay un desarrollo pleno de la armonía del siglo XVIII, con la excepción del parentesco ya indicado respecto del acorde N6fr de la primera sección.

5.2.2 Qué es esto pastorcillos. Con Boleras

5.2.2.1 Primera sección.

Tabla 5.31

| | | | | | | | | | | |
|----------------------------|---------------------|----------------|----------------|--------------|----------------|---------------|--------------|-----------|--------------------|----------------|
| Número de Compases | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| Funciones armónicas | I-I6 | I-I6 | IV-V | I-V | I-I6 | I-I6 | IV-V | I | VI-V/V | V6-V-I |
| Número de Compases | 11 | 12 La Mayor | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
| Funciones armónicas | V-I-V6/4-V/V | V-I | I6-I6/4 | IV-I6 | I6-I6/4 | IV-I=V | V7/IV | IV | I6/4-V | I-IV6/4 |
| Número de Compases | 21 | 22 | 23 Si menor | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 |
| Funciones armónicas | I6/4-V | I=III | V | I6/4 | V | I6/4 | I-I6 | IV | IV-VI-V/III | I6/4-V |

| | | | | | | | | | | |
|----------------------------|-------------------|-------------|--------------|---------------|-------------|-------------|-------------|-------------|------------|------------|
| Número de Compases | 31 Re Mayor | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 |
| Funciones armónicas | I-III-I | I-I6 | I-I6 | IV-V | I | I-I6 | I-I6 | IV-V | I-V | V |
| Número de Compases | 41 | 42 (*) | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 |
| Funciones armónicas | V | V-Im | V-I | I-I6-V | I-I6 | IV-V | I | IV-V | I | I-V |
| Número de Compases | 51 | 52 | 53 | 54 | | | | | | |
| Funciones armónicas | I-I6 | I-I6 | II6-V | I | | | | | | |

Se inicia el discurso en la tonalidad de Re Mayor, dando paso a una breve modulación a la dominante (La Mayor) en el compás 12, y la línea de la soprano 2 realiza una nota pedal hasta el retorno a Re Mayor.

A partir del compás 22, se establece la tonalidad de Si menor armónico (VI grado de Re Mayor), modulación directa a través de la dominante de Si menor (Fa# Mayor), sostiene esta nueva tonalidad y la enfatiza en el alzar del compás 27 con el VI grado. En el compás 28 emplea los grados IV y II, y en el compás 29, II6-V para concluir en Si menor. Continúa el discurso en la tonalidad de Re Mayor, siempre alternando con los grados IV y V, sin embargo, y como veremos en el ejemplo, en el compás 42 el acorde del segundo tiempo es un Re menor, que no abriga parentesco alguno con la tonalidad. Pareciera un intercambio modal. En vez de emplear el IV grado de La Mayor, toma prestado el IV grado de La menor. De esta forma robustece el texto “nadie deje ir”.

Ejemplo 5.1

40

Sop.1 rred, ve - nid, na - die de - je de ir, es -

Sop.2 rred, ve - nid, na - die de - je de ir, es -

Bajo rred, ve - nid, na - die de - je de ir, es -

Vln.1

Vln.2

Órg.

BC.

Continúa la sección en la tonalidad de Re Mayor con una pequeña coda sobre los grados principales y repite desde el compás 5.

5.2.2.2 Segunda sección.

Breve introducción de cuatro compases, empleando los grados principales de la tonalidad de La Mayor, el inicio del canto, compás 5, continúa en la misma tonalidad. En el alzar del compás 11, se produce un intercambio modal a La menor, sin embargo en el compás 12 claramente refiere el *acorde frigio de Mi*, lo que se sostiene hasta el compás 14 para luego, en el compás 15 retomar la tonalidad original (La Mayor). Esta misma estructura armónica se repite entre los compases 19 al 25, este último compás coincide con el cambio métrico y de tempo, pero siempre en La Mayor. Esta mismo diseño se repite dos veces más con idénticas características (compases 73 al 104 y 105 al 156).

Tabla 5.32

| | | | | | | | | | | |
|---------------------|-------------------------|----------|-------------------------|---------------|----------------------|---------------|--------|----------|-------------------------|----------|
| Número de Compases | 1 Bolera 3/4 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| Funciones armónicas | I-I6 | IV6/4-IV | V-V6 | I-I6-I6/4-II6 | I-I6 | V-V6 | V-V6 | I-IV-V | I-I6-I | IV-I6-V |
| Número de Compases | 11 Intercambio modal | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 Intercambio modal | 20 |
| Funciones armónicas | I-I-I6m | V frigio | V-I-IV6-VII7/V (*) | V-V-I6 | I-I6 | II6-IV6/4-V | I-I6-I | IV-V | I-I6m | V frigio |
| Número de Compases | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 Allegro 3/8 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 |
| Funciones armónicas | V-I-IV6-VII/V (*) | V-I6 | I-I6 | IV-IV6-V | I | I | I | I | V7 | V7 |
| Número de Compases | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 |
| Funciones armónicas | V7 | V7 | I | I | I | I | V7 | V7 | V7 | V7 |
| Número de Compases | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 |
| Funciones armónicas | I | I | IV | V-I6-V7 | I-V7-I6 | I-II2-I | IV | IV-I6-II | I6/4-V | I |
| Número de Compases | 51 | 52 | 53 Bolera 3/4 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 |
| Funciones armónicas | I | I | I-I6 | IV6/4-IV | V-V6 | I-I6-I6/4-II6 | I-I6 | V-V6 | V-V6 | I-IV-V |
| Número de Compases | 61 | 62 | 63 Intercambio modal | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 |

| | | | | | | | | | | |
|----------------------------|-------------------------|-----------------|--------------------------|-----------------|--------------------------|-----------------|---------------------------|----------------------|----------------|--------------------|
| Funciones armónicas | I-I6-I | IV-I6-V | I-I6m | V frigio | V-I-IV-VII7/V (*) | V-V-I6 | I-I6 | II6-IV6/4-V | I-I6-I | IV-V |
| Número de Compases | 71 Intercambio modal | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 3/8 | 78 | 79 | 80 |
| Funciones armónicas | I-Im | V frigio | V-I-IV6-VII/V (*) | V-I6 | I-I6 | IV-IV6-V | I | I | I | I |
| Número de Compases | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 |
| Funciones armónicas | V7 | V7 | V7 | V7 | I | I | I | I | V7 | V7 |
| Número de Compases | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 100 |
| Funciones armónicas | V7 | V7 | I | I | IV | V-I6-V7 | I-V7-I6 | I-II2-I | IV | IV-I6-II |
| Número de Compases | 101 | 102 | 103 | 104 | 105 Bolera 3/4 | 106 | 107 | 108 | 109 | 110 |
| Funciones armónicas | I6/4-V | I | I | I | I-I6 | IV6/4-IV | V-V6 | I-I6-I6/4-II6 | I-I6 | V-V6 |
| Número de Compases | 111 | 112 | 113 | 114 | 115 Intercambio modal | 116 | 117 | 118 | 119 | 120 |
| Funciones armónicas | V-V6 | I-IV-V | I-I6-I | IV-I6-V | I-Im | V frigio | V-I-IV6-VII7/V (*) | V-V-I6 | I-I6 | II6-IV6/4-V |
| Número de Compases | 121 | 122 | 123 Intercambio modal | 124 | 125 | 126 | 127 | 128 | 129 3/8 | 130 |
| Funciones armónicas | I-I6-I | IV-V | I-I6m | V frigio | V-I-IV6-VII/V (*) | V-I6 | I-I6 | IV-IV6-V | I | I |
| Número de Compases | 131 | 132 | 133 | 134 | 135 | 136 | 137 | 138 | 139 | 140 |
| Funciones armónicas | I | I | V7 | V7 | V7 | V7 | I | I | I | I |
| Número de Compases | 141 | 142 | 143 | 144 | 145 | 146 | 147 | 148 | 149 | 150 |
| Funciones armónicas | V7 | V7 | V7 | V7 | I | I | IV | V-I6V7 | I-V7-I6 | I-II2-I |
| Número de Compases | 151 | 152 | 153 | 154 | 155 | 156 | | | | |
| Funciones armónicas | IV | IV-I6-II | I6/4-V | I | I | I | | | | |

(*) Este compás resulta interesante, ya que el dibujo armónico desde Re sostenido, Fa natural y luego Do natural en las últimas semicorcheas, anticipan el acorde de Mi mayor del siguiente compás, el que su vez se produce después del retardo empleado en las voces superiores, no obstante, aparece un Si (la quinta del acorde), pero por la conducción descendente, solo en el segundo tiempo se advierte el acorde de Mi Mayor.

Ejemplo 5.2

The image shows a musical score for Example 5.2. It includes vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, and Bass) and instrumental parts (Violin 1, Violin 2, and Cello/Double Bass). The score is in G major and 3/4 time. The lyrics are: "-to que to - dos nos a - le - gre - mos". A green box highlights measures 6-8, which correspond to the third section of the piece.

5.2.2.3 Tercera sección.

Introducción de cuatro compases, con el empleo de las funciones principales de la tonalidad de Re Mayor. De manera posterior el discurso armónico se basa sobre los grados principales.

Tabla 5.33

| | | | | | | | | | | | | |
|---------------------|---------------------|---------------------|---------------------|---------------------|---------------------|---------------------|----------------------|----|---------------------|----|----------------------|---------------------|
| Número de Compases | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| Funciones armónicas | I | I | IV-V | I | I-IV ^{6/4} | I | IV ^{6/4} -V | I | I-IV ^{6/4} | I | IV ^{6/4} -V | I |
| Número de Compases | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 |
| Funciones armónicas | V-V ^{6/5} | V-I | V-V ^{6/5} | I ^{6/4} -I | I-IV ^{6/4} | I | IV ^{6/4} -V | I | V | I | V | I-IV ^{6/4} |
| Número de Compases | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | | |
| Funciones armónicas | I-IV ^{6/4} | I-IV ^{6/4} | I-IV ^{6/4} | I | IV | I ^{6/4} -V | I-IV | V | I | I | | |

En este villancico, vemos un desarrollo mayor del discurso armónico, en el que además se observa un guiño al empleo modal en la segunda sección -como ya hemos señalado-, esto lo entendemos en consideración a que se trata de una Bolera, de tal forma que un acorde frigio adquiere mucho sentido en esta parte de la pieza. Sin embargo, el trabajo sustantivo, se advierte nuevamente en la rítmica y en el tempo en la obra completa, en particular en las secciones uno y dos. Es interesante que la primera sección mantiene un discurso rítmico, casi permanente, de 3:2 y para el caso de la segunda sección, es importante el tratamiento dado al Dúo, donde se concerta el ritmo propio de la Bolera.

5.2.3 No ves que del día (a la Natividad de nuestro señor Jesucristo)

5.2.3.1 Primera sección.

El discurso completo se realiza en la tonalidad de Fa Mayor, con el empleo de los grados principales.

Tabla 5.34

| | | | | | | | | | | | |
|----------------------------|-------------|------------|------------|----------------|-------------|----------------|----------------|----------------|----------|----------------|-------------|
| Número de Compases | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| Funciones armónicas | I-I6 | V | V | I | I-V7 | I-V7 | I-V7 | I | I | I-I6 | V7 |
| Número de Compases | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 |
| Funciones armónicas | V7 | I | I | V | V-V6 | I | V | I | I | I | IV-V |
| Número de Compases | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 |
| Funciones armónicas | I-V | V7 | V | V7 | V7 | V7 | V7 | V7 | V | I | I |
| Número de Compases | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 |
| Funciones armónicas | IV-V | V | V-I | V-I | V-I | V-V7 | I | I-IV6/4 | I | I-IV6/4 | I |
| Número de Compases | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 |
| Funciones armónicas | IV-V | I-V | I-V | I | I | I | I-VII-I | V | V | I-V | V |
| Número de Compases | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | | |
| Funciones armónicas | I | I | IV | I6/4-V7 | I-IV | I6/4-V7 | I-V-I-V | I | I | | |

5.2.3.2 Segunda sección.

Como ya hemos referido en el capítulo 4, esta sección no está pensada desde el punto de vista musical, ya que por sus características, el tratamiento dado se relaciona con la declamación del texto.

Tabla 5.35

| | | | | | | | | | | | | | |
|----------------------------|----------------|--------------|----------|---------------|------------|--------------|---------------|--------------|-------------------|------------------------|----------------|----------|--------------|
| Número de Compases | 1 Do Mayor | 2 | 3 | 4 | 5 Canto | 6 | 7 Fa Mayor | 8 | 9 | 10 (*) | 11 Do Mayor | 12 | 13 |
| Funciones armónicas | I | IV6/4 | V | I | I | V7/IV | IV=I | I-IV | II-IV/IV-I | Sibm-LabM-SolbM | I | I | V7/IV |
| Número de Compases | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 Mib Mayor | 23 | 24 | 25 | |
| Funciones armónicas | Re dis. | V | V | I-IV-V | I | V/IV | IV | IV/IV | IV=V-I | I-IV | IV-V | I | |

Compás 10, tiene los rasgos distintivos de una cadencia fría, de tal forma que, nos ha parecido -en algunos casos- más apropiado cifrar con los nombres de los acordes debido a la lejanía con el contexto tonal.

5.2.3.3 Tercera sección.

Tabla 5.36

| | | | | | | | | | | |
|----------------------------|-------------------------|------------|-------------------------|-----------------------------|-------------------------|------------|-------------------------|-----------------------------|-------------|------------|
| Número de Compases | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| Funciones armónicas | I | I | I | I-IV_{6/4}-I | V(*) | I | I | I-IV_{6/4}-I | V(*) | I |
| Número de Compases | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
| Funciones armónicas | I-V | I-V | IV-V₇ | I | I-V | I-V | IV-V₇ | I | I-V | I-V |
| Número de Compases | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | | |
| Funciones armónicas | IV-V₇ | I | I-V | I-V | IV-V₇ | I | I | I | | |

El Bajo continuo, durante toda la sección sostiene nota pedal sobre el sonido Mi bemol, y los demás instrumentos, quienes articulan la melodía son los que a su vez, conducen los movimientos armónicos. Sin duda, un émulo del sonido de la gaita, que como sabemos sostiene una nota pedal y sobre ella se realiza la melodía. Interesante recurso utilizado por Campderrós y muy en sintonía con el texto donde se alude al llamado de la población para ir a adorar al Niño Dios, con toque de tambores y marchando hacia el lugar donde se encuentra el recién nacido.

En el compás 5, el acorde se deduce a partir del movimiento melódico que realizan el oboe 1, voz del bajo y violín 1, donde se dibuja el acorde dominante.

Es complejo el recurso empleado ya que a partir de las notas escritas no se establece de manera evidente el acorde en cuestión, principalmente porque en el compás 5 la línea del oboe 2 hace uso de nota pedal sobre el sonido Sol, y, el violín 2 y bajo continuo nota pedal sobre el sonido Mi bemol, este último sin parentesco -como sonido- con si bemol. Podría pensarse como un acorde de Si bemol con una oncena agregada, pero esta oncena, como sonido fundamental, un modernismo sin lugar a duda que no forma parte del contexto. De tal manera que, lo hemos cifrado como quinto grado de Mi bemol Mayor, en atención a lo señalado respecto de la melodía.

Ejemplo 5.3

Musical score for Example 5.3. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a highlighted melodic phrase in the second measure, marked with a '5'. The lyrics are: "To - ca el tam - bor que la gen - te sal - ga a la cam - pa - ña, vá - mo - nos".

Ejemplo 5.4

Musical score for Example 5.4. It features an orchestral arrangement with vocal parts. The vocal line has a highlighted melodic phrase in the second measure, marked with a '10'. The lyrics are: "bor que la gen - te sal - ga a la cam - pa - ña vá - mo - nos". Other parts include Ob.1, Ob.2, Sop.1, Sop.2, Bajo, Vln.1, Vln.2, and BC.

En este compás (9), el sonido que enuncia la dominante, es el Fa del tiempo 1. Entendemos que esto se produce, en atención a que el dibujo de las líneas melódicas está planteado como un canon.

5.2.3.4 Cuarta sección.

Tabla 5.37

| | | | | | | | | |
|---------------------|----------------|-----------|----|------|---------|----------------|----------------|---------|
| Número de Compases | 1 Sib Mayor | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 Mib Mayor | 7 | 8 |
| Funciones armónicas | I-I6 | IV-VI-VII | I | I | I-V7/IV | IV=I-V2/ IV | IV | IV/IV-I |
| Número de Compases | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 Fa Mayor | 16 |
| Funciones armónicas | IV-V/IV | V | V7 | I-IV | IV-V | I-VI- V=IV | I | I |
| Número de Compases | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 |
| Funciones armónicas | I-V2/IV | IV | V | V | V-I | I-IV | II6/4-V | I |

Encontramos tres planos tonales. El primero de ellos y como se aprecia en el cuadro previo, se desarrolla sobre Si bemol Mayor, luego Mi bemol Mayor, para concluir, en el compás 15, Fa Mayor. En los compases 9 y 14, utiliza un recurso cadencial similar, por grado conjunto descendente para llegar a la nueva tónica. El discurso general de la sección, se sostiene sobre los grados principales. Las dos primeras modulaciones (Sib Mayor-Mib Mayor), se sustentan sobre el círculo de cuartas. La tercera de ellas (Fa Mayor), también aparece relacionada, si pensamos el círculo de cuartas desde Fa, no obstante, las tres tonalidades elegidas tienen un gran parentesco armónico por tratarse de tonalidades cercanas y con grados comunes.

De manera análoga a la sección 2, Recitado del ángel, vemos que la propuesta armónica está pensada solo como soporte, para favorecer la declamación del cantante, de allí que las sugeridas funciones armónicas, no están desarrolladas en todos los casos, solo en aquellos donde el cantante necesita un sustento armónico.

5.2.3.5 Quinta sección.

Tabla 5.38

| | | | | | | | | | | | | |
|---------------------|----------------|----------------------------------|--|--------------------------------------|----|--------------------------------------|------------------------------------|--|--------------------|--|------------------------------------|--|
| Número de Compases | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| Funciones armónicas | I | I | I | V | V | I | I | IV | V | I | I _{6/4} | I _{6/4} |
| Número de Compases | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 |
| Funciones armónicas | V | V | V | I _{6/4} | V | I | II ₆ | IV-V | I | I | V _{7-I} | IV |
| Número de Compases | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 |
| Funciones armónicas | I ₆ | V _{4/3} | I-II ₇ -I ₆ | I ₆ -V _{4/3} -I | V | I _{6/4} | V-I _{6/4} -V ₇ | I _{6/4} -V ₇ -I _{6/4} | V-I _{6/4} | I _{6/4} -V ₇ -I _{6/4} | V-I _{6/4} -V ₇ | I _{6/4} -V ₇ -I _{6/4} |
| Número de Compases | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 |
| Funciones armónicas | V-I | I-V ₇ -I ₆ | IV-I _{6/4} -II _{6/4} | II ₆ -I _{6/4} -V | I | II ₆ -I _{6/4} -V | I | II ₆ -I _{6/4} -V | I | I | I | I |

Uno de los procedimientos utilizados en esta sección, se relaciona con el empleo de una nota pedal, en particular entre los compases 11 al 17. Esto puede leerse como un recurso propio del uso de gaitas, algo que viene resonando de secciones anteriores, sumado a la métrica en octavos.

Este villancico, no revela un despliegue armónico grandilocuente, más bien una armonía acotada a funciones básicas. De allí que, el discurso armónico queda supeditado a ejercer una tarea acompañante de carácter simple en toda la obra.

5.2.4 A Caza de Almas

5.2.4.1 Primera sección.

Nueve compases de introducción. Se inicia el canto, en el alzar del compás 9. Continúa en la tonalidad de Re Mayor hasta el compás 31 y en el compás 32 da paso al relativo menor, Si menor (modulación por acorde pivote), hasta el compás 52, emplea el mismo recurso de modulación. A partir del compás 53, retoma la tonalidad original (Re Mayor) hasta el término de la sección.

Tabla 5.39

| | | | | | | | | | | |
|----------------------------|---------------|---------------|---------------|-----------------|---------------|---------------|---------------------|---------------|-------------|------------------|
| Número de Compases | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 Voz | 10 |
| Funciones armónicas | I-I6 | I | V6/4-V | V6/4-V | I-I6/4 | IV-II | I6/4-V | I | I | I-I6 |
| Número de Compases | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
| Funciones armónicas | I | I-I6 | I | V6/4-V | V6/4 | V6/4-V | V6/4-II6/4-I | I-V-I | V | V |
| Número de Compases | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 |
| Funciones armónicas | I6/4 | V7 | I6/4 | I6/4 | V-I | I | IV-II | I6/4-V | I | IV-I6/4-V |
| Número de Compases | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 |
| Funciones armónicas | I | VI=I-V | I | I | I | V | I | I | I | V |
| Número de Compases | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 |
| Funciones armónicas | I6/4-V | I | I | IV-V/III | III-VI | V/V-V | I-II | I6-II6 | I6/4 | V |
| Número de Compases | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 |
| Funciones armónicas | I | I=VI | I | I | V | V | I | I | IV | I6/4-V |
| Número de Compases | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 |
| Funciones armónicas | I | I | IV | I6/4 | V | I | I | I | I | I |

5.2.4.2 Segunda sección.

Se inicia la Tonadilla con una introducción de seis compases, la que se basa en los grados principales de la tonalidad prescrita (Sol Mayor). En el compás 7, el clarinete inicia el discurso melódico como solista y, entre los compases 18 al 22, desarrolla arpeggios descendentes y ascendentes, reafirmando la tonalidad de Sol Mayor, lo que se repite entre los compases 46, al 51 y 56 al 59.

Es importante señalar que, el empleo de arpeggios los leemos como parte del estilo italianizante, en atención al virtuosismo que exigen y, que como ya hemos señalado en el capítulo 3, se vislumbra el grado de experticia del intérprete, del mismo modo, la manera en que Campderrós instaló recursos técnicos apropiados para hacer presente lo italianizante.

Con el inicio del canto, se mantiene la tonalidad de Sol Mayor, desde el compás 31 al 40, en este último compás, la única modificación es que la tónica aparece en primera inversión y concluye este fragmento en la dominante, en el compás 46.

En el compás 63, se instala una propuesta discursiva en el relativo menor de Mi, a través de modulación directa. Continúa la sección en la tonalidad de Sol Mayor, modulación directa; entre los compases 96 al 136, se mantienen las mismas características armónicas detalladas para la primera parte de la sección. Seguidamente, en el compás 137, se inicia un nuevo segmento en tempo de Allegro, donde se resume el tratamiento dado a la sección completa.

Tabla 5.40

| | | | | | | | | | | |
|----------------------------|--------------------------------------|-----------|-----------------|-----------|------------------|-----------------|--------------------------------|-----------|-------------|-----------|
| Número de Compases | 1 Sol Mayor Allegretto | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 Solo Clarinete | 8 | 9 | 10 |
| Funciones armónicas | I | I | IV | I | IV-16/4-V | I | I | I | I | I |
| Número de Compases | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
| Funciones armónicas | I | 16 | IV-II6/4 | V7 | 16/4 | V6/V-V | V | V7 | 16/4 | V7 |
| Número de Compases | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 |
| Funciones armónicas | I | IV | V | I | IV | II-II6/4 | V | I | I | I |
| Número de Compases | 31 al 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 |

| | | | | | | | | | | |
|----------------------------|-----------|-----------------|-----------------|---------------|------------------------------|---------------|-------------|----------|-------------|--------------|
| Funciones armónicas | I | I6 | IV-II6/4 | V7 | I6/4 | V7 | I6/4 | V | V7 | I6/4 |
| Número de Compases | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 |
| Funciones armónicas | V7 | I | IV6/4 | I6/4-V | I | IV | II | V | I6/4 | V7 |
| Número de Compases | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 Mi menor | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 |
| Funciones armónicas | I | V-I6/4-V | I | I | I | I | I | I | V | V |
| Número de Compases | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 |
| Funciones armónicas | I | I | V | V | I | I6/4-V | I | I | IV | V/III |

| | | | | | | | | | | |
|----------------------------|-----------------|---------------|---------------|------------------|-------------------|-------------|-------------|-------------------------------|----------------------------------|------------------------|
| Número de Compases | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 |
| Funciones armónicas | III | VI | VII | V | I | I | IV | I6/4 | V | I - I6 |
| Número de Compases | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 Sol Mayor | 97 | 98 |
| Funciones armónicas | IV-V/III | III-VI | V4/3-V | I-V6/4-I6 | II6-I6/4-V | I | I | I | I | V |
| Número de Compases | 99 | 100 | 101 | 102 | 103 | 104 | 105 | 106 | 107 | 108 |
| Funciones armónicas | V-V7 | I-V7 | I-V7 | I | I | I | I | V | I | I |
| Número de Compases | 109 | 110 | 111 | 112 | 113 | 114 | 115 | 116 | 117 | 118 |
| Funciones armónicas | I | V | V-I | IV-I6/4-I | I | IV | I6-I | IV-I6/4-I | I | I |
| Número de Compases | 119 | 120 | 121 | 122 | 123 | 124 | 125 | 126 | 127 | 128 |
| Funciones armónicas | I | II-II6 | III | V-V6/III | IV | I | I | V | I6/4-I6 Allegro | V |
| Número de Compases | 129 | 130 | 131 | 132 | 133 | 134 | 135 | 136 | 137 | 138 |
| Funciones armónicas | I6/4-I6 | V | V7 | I6/4 | V7 | V7 | I6/4 | V | I | V-V6/5/IV-V7/IV |
| Número de Compases | 139 | 140 | 141 | 142 | 143 | 144 | 145 | 146 | 147 | 148 |
| Funciones armónicas | IV-V/V | V/V | V-I | I | I | I-V | I | II6-I6/4-V | I | V |
| Número de Compases | 149 | 150 | 151 | 152 | 153 | 154 | 155 | 156 | 157 | 158 |
| Funciones armónicas | V | V | Im (*) | V7 | Im (*) | I-V7 | I | I-V7 | I | I |
| Número de Compases | 159 | 160 | 161 | 162 | 163 | 164 | 165 | 166 | 167 | 168 |

| | | | | | | | | | | |
|----------------------------|------------------|---------------|----------|----------|-----------|---------------|-------------|------------|------------|-------------|
| Funciones armónicas | IV6/4-IV6 | I6/4-V | I | I | IV | I6/4-V | I-16 | I-V | I-V | I-16 |
|----------------------------|------------------|---------------|----------|----------|-----------|---------------|-------------|------------|------------|-------------|

En los compases 151 y 152 (*) respectivamente, entendemos que se trata de un intercambio modal entre Sol Mayor y Sol menor. Concluye la sección en el compás 169, sobre el primer grado de la tonalidad.

5.2.4.3 Tercera sección.

Tabla 5.41

| | | | | | | | | | | | |
|----------------------------|----------------------------|-----------------|----------------|--------------|--------------------------|--------------------------|--------------|--------------------------|------------------------|-------------------------|--------------|
| Número de Compases | 1 Re Mayor | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| Funciones armónicas | I-IV6/4 | I-V7-I | IV6/4 | I-V-I | I-IV | V-I | I | I Canto | V-V7 | V | I |
| Número de Compases | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 |
| Funciones armónicas | I-16 | III7/V-V | I-V-V/V | V | V7 | V7 | V7 | V7 | V7 | I-V4/3/ IV | IV6 |
| Número de Compases | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 |
| Funciones armónicas | I-IV-II- I6/4-V | I | I | IV6/4 | I-V | I | I | I-VI6-V6- IV6 | V7/VI | V7/VI- VI6/4 | V7/VI |
| Número de Compases | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 |
| Funciones armónicas | V7/VI- VI6/4 | V/VI | I | I-V7 | I-V-I | IV-II- I6/4-V | I | V-V7 | | V7 | |
| Número de Compases | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 |
| Funciones armónicas | V | V-I | I-V7 | I-V-I | IV-II- I6/4-V | I | IV-V7 | VI-I | IV-I6/4- V7 | I | I |

En esta obra, apreciamos que Campderrós utiliza las funciones armónicas propias de la técnica de la armonía, con las resoluciones adecuadas según sus características; como también, las relaciones entre los distintos grados de las tonalidades. Del mismo modo, se observa un desarrollo armónico más elaborado.

Estimamos que nuestro autor se hizo cargo de la ocasión y de la función en esta obra (para Nochebuena), de allí el acento en el tratamiento armónico, por otro lado la evidente presencia del estilo italianizante, ameritaba un despliegue pertinente no solo para las líneas melódicas.

A diferencia de las obras anteriores (*Amados Pastores*, *Qué es esto Pastorcillos* y *No ves que del día*), en las que la ocasión y función eran las mismas, estas, no refieren

un tratamiento armónico como el que nos presenta este villancico. Podemos referir, que esto se relaciona con la fecha de composición de esta pieza, estimamos que pudo ser creada en una época más tardía que las anteriores. (De la única que tenemos fecha es del villancico *No ves que del día*, compuesto el año 1794, según reza la carátula del manuscrito).

5.2.5 ¡Cielos que asombro es este!

La introducción consta de veintiséis compases con la siguiente progresión:

Tabla 5.42

| | Introducción | | | | | | | | | | | | |
|---------------------|--------------|-------|------|----|----|--------------|-------|--------|----------------|--------|-----|-----|----|
| Número de Compases | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 |
| Funciones armónicas | I | IV6/4 | I | V | V | I-VI6-VI-VI2 | V/V | V6/4 | V6/4 | V/V | V/V | V/V | V |
| Número de Compases | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 |
| Funciones armónicas | V-V7 | I | V7/V | V | V7 | I | IV-16 | VII6-V | I-16-IV7-II4/3 | 16/4-V | I-V | I-V | I |

Compás 27 se inicia el canto:

Tabla 5.43

| | Sección A | | | | | | | | | | |
|---------------------|-----------------|-------|-----|-----------------|-----|-----|-----|-------|-----|------|------------|
| Número de Compases | 27 Mib Mayor | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 |
| Funciones Armónicas | I | IV6/4 | I | V | V7 | I | I | IV6/4 | I | V | V |
| Número de Compases | 38 | 39 | 40 | 41 Sib Mayor | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 |
| Funciones Armónicas | I | I-VI | V/V | V6/4=16/4 | V7 | V7 | V7 | I | Im | Im | IV-I-VII-I |
| Número de Compases | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 |
| Funciones Armónicas | V | I | I | I-V | I-V | I-V | I-V | I-V | I-V | I | IV |
| Número de Compases | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 |
| Funciones Armónicas | I | V7 | I | V | I | V7 | I | V | V | IV-V | I |

En el compás 46 se produce un intercambio modal, bastante singular con la tónica menor sobre Sib y en el compás 48 se produce una particular cadencia dado el contexto,

y que puede leerse como frigia pensada desde Mib: I-VII-IV6-V.¹³² Lo señalado en la siguiente cita, nos permite avalar que la formula empleada se ajusta a la cadencia que hemos mencionado. Del mismo modo, es importante recalcar que se establece como “sujeto” de paso, y

“...por lo general, no es empleada con profusión en cada obra, lo más seguro para no manirla, mas, cuando se emplea, es siempre como efecto contundente que acentúa el dramatismo del texto poético, entablado una relación simbiótica entre música y poesía.”(CARMONA ARANA, F. 2012, p. 179)

Sin duda, algo que está en perfecta sintonía con el fragmento de la pieza, ya que el texto dice: “publicad sin cesar”.

A partir del compás 70 se inicia un nuevo fragmento, el que además está acompañado de un cambio de tempo (Allegro).

Tabla 5.44

| | Sección B | | | | | | | | | | | |
|----------------------------|---------------|---------------|--------------------|--------------|---------------|---------------|-----------|-------------|-----------------|-----------------|--------------------|-----------------------------|
| Número de Compases | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 |
| Funciones Armónicas | I | IV6/4 | V7 | I | V7/IV | IV6/4 | V | I | IV=I | IV | I | IV |
| Número de Compases | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 Do menor |
| Funciones Armónicas | V7 | I-II2 | I-II2-IV6/4 | V7 | I | IV-V | I | IV-V | I | I-V6/4/V | V | IV=VI-VII6/V |
| Número de Compases | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 100 | 101 | 102 | 103 | 104 | 105 |
| Funciones Armónicas | V-16/4 | V-16/4 | V | I-VI6 | V-16/4 | V-16/4 | V7 | I | VII6/4-V | I | V-VI6-II6/4 | V-IV6-II6-VI6/4-VII6 |

Compases 105 al 144, repite la redacción armónica del Larghetto.

¹³² “En su descripción de los grados que intervienen en esta cadencia, Rimsky-Korsakov plantea dos progresiones posibles: I-VII-IV6-V, por un lado, y I-V6-IV6-V por otro. En sendos casos, el IV6 precede al V, por lo que podemos considerar la progresión IV6-V suficiente como para establecer una cadencia frigia.” CARMONA ARANA, F. 2012, p. 166

Tabla 5.45

| Sección A | | | | | | | | | | | |
|----------------------------|----------|----------------------------|----------------|-------------|-----------|----------|----------|--------------|-----------|-----------------------|------------------|
| Número de Compases | 106 | 107 | 108 | 109 | 110 | 111 | 112 | 113 | 114 | 115 | 116 |
| Funciones Armónicas | I | IV6/4 | I | V7 | V7 | I | I | IV6/4 | I | V7 | V |
| Número de Compases | 117 | 118 | 119 | 120 | 121 | 122 | 123 | 124 | 125 | 126 | 127 |
| Funciones Armónicas | I | VII/IV-VII/II-IV/IV | V/II | V/II | II | V | V | I | Im | Im | Im-II-V/V |
| Número de Compases | 128 | 129 al 136 | 137 | 138 | 139 | 140 | 141 | 142 | 143 | 144 | |
| Funciones Armónicas | V | I | I-V7/IV | IV | V | I | V | V | V | V-I-II4/3-16-V | |

| Sección B | | | | | | | | | | | |
|----------------------------|-------------------|--------------|------------------|--------------------|------------------|------------------|-------------|---------------|---------------|---------------|-----------------------|
| Número de Compases | 145 | 146 | 147 | 148 | 149 | 150 | 151 | 152 | 153 | 154 | 155 |
| Funciones Armónicas | I | IV6/4 | V | I | I | IV | V7 | V7/IV | IV | Vm | V7/IV |
| Número de Compases | 156 | 157 | 158 | 159 | 160 | 161 | 162 | 163 | 164 | 165 | 166 |
| Funciones Armónicas | IVm-VII6/V | V6-V | Im6-Im | IV6/5-VII/V | V-16/4 | V7-16/4 | V7 | I | V-16/4 | V-16/4 | V7 |
| Número de Compases | 167 | 168 | 169 | 170 | 171 | 172 | 173 | 174 | 175 | 176 | 177 Inicio Coda |
| Funciones Armónicas | I6-I | IV-V | I | IV-I6/4-V | I | IV-I6/4-V | I | IV6/4 | V6/V | V/V | V7/V |
| Número de Compases | 178 | 179 | 180 | 181 SibM | 182 | 183 | 184 | 185 | 186 | 187 | 188 |
| Funciones Armónicas | Vm | V/V | V-VII | I | I | IV6/4 | I | IV6/4 | I | I | I=V |
| Número de Compases | 189 | 190 MibM | 191 | 192 | 193 | 194 | 195 | 196 | 197 | 198 | 199 |
| Funciones Armónicas | V7 | I | IV-16/4-V | I | IV-16/4-I | I | I | IV | V6/4 | V | I |
| Número de Compases | 200 | 201 | 202 | 203 | 204 | 205 | 206 | 207 | 208 | 209 | |
| Funciones Armónicas | IV-16/4-V | I | IV-16/4-V | I-IV | 16/4-V | I | I-IV | 16/4-V | I | I | |

Esta obra, muy bien trabajada desde el punto de vista armónico. Advertimos que posee varias modulaciones, como intercambios modales. En algunos casos la presencia de modulaciones directas, nos parecen relacionadas con el texto, como una forma de resaltarlo, como también enfatizar el empleo de intercambios modales, los que aportan dramatismo a la obra.

La sintaxis armónica presentada, aparece muy bien redactada desde todo punto de vista. Por lo demás en el manuscrito apreciamos los cifrados armónicos, lo que nos indica que Campderrós contó con un continuista. En este aspecto, también estimamos que esta parte debió ser interpretada por un clave o un arpa, lo que podemos sustentar, basándonos en el carácter de la obra, un Aria; a lo que se suma el tempo de inicio, *Larghetto*. Indicamos esto, porque desde nuestra perspectiva, a la que agregamos la interpretación de esta obra, un órgano como continuo, provocaría una cacofonía desde el punto de vista del resultado sonoro.

Hay algunos pasajes que debemos destacar como trabajo técnico-armónico.

Como señaláramos previamente, se advierte un intercambio modal y una cadencia frigia; del mismo modo podemos participar un interesante pasaje en el compás 105 para modular a Mib Mayor. Si bien la progresión cumple con el sentido cadencial (II-VI-VII), pudiendo leerse como variante de una cadencia completa, el recurso empleado tiene características de intercambio modal, ya que el II grado de Mib es IV de Dom, el IV de Mib es VI de Dom y el VII de Mib, es II de Dom. Procedimiento locuaz, relacionado con el conocimiento de la técnica de la armonía de nuestro autor.

En el compás 118, tenemos también una propuesta singular como fórmula cadencial para llegar a Do Mayor. La progresión contiene los acordes Sol disminuido, Mi disminuido y RebM, lo que nos posesiona sobre funciones transitorias, alejadas de la tonalidad proveniente (MibM), las que tampoco albergan parentesco con la nueva tonalidad (DoM). No obstante, estamos frente al empleo de sub-dominantes secundarias, las que no resuelven, hasta la llegada a la nueva tonalidad. Otra interesante formulación de Campderrós.

Los ejes tonales están centrados sobre MibM, SibM, Dom y el intercambio modal a Mibm.

Podemos evidenciar, a la luz de los ejemplos y de los cuadros que presentan todas las funciones armónicas de la obra, que José de Campderrós estaba muy al tanto de la novel técnica de la armonía, ya que los recursos empleados distan de ser incipientes en el contexto que nos encontramos. No tenemos duda que, las formulaciones armónicas prescritas están muy vinculadas a que por un lado se trata de un Aria y por otro dedicada al Santísimo Sacramento. Esto último, reviste relevancia, ya que el momento devocional, requería de un ambiente que contuviese un *pathos* acorde al momento de adoración y oración ante la presencia del cuerpo consagrado de Cristo, lo que queda demostrado en la obra completa.

5.3 El discurso musical, algunos alcances analíticos

En esta parte de nuestro análisis citamos diversos ejemplos de partes de las obras, con el propósito de dar a conocer y comprender la conformación de las piezas que constituyen esta investigación, desde otro punto de vista: la redacción melódica y rítmica.

Hemos trabajado en base a dos ejes analíticos, el primero de ellos se relaciona con los elementos que a nuestro juicio, se hacen portadores de rasgos de representación, de teatralidad; seguidamente, aquellos discursos rítmicos y melódicos que forman parte de la estética italianizante.

5.3.1 Amados Pastores

En la primera sección, observamos variadas células rítmicas y melódicas que evocan la escena pastoril.

En primer término, la línea que ejecuta el continuo con la constante fórmula de negra-corchea, nos deja dentro del contexto de una pastorella. Del mismo modo, las composiciones corchea+corchea+corchea, corchea con punto+semicorchea y corchea, seguidas de corchea+corchea+negra y corchea, abrazan la alusión al baile. Una antesala a la Bolera.

Ejemplo 5.5

Musical score for Example 5.5, featuring vocal parts and instrumental accompaniment. The score is in 4/4 time and includes the following lyrics:

A ma - dos Pas
 Me con - tó Pe
 Los dos que sa

A ma - dos Pas
 Me con - tó Pe
 Los dos que sa

The score includes a piano (p) dynamic marking and a green box highlighting the bass line in the final measure.

En la segunda sección, encontramos combinaciones rítmicas y melódicas que nos centran sobre la Bolera.

Ejemplo 5.6

Musical score for Example 5.6, titled "Boleras a Dúo". The score is in 4/4 time and includes the following lyrics:

Gran-de a-li-vio y des - can - so paz y con-ten - to paz y con-ten - to
 To - da el al-ma se a - bra - sa endulce fue - go endulce fue - go
 No hay gusto en es - te mun - do nihayon sue - lo nihayon- sue - lo

Gran-de a-li-vio y des - can - so paz y con-ten - to paz y con-ten - to
 To - da el al-ma se a - bra - sa endulce fue - go endulce fue - go
 No hay gusto en es - te mun - do nihayon sue - lo nihayon- sue - lo

The score includes a piano (p) dynamic marking and a green box highlighting the vocal and instrumental parts from measure 5 to 10.

En este contexto, observamos la alusión a las castañuelas como lo hemos relatado en el Capítulo 3. Una célula rítmica que en el compás 6 (cuartina+negra) en las voces, y luego una disminución de esta célula entre los compases 7 y 8. Un recurso interesante, la disminución. Continúa la sección con células rítmicas y melódicas que también se

hacen parte de la danza. Las líneas vocales, comportan silencio de corchea y cinco corcheas, seguidas de cuartina y cuatro corcheas, para resolver en el compás siguiente con galopa y negra.

Ejemplo 5.7

Musical score for Example 5.7, featuring vocal lines and instrumental accompaniment. The score includes parts for Ob.1, Ob.2, Sop.1, Sop.2, Bajo, Vln. 1, Vln. 2, Órg., and BC. The vocal lines (Sop.1 and Sop.2) contain the following lyrics:

jun - to a ti sen - ti - mos Oh bien in - men - so
y las ho - ras pa - re - cen bre - ves mo - men - tos
co - mo el que tu a - mor cau - sa en nues - tro pe - cho

En el siguiente ejemplo, vemos como continúan diversas células rítmicas que evocan la Bolera: cuatro corcheas, saltillo, compases 16 y 17; luego, galopa, cuartina, galopa, etc. distribuidas en las distintas líneas:

Ejemplo 5.8

Musical score for Example 5.8, featuring vocal lines and instrumental accompaniment. The score includes parts for Ob.1, Ob.2, Sop.1, Sop.2, Bajo, Vln. 1, Vln. 2, Órg., and BC. The vocal lines (Sop.1 and Sop.2) contain the following lyrics:

-so ay prenda a - ma - da que - ri - do Due - ño tu pre - sen - cia nos. sin tu pre sen - cia nos. sir - ve de gran con - sue -
-so ay prenda a - ma - da que - ri - do Due - ño tu pre sen - cia nos. sir - ve de gran con - sue -

En la tercera sección, tenemos desde el inicio, con la indicación de tempo Allegro, sumado al metro de 3/8, el movimiento rítmico de corcheas, las que se sostienen durante toda la sección, y en algunos casos amalgamadas con semicorcheas, evocan un tránsito pastoril:

Ejemplo 5.9

The image shows a musical score for Example 5.9. It is set in 3/8 time and marked 'Allegro'. The score includes parts for Oboe 1°, Oboe 2°, First Voice, Second Voice, Bass, Violin First, Violin Second, Organ, and Bass Continuo. The lyrics are 'Va - mos can - tan - do Pas - to - res'. A green box highlights a specific section of the score, starting from the beginning of the piece and extending through the first few measures of the vocal and instrumental parts. The tempo 'Allegro' is indicated at the top left of the score.

Podemos precisar que, y como señaláramos en el Capítulo 4, la primera sección contiene elementos que nos participan estar dentro de la representación. Por un lado los versos, que por sus características, se instalan como parte del villancico de pastorella, del mismo modo, la métrica empleada, el discurso musical de las distintas líneas, sumado a los personajes que participan, nos instalan dentro del escenario referido.

5.3.2 Qué es esto Pastorcillos

En la primera sección tenemos un ejemplo interesante que se relaciona con la combinación tres contra dos (3:2), algo que como parte de la sonoridad completa de este sección y sumado a los versos, podemos hablar que se trata de una evocación de la seguidilla.

Ejemplo 5.10

Musical score for Example 5.10, featuring Violin Primo, Violin Segundo, Órgano, and Baxo Continuo. The score is in 3/4 time and includes triplets in the violin parts.

Esta combinación, se mantiene durante toda la sección, lo que haría de preámbulo con la sección que sigue, que es una Bolera. Las células rítmicas y melódicas, representan un recurso para señalar el baile, asimismo y, naturalmente, está sustentado con la métrica que prescribe este movimiento: 3/4.

En este aspecto, y como ya hemos relatado en el capítulo 4, Campderrós empleó recursos de lo teatral, para presentar rasgos de representación. Nuestro autor hurgó en elementos musicales que le permitieron transferir rasgos de representación, pero que no se vieran reflejados en los textos líricos en sí mismos, con la salvedad de la métrica de los versos, que en este caso corresponden a la seguidilla.

Del mismo modo el cambio de metro, 3/8, a partir del compás 25, sigue evocando el baile de Bolera.

Ejemplo 5.11

Musical score for Example 5.11, featuring Soprano 1, Soprano 2, Bajo, Violin 1, Violin 2, and Baxo Continuo. The score is in 3/8 time and includes a 'Dúo' section.

Asimismo, se reitera la Bolera, ya que aparece tres veces en total en esta sección, repartida en el canto (soprano 1, soprano 2 y Bajo) como solistas. Observamos además que, el dibujo melódico de la línea del canto se ve imitado por la línea del violín 1:

Ejemplo 5.12

Musical score for Example 5.12. The score includes parts for Soprano 1 (Sop.1), Soprano 2 (Sop.2), Bajo, Violín 1 (Vln.1), Violín 2 (Vln.2), and Bajo Contrabajo (BC). The vocal parts have lyrics: "Al ver re - cién na - ci - do al ver re - cién na - ci-do el Dios e-ter - no". The instrumental parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings *f* and *p*. Green boxes highlight the melodic lines in the vocal parts and the corresponding violin parts, showing the imitation of the vocal melody by the violin.

En la tercera sección, encontramos una fórmula rítmica que se compone de 3:3:2:2.

Ejemplo 5.13

Musical score for Example 5.13. The score includes parts for Soprano 1 (S.1), Soprano 2 (S.2), Bajo, Violín 1 (Vln.1), Violín 2 (Vln.2), and Bajo Contrabajo (BC). The vocal parts have lyrics: "Va-mos can-tan-do con gus - to". The instrumental parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings *f* and *p*. Green boxes highlight the melodic lines in the vocal parts and the corresponding violin parts, showing the imitation of the vocal melody by the violin.

Seguidamente, la fórmula 2:3, como se aprecia en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 5.14

25

S.1 le-gres con ar-mo - ní - a dán-do-le gra-cias al tier-no Ni - ño por-que ha ba - ja - do del Cie-lo mis-mo pa-ra lle-

S.2 le-gres con ar-mo - ní - a dán-do-le gra-cias al tier-no Ni - ño por-que ha ba - ja - do del Cie-lo mis-mo pa-ra lle-

Bajo dán-do-le gra-cias al tier-no Ni - ño por-que ha ba - ja - do del Cie-lo mis-mo pa-ra lle-

Vln. 1

Vln. 2 *f* *p* *f*

BC.

5.3.3. No ves que del día

La primera sección, nos ofrece las siguientes combinaciones rítmicas:

Ejemplo 5.15

5

p *f* *p* *f* *ff*

p *f* *p* *f* *ff*

p *f* *p* *f* *fff*

p *f* *p* *f* *fff*

Las células rítmicas que prescriben los violines y el continuo quedan como 2:2, 3:2, 2:2, 3:2; y se sostiene esta fórmula en lo que sigue de la sección, sin embargo, encontramos en el siguiente ejemplo, un diálogo que enfatiza el discurso anterior, con el agregado de las líneas de los cantantes:

Ejemplo 5.16

35 40

Ob.1

Ob.2

Sop.1
yo di - go que sí que sí que sí

Sop.2

Alto 1

Alto 2

Bajo
lló yo di - go que no que no que no

Vln.1

Vln.2

Org.

BC.

Y continúa hasta el final, comportando una secuencia similar a la descrita.

El Recitado del Ángel, segunda sección y como ya hemos señalado en el capítulo 3 y en los párrafos previos de este capítulo, es un discurso tendiente a favorecer la declamación de los versos que se presentan.

Ejemplo 5.17

5

Ob.1

Ob.2

Ángel
Oh sen - ci - llos pas - to - res de - jad es - tas al - ter - ca - cio - nes, la cla - ra luz que veis tan a - som - bro - sa.

Vln.1

Vln.2

BC.

10

Ob.1

Ob.2

Ángel
es la luz ce - les - tial que ya re - bo - sa a - ten - ded es - cu -

Vln.1

Vln.2

BC.

Avalamos la experticia técnica y musical del cantante, en atención a la complejidad rítmica que comporta este movimiento. Asimismo y como ya hemos referi-

do, los violines y continuo, son el soporte para las *entradas* que debe realizar el canto; no están formuladas como un discurso armónico propiamente tal.

Como podemos observar, el continuo en el compás seis, ejecuta la nota Do, y el canto se inicia sobre Sol y luego Si bemol, de tal manera que la composición armónica que se desprende nos permite inferir un acorde de Do con séptima menor, posteriormente, los acordes de Sib Mayor y Mib Mayor, se establecen como puntal para la entrada del cantante.

En los compases 11 y 12, también ocurre algo similar, con la salvedad que en el compás 11, el dibujo rítmico es el mismo, una imitación de la célula, solo que para el cantante, está escrita una cuarta justa más arriba, sin embargo, se trata del arpeggio del mismo acorde (Do Mayor).

Tercera sección. Terceto. Sin duda, el discurso de la sección completa está inserto como parte de una peregrinación, comporta -junto al texto cantado- una marcha, donde se aluden instrumentos los que por la prescripción rítmico y melódica que ofrece la sección, estarían representados por los cantantes, además, por quienes participarían como parte del Cortijo. Asimismo, se suman imitaciones melódico-rítmicas entre las líneas instrumentales.

Ejemplo 5.18

The image displays a musical score for Example 5.18, consisting of four systems of staves. The top system features a vocal line in treble clef with a soprano clef (5) and a piano accompaniment in bass clef. The second system shows a vocal line in treble clef with a soprano clef (5) and a piano accompaniment in bass clef. The third system shows a vocal line in treble clef with a soprano clef (5) and a piano accompaniment in bass clef. The fourth system shows a vocal line in treble clef with a soprano clef (5) and a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "To - ca el tam - bor que la gen - te sal - ga a la cam - pa - ña,". The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). Green boxes highlight specific musical elements: one box highlights the vocal line in the third system, and another box highlights the piano accompaniment in the fourth system.

Vemos, a partir de los compases uno y dos, el apropiado inicio marcial, acorde al texto. La voz del Bajo complementa este carácter y las líneas del violín segundo y el continuo, propician el soporte del tempo. En el siguiente ejemplo, vemos además que las líneas dialogan entre sí, y, el texto alude al desplazamiento que se ha de ejecutar. Oboe 1, soprano 2, violín 1 comportan la misma semi frase; oboe 2, soprano 1 y violín 2, realizan por su parte otra semi frase paralela, mientras que el continuo, mantiene el discurso inicial, el que permanece durante toda la sección.

Ejemplo 5.19

15 20

Ob.1

Ob.2

Sop.1
to - ca, to - ca y va - mos a mar - char, to - ca el tam - bor que la gen - te

Sop.2
vá - mo - nos bre - ve a a - do - rar el Ni - ño de ma - ña - na to - ca to - ca y

Bajo
to - ca el tam - bor que la gen - te sal - ga a la cam - pa - ña, vá - mo - nos bre - ve a a - do - rar al

Vln.1

Vln.2

BC.

El Recitado del Bajo, cuarta sección, vemos que es similar al Recitado del Ángel, donde el comportamiento rítmico y melódico ha quedado sometido al texto.

Una vez más evidenciamos la notable interpretación del cantante, ya que como podemos observar en el siguiente ejemplo, esta línea requiere de una dosis técnica importante:

Ejemplo 5.20

Musical score for Example 5.20, featuring vocal parts (Bajo, Vln.1, Vln.2, BC) and instrumental parts (Bajo, Vln.1, Vln.2, BC). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-9, and the second system contains measures 10-11. The lyrics are: "ley, ma-ni-fes-ta-réis vues-tros a-mo-res al Ni-ño Dios dán-do-le ge-ne-ro-sos los fru-tos de co-se-cha más sa-bro sos, a-com-pa-ña-dos con va-rios o-tros do-nes o-fre-cién-do-le vues-tros co-ra-zo-nes". Green boxes highlight specific harmonic supports in the instrumental parts.

Indicamos, los soportes armónicos que están dispuestos en la sección, los que sin duda, son fundamentales para lograr una adecuada afinación.

Nos parece que la complejidad de la línea del canto, está dada en dos vertientes, por un lado los inicios y finales en tiempos débiles, sumado al discurso rítmico.

En la última sección, Coplas, la homofonía de las dos primeras líneas del canto la que entre los compases 10 y 11, se ve interrumpida por la línea del Bajo que interviene con una pequeña célula rítmica.

Ejemplo 5.21

Musical score for Example 5.21, featuring vocal parts (Sop.1, Sop.2, Alto 1, Alto 2, Bajo) and instrumental parts (Vln.1, Vln.2, Org., BC). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-10, and the second system contains measures 11-12. The lyrics are: "Yo lle-vo un cor-de-ro muy tier-no y her-mo-so pa-ra dar al Ni-ño tan lin-do y gra-cio-so. Yo lle-vo un cor-de-ro muy tier-no y her-mo-so pa-ra dar al Ni-ño tan lin-do y gra-cio-so. Yo Yo miel,". Green boxes highlight specific harmonic supports in the instrumental parts.

De manera posterior, la línea del Bajo, se integra al discurso general de la sección, como se aprecia en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 5.22

Musical score for Example 5.22, showing vocal and instrumental parts. The score includes parts for Oboe 1 (Ob.1), Oboe 2 (Ob.2), Soprano 1 (Sop.1), Soprano 2 (Sop.2), Alto 1, Alto 2, Bass (Bajo), Violin 1 (Vln.1), Violin 2 (Vln.2), Organ (Órg.), and Bassoon (BC.). The lyrics are: "pues va - mos an - dan - do en bue - na ar - mo - buenes - ca - be - che, pues va - mos an - dan - do en bue - na ar - mo - buenes - ca - be - che, pues va - mos an - dan - do en bue - na ar - mo - pues va - mos an - dan - do en bue - na ar - mo -". A green box highlights the vocal lines and the Bass line.

5.3.4. A Caza de Almas

En la primera sección y, posterior a la introducción, vemos la fórmula 3:2, entre los cantantes y parte del grupo instrumental.

Ejemplo 5.23

Musical score for Example 5.23, showing a 3:2 ratio between vocal and instrumental parts. The score includes parts for Soprano 1 (Sop.1), Soprano 2 (Sop.2), Alto 1, Alto 2, Bass (Bajo), Violin 1 (Vln.1), Violin 2 (Vln.2), Organ (Órg.), and Bassoon (BC.). The lyrics are: "A ca - za de A ca - za de A ca - za de". A green box highlights the vocal lines and the Bass line.

Esta fórmula se incrementa con algunas variaciones, como vemos en el ejemplo que sigue:

Ejemplo 5.24

Musical score for Example 5.24, measures 35-40. The score includes parts for Clarinete Obligado, Oboe Segundo, Sopranos 1 and 2, Basso, Violines 1 and 2, Órgano, and Bateria. The vocal parts have lyrics: "to - na - di - lla ob se - quies, al Di - vi - no al Di - vi - no". The violin parts feature triplet patterns. A green box highlights the vocal and violin parts from measure 35 to 40.

No obstante, la ausencia del último tiempo en los violines, no repercute sobre la sonoridad.

La sección continúa con el empleo de tres contra dos, hasta el término de la misma.

Tonadilla. Esta sección, desde el marcado inicio que realizan las cuerdas y el continuo, nos posesiona de manera inmediata con la alusión a un baile:

Ejemplo 5.25

Musical score for Example 5.25, measures 5-6. The score includes parts for Clarinete Obligado, Primera Voz, Violín Primero, Violín Segundo, and Baxo Continuo. The tempo is marked "Allegretto". The violin parts feature a rhythmic pattern. A green box highlights the violin and continuo parts from measure 5 to 6.

Seguidamente, los violines con la prescripción silencio de corchea+corchea+corchea, enfatizan el baile y vemos como el clarinete, comienza su gala de instrumento principal.

Ejemplo 5.26

En el ejemplo siguiente, observamos la complejidad de la línea del Clarinete desde el punto de vista técnico e interpretativo, sumado al tempo prescrito para esta sección. Se suma a esto, un elemento técnico de relevancia: la respiración, ya que la primera frase concluye en el compás treinta y uno. Por lo demás y, como ya hemos referido en el Capítulo 3, el tempo, que si bien es un Allegretto, sin embargo la menor cifra metro-nómica es de 92 bpm por minuto¹³³, de tal manera que la ejecución de esta línea resulta aún más compleja como vemos en el siguiente extracto:

Ejemplo 5.27

¹³³ De manera cierta el empleo del metrónomo como tal es posterior a la época de que hablamos, pero ya encontramos antecedentes del mismo en épocas tempranas. Por otro lado nos ha resultado importante hacer presente la cantidad de pulsos por minutos, como una manera de contextualizar al lector dentro la obra en cuestión.

Sin duda, el virtuosismo expuesto, deja en evidencia el estilo italianizante como ya hemos indicado previamente. Por otro lado y también relevante, es que esta sección puede constituirse como pieza independiente.

En la tercera y última sección, prescribe el mismo tempo que la anterior, Allegretto. Asimismo, junto con el inicio del canto, los violines emplean el mismo recurso rítmico de la sección previa:

Ejemplo 5.28

Musical score for Example 5.28, measures 5-8. The score includes parts for Clarinete Obligado, Oboe Segundo, Sopranos 1 and 2, Bajo, Violines 1 and 2, Órgano, and Contrabajo. The vocal parts have lyrics: "Pa-ra co-ger a las al - mas" and "Pa ra-co-ger a las al - mas". The violin parts are highlighted with a green box, showing a rhythmic pattern with dynamics *p* and *pp*.

Nuevamente vemos la alusión a un baile, donde se combinan los instrumentos viento-madera y violines con la línea de las cantantes:

Ejemplo 5.29

Musical score for Example 5.29, measures 15-18. The score includes parts for Clarinete Obligado, Oboe Segundo, Sopranos 1 and 2, Bajo, Violines 1 and 2, Órgano, and Contrabajo. The vocal parts have lyrics: "mor" and "Oh, mil ve - ces ven - tu - ro - so". The woodwind and violin parts are highlighted with a green box, showing a rhythmic pattern.

5.3.5 ¡Cielos que asombro es este!

Esta obra, como ya hemos relatado es un Aria. Observamos en el discurso melódico del canto, pasajes que permiten algunas precisiones.

Ejemplo 5.30

Musical score for Example 5.30, showing vocal and piano parts. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: con a - mo - r yal-bo - ro-zo a - mo - r yal bo - ro-zo pu-bli-cad sin ce - sar con a - mo - r yal-bo - ro-zo a - mo - r yal-bo - ro-zo pu-bli-cad sin ce - sa - pu-bli-cad sin ce - sar pu-bli-cad sin ce - sar pu-bli-cad sin ce - sar. The score includes measures 55, 60, 65, and 70. The tempo marking 'Allegro' is present at measure 70.

La línea del canto establece en esta primera parte (Larghetto), la arquitectura del estilo italianizante. En el número 1 se anuncia el melisma que realiza en 2, el que vuelve a presentarse con un discreto inicio en 3 y en 4 para concluir la frase.

Como ya hemos dado a conocer los aspectos técnicos en el Capítulo 3, donde Gina Ianni nos instruyó con relación a la respiración, estamos en condiciones de reafirmar la complejidad de la obra desde el punto de vista técnico-interpretativo, sumado al aspecto estilístico.

Por otro lado, el estilo italianizante, también se hace presente con imitaciones que realizan las flautas, y donde el violín 1 se presenta como contraste a las figuraciones rítmicas de las maderas, provocando un interesante discurso.

Ejemplo 5.31

Musical score for Example 5.31, showing instrumental and vocal parts. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. The instrumental parts include Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Bassoon (BC.). The vocal part is for Soprano. The lyrics are: con a - mo - r yal-bo - ro-zo a - mo - r yal-bo - ro-zo pu-bli-cad sin ce - sar con a - mo - r yal-bo - ro-zo a - mo - r yal-bo - ro-zo pu-bli-cad sin ce - sar. The score includes measures 110, 115, 120, and 125. The tempo marking 'Allegro' is present at measure 120.

En esta obra en particular hemos encontrado abundante prescripción para el Bajo continuo.

Ejemplo 5.32

The image shows a musical score for three staves in bass clef, likely for a basso continuo. The notation includes notes and rests on the staves, with figured bass symbols (numbers and letters) written below the notes. The first staff has a measure number '165' above it. The second staff has measure numbers '170' and '175' above it. The third staff has measure numbers '75' and '35' above it. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Esto nos sitúa también, dentro del conocimiento de Campderrós sobre el Bajo cifrado, y nos indica además que esta parte debió interpretarla un continuista y no el propio Campderrós, ya que por la complejidad de la pieza nuestro autor hubo de dirigir la interpretación de la misma.

Por lo demás, ya hemos referido en el Capítulo 3, que en la época ya se disponía de un clave, por lo que pensamos, debió ser ejecutada en dicho instrumento. Del mismo modo, estamos dentro de una obra que nos muestra la experticia de los intérpretes, desde todo punto de vista.

Finalmente, las obras representan los tratamientos discursivos en boga. Por un lado, aquellos que muestran rasgos de teatralidad y por otro, el estilo italianizante. Podemos declarar que José de Campderrós tenía los conocimientos necesarios y adecuados para incorporar elementos apropiados que dieran cuenta de la moda y de manera consecuente, supo crear sus obras atendiendo las posibilidades interpretativas de sus músicos.

CAPÍTULO 6

Análisis textual de las obras

6.1 Estrofas y versos.

Resulta importante subrayar algunos aspectos relacionados con los textos empleados en los villancicos en general, como también de manera particular del caso que nos ocupa.

En primer lugar, es preciso señalar que, aún no se ha iniciado un debate en torno a la autoría de las letras empleadas por Campderrós, de tal forma que, en este sentido, podríamos asumir que son de su propia creación, algo que no nos parece sin sentido, ya que sabemos que muchos maestros de capilla creaban los textos líricos para sus composiciones, como también el hecho que la mayoría de los textos eran de origen anónimo.

Para nuestro caso, hemos indagado en diversas fuentes vinculadas con textos empleados en los villancicos, pero, no hemos encontrado coincidencia con los que emplea Campderrós, de tal forma que, estamos en posición de reafirmar que son de su propia autoría o anónimos.

En segundo lugar, enfatizar que, de la mano de los cambios que sufrió el villancico desde la perspectiva formal, los textos también se hicieron parte de estas renovaciones. En este aspecto, es importante referir que fueron objeto de innovaciones desde el punto de vista formal, algo que nos permite obtener una panorámica más apropiada para comprender la construcción de ellos.

Subrayamos que todo proceso creativo es permeable de modificar, lo que recae en la necesidad de innovar, de reformular. En este sentido, y como ya hemos visto en los capítulos previos, el villancico fue parte de diversas innovaciones, de allí que:

“la progresiva supresión, por parte de los autores y compositores del siglo XVII, de los elementos característicos de la forma tradicional del villancico, como el verso de enlace, fue un factor fundamental y decisivo en la evolución de la forma poético-musical que nos ocupa.”
(BÉGUE, A. 2019, p. 27)

Esto sin lugar a duda, permite comprender que no solo factores de carácter exclusivamente musicales fueron objeto de variaciones; el decir poético también se conjuga

como parte de ellas, lo que reviste importancia ya que permitió hurgar dentro de otros contextos poéticos, lo que redundó en una reformulación formal del villancico.¹³⁴

Es innegable que estos cambios transcurrirán a lo largo del siglo XVII y, ya en el siglo XVIII, es parte connatural de la creatividad, asimismo, la cercanía con otras formas poéticas da paso a que el villancico adopte de manera obvia un perfil que le permite un medio de expresión mayor.

Por otro lado, y con relación a la creación de versos, ciertamente, en su génesis no acusan una forma fija, es más, la tendencia a tener el mismo número de sílabas, proviene de la poesía lírica culta. En este sentido, señalamos que:

“la lírica culta popularizante imita la lírica popular pero regularizándola. Esta regularización acaba influyendo en la lírica popular, que en adelante se construirá sobre una base regular isosilábica, olvidando su antiguo anisosilabismo.” (SÁNCHEZ ROMERALO, A. 1967, p. 136.)

Asimismo, por tratarse de un decir poético, no solo no tenía una forma fija, sino que de manera frecuente no era posible fijarla. En este aspecto, podemos entender que su mutabilidad desde la perspectiva formal, fue siempre variable algo que abrió perspectivas inéditas para este género.

Para nuestro caso, podemos referir que los textos de los villancicos de Campderós quedarían en su mayoría, dentro de aquellos considerados de arte menor, ya que no sobrepasan el octosílabo para cada verso, salvo, algunas excepciones, que podemos considerar de arte mayor. Con relación a la asonancia y/o disonancia de los versos, algo también considerado en la creación, vemos que nuestro autor se nutrió de ambas variables, lo que resulta consonante con los rasgos propios de los villancicos parateatrales.

Vale la pena tener en consideración un par de aspectos esenciales en cuanto a las formulaciones de versos:

“La base esencial del ritmo del verso son los apoyos del acento espiratorio. Otros factores fonéticos como el tono o la cantidad silábica no desempeñan papel constitutivo en la estructura del verso español. Los efectos fundados en la armonía de las vocales, en la aliteración de las consonantes o en las correlaciones, alternancias, paralelismos, antíte-

¹³⁴ [...]“condición necesaria y decisiva que vino a propiciar la explosión formal del género y su acercamiento a otras formas poéticas -como el romance, la seguidilla, la redondilla, etc.- y también a otros géneros literarios- como la loa, el entremés, la mojiganga, la jácara, etc.- hasta entonces bien alejados del villancico más tradicional.” BÉGUE, A. 2019, p. 27

sis y demás recursos de la colocación de los vocablos sólo se emplean con función ocasional y complementaria.” (NAVARRO, T. T. 1972, p. 35)

Nos parece importante lo relatado por Navarro, en cuanto a la conformación de los versos, en particular lo que indica respecto de la exhalación. Esto sin duda, reviste gran relevancia, en especial para aquellos casos en los que se asienta un carácter parateatral, como también en los que se evidencia la estética italianizante. Comenzamos a vislumbrar la sintonía entre el texto de la palabra y el texto musical. De tal forma que, surge la evidente relación que debe darse entre lo uno y lo otro.

De las obras analizadas, encontramos que se sostienen en base a la respiración, algo que reviste lógica en atención a que son versos cantados y en algunos casos, de manera obvia, los Recitativos. Esto además consuena con la aportación dada en el Capítulo 4, por Gina Ianni, en cuanto a la respiración, sin duda el motor de la interpretación.

Inferimos entonces que para la creación de los textos creados y empleados en estas obras, Campderrós fue consciente de la armonía que debía darse entre texto y música, más aún, denota que los textos fueron diseñados no solo, como conductores de un argumento, vemos en ellos que además, son portadores de una representación.

Desde el punto de vista de los personajes, tenemos que su instalación dentro del villancico obedece

“desde un punto de vista estructural y formal, uno de los principales rasgos que permiten aproximar el villancico del arte dramático reside en la posibilidad de poner en diálogo sus movimientos constitutivos. Los locutores pueden ser entonces anónimos y sencillamente caracterizados por un número que refleja el orden inicial de su intervención o, al contrario, estar claramente definidos como personajes tipo “puestos en escena” directamente después de una introducción que puede ofrecer la función de una verdadera didascalia dramática,” (BÈGUE, A. 2010, p. 273)

De la cita podemos colegir personajes que aparecen declarados pero, que pueden o no formar parte activa desde el punto de vista de la representación, por otro lado, resulta interesante su función didascálica, la que vemos presente en parte de nuestro repertorio, donde de manera locuaz se hace parte de las directrices que ponen en movimiento el desarrollo de las obras.

Es oportuno detenernos en la obra *A Caza de Almas*, de la que hemos indicado en el capítulo anterior, se trata de un villancico con tres secciones, cuya segunda sección prescrita como Tonadilla, abriga un tratamiento que se apega a las características de un Aria. Esta sección nos ha acercado de manera consistente al puente natural entre música y texto.

La cantante cumple una función didascálica¹³⁵, pero relacionada con el accionar de un instrumento, el Clarinete; del mismo modo, y con relación a lo señalado, nos parece que este instrumento se posesiona como personaje de la obra en cuestión, en particular, en la sección señalada.

Los dos personajes dialogan de manera casi permanente a lo largo de la Tonadilla. Del mismo modo, ambos, y por sobre todo el Clarinete, no solo se condice con el argumento de la sección, sino que, desde el punto de vista expresivo, vemos que, no obstante, se trata de un instrumento de reciente factura, sin embargo, con amplias posibilidades tímbricas, hace posible incrementar el dramatismo.

Asimismo, y con relación a la línea cantada, la que funciona como hilo conductor cuando se integra a la sección, podemos declarar que esta línea, no se sostiene -musicalmente hablando- sin el Clarinete, no puede dialogar.¹³⁶ La manufactura de la sección, no deja lugar a duda respecto del rol de ambos personajes.

Por otro lado, el Clarinete no solo dialoga, sino que también se establece como instrumento didascálico con relación a la línea del canto.

Su primera intervención, de 25 compases como introducción, nos ilustra el devenir del argumento, el que será retomado por la línea vocal con la ilustración del texto. Esta didascalia musical, nos parece atendible y propia de la sección, la que se suma a la estética italianizante de la que es portadora; ambos aspectos, lo didascálico musical y lo italianizante, le otorgan gran expresividad. Asimismo, nos parece que el dramatismo, además está dado por ambos instrumentos.

¹³⁵ Lo didascálico musical que se produce en esta sección, está dado *desde* la línea del canto, a partir de sus formulaciones rítmicas y melódicas, las que “instruyen” al Clarinete, y, este último asume su condición de actor musical, variando y ornamentando la información recibida, derivando en un personaje activo de la sección.

¹³⁶ Ver sección, en el Apéndice de esta tesis, p. 290-296 y la audición de la misma en

Por otro lado, hacer hincapié en que esta sección puede interpretarse como una obra en sí misma, prescindiendo de las secciones primera y tercera. Finalmente, y de manera osada, declarar que puede prescindirse de las cuerdas y el continuo en esta sección, esto lo sustentamos en el sentido que el Clarinete dibuja la armonía. Este instrumento no solo fue pensado como línea melódica, sino como soporte del eje melódico vocal.

A partir de lo relatado, es que nos parece que los instrumentos incluidos en esta obra por Campderrós, fueron pensados como parte del discurso general de la Tonadilla, en atención a las características sintáctico-musicales, de allí entonces que podemos considerarlos como personajes activos.

Finalmente, de las obras analizadas, tenemos que todas son portadoras de personajes, los que podemos establecer como activos y/o pasivos, y naturalmente la presencia de personajes se condice con la alta probabilidad que fuesen villancicos representados.

Ahora bien, como método de trabajo, presentamos todas las estrofas con sus respectivos versos para cada pieza musical, separadas en secciones y partes según corresponda. Del mismo modo señalamos la métrica empleada en cada verso.

Hemos separado por estrofas los textos y al lado de cada verso indicamos con números arábigos su conformación silábica. En este aspecto, hemos utilizado como referente, el discurso musical, teniendo en cuenta la respiración natural que debe emplearse para cantar. Asimismo, hemos separado los textos de acuerdo a las secciones que contiene cada villancico, con el fin de proporcionar una lectura más clara de los mismos. Por otro lado, hemos tenido en cuenta la forma en que deben considerarse los versos desde el punto de vista métrico-literario; en este sentido empleamos las técnicas propias para este cometido, entre ellas la sinalefa y el hiato; de manera consecuente, consideramos la última palabra de cada verso (aguda, grave, esdrújula, etc.)¹³⁷ para definir la cantidad de sílabas.

Nos ha parecido pertinente instalar tablas explicativas, relacionadas con los personajes que visibilizamos en cada una de las obras, con el fin de sacar a la luz de mane-

¹³⁷ “Para medir un verso hay que tener presente: a) la sinalefa y el hiato. b) la sinéresis y la diéresis. c) las leyes del acento final.” CASTILLO, G. 1967, p. 8

ra adecuada, el papel que desempeña cada uno de ellos. En este aspecto, nos referimos a personajes que adquieren carácter de activos o pasivos; entenderemos como activos aquellos que provocan un efecto a través del texto y los personajes pasivos, aquellos que reciben información, pero no intervienen.

Del mismo modo, podemos hablar de personajes, no declarados de manera explícita, sino que se infieren a partir del relato, los que a su vez adquieren una participación activa o pasiva.

También nos ha parecido importante, referir el tiempo en que ocurre la acción. En algunos casos, se producen relatos en tiempo pasado, presente, los que también, pueden aludir tiempos futuros. En este sentido, hemos podido constatar que las secciones fueron creadas con una temporalidad explícita, entendiendo esto como una forma propia del villancico para seguir la trama y que se condice con la acción del mismo.

Hemos estimado necesario comentar algunos de los textos, ya que son ellos el medio de expresión que permite contextualizar los hechos. Del mismo modo, se suma la temporalidad, como ya hemos señalado, y también, los elementos afectivos que son parte de las obras.

Es importante indicar que “Las características poéticas, tanto en la forma como en la versificación, dependen mucho de la función y temática del villancico.” (TORRENTE, Á. 2016, p. 504). El modo de expresión entonces juega un papel preponderante, lo que dice relación con villancicos líricos y otros dialógicos.

Para nuestro caso, observamos que la función para la que fueron creadas las obras, el foco central fueron los textos, en atención, y como ya hemos precisado, a la alta probabilidad que fuesen representados.

6.2 Amados Pastores (para Navidad con Boleras a Dúo).

Sección 1: Copla con tres estrofas, de cinco versos cada una. El estribillo, solo dos versos. Los versos son dodecasílabos, se trata de versos de arte mayor.

Estrofa 1: Amados Pastores queridos Zagales (12)
como estáis tan quietos con tanto descanso (12)
cuando por los Valles todo es algazara (12)
unos van cantando otros van bailando (12)
publicando a voces mil felicidades. (12)

Estribillo:
Pues qué ha sucedido cuéntanos despacio (12)
para que sepamos lo que tú nos traes. (12)

Tabla 6.1

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Pastores | | Pasivo | Presente |
| Zagales | | Pasivo | Presente |

En esta primera estrofa, vemos que se da cuenta de un suceso, el que es relatado por un personaje activo interpretado por un Dúo (Enunciador). Hablamos del personaje principal, el que nos participa de los acontecimientos y que guía la narración. Los que indicamos como personajes pasivos, cumplen un papel reflexivo, de observadores (Pastores y Zagales).

Estrofa 2:
Me contó Perico me ha dicho Bato (12)
que en Belén han visto prodigios muy grandes,(12)
cuentan que ha nacido un niño bizarro (12)
un niño bizarro se lleva y atrae (12)
y que los Pastores se quedan pasmados. (12)

Estribillo: Vamos todos juntos vamos sin tardanza (12)
no seamos flojos en ver lo que pasa. (12)

Tabla 6.2

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Perico | | Pasivo | Pasado |
| Bato | | Pasivo | Pasado |

Se replican las mismas características de los personajes que en la estrofa anterior, sin embargo, se menciona a los personajes pasivos por su nombre propio. Asimismo, se infiere otro personaje, el Niño Dios, a quien también podríamos señalarlo como pasivo.

Estrofa 3:

Los dos que sabemos tonadillas bellas (12)
con aire y gracejo cantaremos de ellas (12)
al Niño gracioso con voces suaves (12)
gorjeando juntos como dos canarios (12)
de los muy sonoros para festejarlo. (12)

Estribillo: Vamos todos juntos vamos sin tardanza (12)
no seamos flojos en ver lo que pasa.(12)

Tabla 6.3

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente/ Futuro |
| Niño Dios | | Pasivo | Presente |
| Cortijo | Activo | | Presente |

Esta tercera estrofa, vemos que la narración ha avanzado en el tiempo y el diálogo entre el Enunciador, revela que son avezados cantantes, razón por la que su regalo para el recién nacido será música. En el estribillo se infiere la participación de un Cortijo¹³⁸, el que se suma a la alegoría. El Dúo, se establece como articulador de la acción.

¹³⁸ “1. m. Finca rústica con vivienda y dependencias adecuadas, típica de amplias zonas de la España meridional.”¹³⁸
<https://dle.rae.es/cortijo>. Consulta en línea, 11/09/2023

Sección 2: Copla. Consta de tres estrofas de cuatro versos cada una con versos heptasílabos y pentasílabos; el estribillo, seis versos. Podría decirse que se trata de un estilo de versos libre.

La métrica empleada, se condice con la de la seguidilla, en el sentido que la combinación de los versos es heptasílabo y pentasílabo. Desde el punto de vista estructural, está diseñada por tres coplas y un estribillo. Por otro lado, cada copla tiene cuatro versos, (uno se repite), de tal forma que hablamos de una cuarteta.

Estrofa 1:

Grande alivio y descanso (7)
 paz y contento (5)
 junto a ti sentimos (7)
 oh, bien inmenso. (5)

Estribillo:

Ay Niño hermoso (5)
 Dulce embeleso (5)
 ay, prenda amada (5)
 querido Dueño (5)
 tu presencia nos sirve (7)
 de gran consuelo (5)

Tabla 6.4

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Niño Dios | | Pasivo | Presente |

El Enunciador, nuevamente se posesiona como personaje activo, quien relata la acción, la que está referida a sus emociones. Del mismo modo, vemos que la trama ha avanzado temporalmente desde la primera sección, porque ya estamos frente al recién nacido.

Estrofa 2:

Toda el alma se abrasa (7)
 en dulce fuego (5)
 y las horas parecen (7)
 breves momentos. (5)

Estribillo:

Ay Niño hermoso ... (5)

Tabla 6.5

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Niño Dios | | Pasivo | Presente |

Estrofa 3:

No hay gusto en este mundo (7)
 ni hay consuelo (5)
 como el que tu amor causa (7)
 en nuestro pecho. (5)

Estríbillo:

Ay Niño hermoso(5)

Tabla 6.6

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Niño Dios | | Pasivo | Presente |

En las estrofas 3 y 4, el Dúo ejerce una vez más, como enunciador. Los textos empleados en ambas estrofas, nos parecen de una gran riqueza, expresividad y devoción ante el recién nacido.

Sección 3: Copla, tiene solo una estrofa, de seis versos octosílabos de rima asonante, con la excepción de los versos tres y cuatro.

Vamos cantando Pastores (8)
 a nuestro amado Cortijo (8)
 ya que en este feliz día (8)
 con gran gozo y alegría (8)
 hemos logrado adorar (8)
 al niño recién nacido. (8)

Tabla 6.7

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Niño Dios | | Pasivo | Presente |
| Pastores | Activo | | Presente |
| Cortijo | Activo | | Presente |

Recordemos, que estamos dentro de un villancico/pastorella, el que además está dedicado a la Navidad.

Acá se produce la conclusión de todo el relato de la obra, donde se aprecia la participación de todos los personajes indicados como activos.

6.3 Qué es esto pastorcillos (con Boleras).

Sección 1: Copla, tiene tres estrofas de cuatro versos cada una, versos heptasílabos de rima asonante, con la excepción de la tercera estrofa, donde los versos dos y cuatro son consonantes.

Acá, se observa, de manera análoga con el villancico anterior, la alegría y gozo ante el anuncio de la llegada del recién nacido; asimismo un diálogo con los Pastores, haciéndoles presente a estos últimos, la importancia de esta noticia, la que tendrá un celebración no antes vista.

Estrofa 1:

Que es esto Pastorcillos (7)
 no veis que claridad (7)
 parece que el Sol sale (7)
 quiero ver que será. (7)

Tabla 6.8

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|--------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Pastorcillos | | Pasivo | Presente |

Los enunciadores, se presentan en primera persona singular, con un relato que contiene un presagio a partir de la observación del firmamento.

Estrofa 2:

Dicen que ha nacido (7)
 un Niño en Belén (7)
 que ni el cielo y la tierra (7)
 se halla mejor bien. (7)

Tabla 6.9

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Niño Dios | | Pasivo | Presente |
| Ángel | | Pasivo | Presente |

Esta estrofa contiene un importante elemento, el que se relaciona con la Anunciación del nacimiento del Niño. Esto nos ha permitido instalar al Ángel, como personaje dentro del relato. Asimismo, el Cielo y la Tierra, los leemos como personajes alegóricos.

Estrofa 3:

Voy brincando de gozo (7)
 por ver lo que será (7)
 tal fiesta y regocijo (7)
 nunca más se verá. (7)

Tabla 6.10

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |

El enunciador describe su alegría la que se relaciona, por un lado con la buena nueva y por otro, con ser parte de la celebración que ocurrirá.

En esta primera sección, vemos que se dan tres momentos. El primero de ellos, se relaciona con un presagio en primera persona; el segundo, con la noticia que ha dado el Ángel, el nacimiento del Niño. En este sentido, es importante referir que se menciona Belén, lo que se empalma con nuestra inferencia del personaje del Ángel. Un tercer momento, el que se relaciona con la futura fiesta.

Sección 2: Compuesta por versos pentasílabos y heptasílabos. En atención a las características de esta sección, hemos optado por segmentar los textos, de acuerdo a la sub-sección que integran. Del mismo modo, es importante recalcar que la sección indica Bolera y que además, se incluyen dos Boleras más como parte de las sub-secciones tres y cinco, respectivamente. Recurso interesante empleado por Campderrós.

Sub-Sección 1. Consta de siete versos heptasílabos y pentasílabos intercalados y de carácter asonante, con la excepción de los versos cinco y siete.

Al ver recién nacido (7)
 el Dios eterno, (5)
 es muy justo que todos (7)
 nos alegremos (5)
 y le ofrezcamos (5)
 con el alma y la vida (7)
 cuanto tengamos. (5)

Tabla 6.11

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Niño Dios | | Pasivo | Presente |
| Audiencia | | Pasivo | Presente |

Sub-sección 2. Tiene una estrofa, compuesta de cuatro versos octosílabos y uno eneasílabo; podemos hablar de una estrofa de rima asonante y consonante en los versos tres y cuatro. El estribillo es de rima consonante y con versos decasílabos.

Dúo Yo le ofrezco el corazón (8)
 el alma y la vida le entrego, (9)
 junto con cuanto se encierra (8)
 en los cielos y en la tierra, (8)

Estribillo:

ay que contento, ay que alegría (10)
 siente el alma en tal feliz día. (10)

Tabla 6.12

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Niño Dios | | Pasivo | Presente |

Sub-sección 3. Bolera, esta construida en base a dos estrofas, con versos pentasílabos y heptasílabos. La rima es asonante, con la salvedad de los versos tres y siete.

Estrofa 1:

Ese que entre las pajas, (7)
 miráis tan pobre, (5)
 es aquel que de nada (7)

formó los Orbes, (5)
 Y es cosa rara (5)
 que el que es Dueño de todo (7)
 no tenga nada. (5)

Tabla 6.13

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|-------------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Niño Dios (Dueño) | | Pasivo | Presente |

Sub-sección 4. Una sola estrofa de cuatro versos, construida en base a versos octosílabos. Se trata además de una estrofa donde los versos uno y tres, son de característica asonante, y los versos dos y cuatro, consonantes. El estribillo tiene dos versos de carácter consonante.

Ya le he dado el corazón, (8)
 el alma y vida, le he dado (8)
 con voluntad muy rendida (8)
 y lo demás que ha criado. (8)

Estribillo: Ay que contento, ay que alegría, (10)
 siente el alma en tal feliz día. (10)

Tabla 6.14

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Pasado |
| Niño Dios | | Pasivo | Pasado |

Sub-sección 5, Bolera. Una estrofa de seis versos, pentasílabos, heptasílabos y octosílabos, de rima asonante con la salvedad de los versos cuatro y cinco.

En un establo ¡Niño!, (7)
 el Dios inmenso, (5)
 es misterio que asombra (7)
 la tierra y cielos, (5)
 pues lo infinito lo vemos (8)
 encerrado en un niño. (8)

Tabla 6.15

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Niño | | Pasivo | Presente/Futuro |
| Dios | | Pasivo | Presente |

Sub-sección 6. Una estrofa, compuesta por cuatro versos octosílabos y de rima asonante. El estribillo, es el mismo de las sub-secciones dos y cuatro.

A sus pies me he de postrar, (8)
yo me humillaré rendido (8)
y hasta que me de su gracia, (8)
de sus pies no me retiro. (8)

Estribillo:

Ay que contento, ay que alegría (10)
siente el alma en tal feliz día. (10)

Tabla 6.16

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Futuro |
| Niño | | Pasivo | Presente/Futuro |

En esta sección, hemos visto que las sub-secciones 1, 3 y 5 están diseñadas como Coplas. Las sub-secciones 2, 4 y 6, también están construidas como Coplas, pero con un breve estribillo, el que en las sub-secciones 2 y 4 respectivamente, sirve como versos de enlace para las secciones sub-siguientes. Por otro lado, observamos que las sub-secciones 1, 3 y 5, la versificación está diseñada dentro del contexto de arte menor y en las sub-secciones 2, 4 y 6 los versos son de arte mayor.

Sección 3. Contiene dos estrofas con versos heptasílabos, octosílabos y un estribillo con versos decasílabos, del mismo modo, podemos referir que se trata de versos de arte mayor. Asimismo, encontramos versos de característica asonante y consonante en todo el texto.

Estrofa 1:

Vamos cantando con gusto (8)
en este día especial (7)
mil Cánticos de alegría (8)
con perfecta caridad (7)

Estrofa 2:

pues esta es la que desea (8)
el que ha nacido por todos (8)
sin que les pida otra cosa (8)
a los Reyes y Pastores (8)

Estrillo:

vamos bailando en tan gran día (10)
juntos y alegres con armonía (10)
dándole gracias al tierno Niño (10)
porque ha bajado del Cielo mismo (10)
para llenarnos de regocijo. (10)

Tabla 6.17

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Cortijo | Activo | | Presente |
| Niño | | Pasivo | Presente |
| Reyes | | Pasivo | Presente |
| Pastores | | Pasivo | Presente |

Todas las secciones del villancico dan cuenta de la gran fiesta que se celebra, y en todas ellas se refleja el agradecimiento de los fieles en torno a la llegada del Niño, a quien se le ofrecen redenciones, cantos y bailes.

De manera similar al villancico anterior, vemos que el desarrollo de la obra permite visualizar un relato que nos traslada en el tiempo. Por otro lado, también es un villancico de tres secciones: Estrillo-Bolera-Coro.

Del mismo modo, y, atendiendo las características descritas del texto, sumado a lo propiamente musical y el énfasis del título: con Boleras, nos participa la alta probabilidad de un villancico representado.

6.4 No ves que del día (a la Natividad de nuestro señor Jesucristo).

En esta primera sección, tenemos cinco estrofas de cuatro versos cada una.- Versos hexasílabos, pentasílabos, heptasílabos y uno, tetrasílabo.

- Estrofa 1:
 No ves que del día, (6)
 ya nace el albor. (5)
 deliras o sueñas (6)
 en esta ocasión (5)
- Estrofa 2:
 Las señas no mienten (6)
 que el día aclaró (5)
 yo digo que sueñas (6)
 y así se acalló (5)
- Estribillo:
 yo digo que sí (5)
 yo digo que no (5)
 que sí, que no (4)
 que sí, que no. (4)
- Estrofa 3:
 Batochono sueña (6)
 que el día aclaró (5)
 y dice muy bien (5)
 que aclara el albor (5)
- Estrofa 4:
 que es esto que asombro (7)
 que el día aclaró (5)
 pues siendo medianoche (7)
 el día amaneció. (6)

Tabla 6.18

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| | Activo | Pasivo | |
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Batochono | | Pasivo | Presente |

El enunciador se dirige a otro personaje, que inferimos, se trata de Batochono, anunciándole que un evento importante sucederá, en atención a que “las señas no mienten”.

Esta primera sección del villancico está diseñada con líneas vocales independientes, donde cada una de ellas actúa como solista. Solo en la parte que indica Coro, se reúne el conjunto vocal completo. El estribillo, planteado de manera singular, en el sentido que musicalmente aparece como un canon, y cumple la función de enlace con la estrofa tres.

Sección 2. Recitado. Dos estrofas. La primera de ellas con seis versos, pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos y uno, eneasílabo. La segunda, con siete versos, uno pentasílabo y otro octosílabo, los demás hexasílabos y heptasílabos.

Estrofa 1:

Oh sencillos Pastores (7)
 dejad estas altercaciones (9)
 la clara luz que veis (6)
 tan asombrosa (5)
 es la luz celestial (6)
 que ya rebosa (5)

Estrofa 2:

Atended, escuchad (6)
 con claro oído (5)
 lo que venga a anunciarnos (7)
 que ha nacido el Niño Dios (7)
 de María Virgen pura (8)
 el que viene a salvar (7)
 toda criatura. (6)

Tabla 6.19

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|--------------------|----------|--------|---------------------|
| | Activo | Pasivo | |
| Enunciador (Ángel) | Activo | | Presente y futuro |
| Pastores | Activo | | Presente y futuro |
| María Virgen | | Pasivo | Presente |
| Niño | | Pasivo | Presente y futuro |

En estas estrofas vemos que hay un personaje activo, el Ángel, el que se dirige a los Pastores, y les señala abandonar los sobresaltos porque es importante estar atentos al mensaje que les trae.

Tercera estrofa, nueve versos, tetrasílabos, pentasílabos y hexasílabos:

Estrofa 3:

En Belén lo hallaréis, (6)
 en un pesebre (5)
 que en el Portal está, (6)
 andad muy breve (5)
 a adorarlo (5)
 y a ofrecerle (4)

varios Dones (4)
 pues viene a conquistar (6)
 los corazones. (5)

Tabla 6.20

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|--------------------|----------|--------|---------------------|
| | Activo | Pasivo | |
| Enunciador (Ángel) | Activo | | Presente y futuro |
| Pastores | Activo | | Presente y futuro |
| Niño | | Pasivo | Presente y futuro |

El mismo primer personaje activo, Ángel, señala la locación en que se encuentra el recién nacido, y el discurso está dirigido a los Pastores.

Ya hemos señalado en los capítulos previos que esta sección prescribe “Recitado”¹³⁹. En este sentido estimamos que la música, obra como referencia, otorgando licencias de carácter interpretativo. Del mismo modo, el argumento, hace del Ángel, un personaje conciliador y naturalmente, viable de representar.

Sección 3, tiene una estrofa de siete versos, pentasílabos, heptasílabos y uno hexasílabo.

Toca el tambor (5)
 que la gente salga (6)
 a la campaña (5)
 vámonos breve a adorar (7)
 el Niño de mañana (7)
 toca y toca, (5)
 vamos al marchar. (5)

Tabla 6.21

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| | Activo | Pasivo | |
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Músico | Activo | | Presente |
| Cortijo | Activo | | Presente |
| Niño | | Pasivo | Presente |

¹³⁹ “El recitado [...] cumplía las características propias del género: línea vocal escrita sobre bajo continuo, con una rítmica similar a la del lenguaje hablado; [...]” SÁNCHEZ, G. 2009, p. 604

Esta estrofa muestra un primer personaje, el que se dirige a un músico, segundo personaje. Un tercer personaje, inferimos se trata de un Cortijo, el que debe sumarse a la marcha para adorar al recién nacido.

Sección 4. Recitado. Compuesta por dos estrofas. La primera de ellas con seis versos, endecasílabos y uno dodecasílabos. La segunda estrofa, dos versos endecasílabos, uno dodecasílabo y otro heptasílabo.

Estrofa 1:

Estimados Zagales y pastores, (11)
 hoy manifestaréis vuestros amores (11)
 al Niño Dios dándole generosos (11)
 los frutos de cosecha más sabrosos (11)
 acompañados con varios otros dones (12)
 ofreciéndole vuestros corazones. (11)

Tabla 6.22

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|----------------------|----------|--------|---------------------|
| | Activo | Pasivo | |
| Enunciador (Capataz) | Activo | | Presente |
| Zagales | | Pasivo | Presente |
| Pastores | | Pasivo | Presente |
| Niño | | Pasivo | Presente |

Esta estrofa, la línea es interpretada por un Bajo. El que se autodenomina como Capataz y cumple el papel de guía ante los demás personajes.

Estrofa 2:

Yo que soy capataz de este Cortijo (11)
 presenciar elijo esta pastoril tropa (12)
 en este día pues brinco de gozo (11)
 y salto de alegría. (7)

Tabla 6.23

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|----------------------|----------|--------|---------------------|
| | Activo | Pasivo | |
| Enunciador (Capataz) | Activo | | Presente |
| Pastores | | Pasivo | Presente |
| Cortijo | | Pasivo | Presente |

Símil a la segunda sección, este Recitado presenta un primer personaje activo, (Capataz), quien se dirige a los Zagales y Pastores, personajes pasivos. Del mismo modo, el Capataz, no solo figura como mandante, sino que además es quien, señala el accionar del Cortijo. Por lo demás, y análogamente a la sección dos, Recitado del Ángel, la música se supedita al accionar del personaje, con las libertades propias de un Recitado.

Asimismo, podemos observar que la versificación tiene carácter libre, lo que se amalgama con las distintas zonas tonales que nos ofrece la música. En este sentido, nos parece que la factura musical fue diseñada teniendo muy en cuenta el texto, ya que como hemos señalado, los distintos planos tonales elegidos, le otorgan mayor dramatismo a las estrofas.

Sección 5. Copla, tiene cuatro estrofas.

Estrofas uno y dos, de cuatro versos cada una. Con versos hexasílabos, octosílabos y uno eneasílabo:

Estrofa 1: Yo llevo un cordero (6)
 muy tierno y hermoso (6)
 para dar al Niño (6)
 tan lindo y gracioso (6)

Estrofa 2:

 Yo miel, yo pasas y leche (8)
 Yo que soy muy rico, yo miel (8)
 yo pasas y leche , yo miel (8)
 Yo un rico pescado en escabeche. (10)

Tabla 6.24

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| | Activo | Pasivo | |
| Pastores | Activo | | Presente |
| Niño | | Pasivo | Presente |

En estas estrofas, inferimos se trata de pastores quienes llevan las ofrendas al recién nacido, ya que como veremos en el siguiente ejemplo, la partitura muestra que son varios participantes acorde a las líneas del canto:

Ejemplo 6.1

15 20

Yo pa-sas y le-che,
Yo pa-sas y le-che,
Yo que soy muy ri-co
Yo un ri-co pes-ca-do en buens-ca-
yo miel, yo miel,

Estrofas 3 y 4: Cuatro versos cada una, pentasílabos y hexasílabos:

Pues vamos andando (6)
 en buena armonía (6)
 a adorar el Niño (6)
 hijo de María (6)
 pues nos dijo claro (6)
 la voz celestial (5)
 que lo hallaremos (5)
 allá en el Portal. (5)

Tabla 6.25

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|--------------|----------|--------|---------------------|
| Pastores | Activo | | Presente |
| Niño | | Pasivo | Presente |
| Virgen María | | Pasivo | Presente |
| Ángel | | Pasivo | Presente |

Se reúnen todos los personajes y se expresan en tercera persona plural, relatando el peregrinaje al Portal. Podemos inferir que al referir “voz celestial”, se alude al Ángel, portador de la buena nueva.

Vemos en este villancico un retrato pastoril. Del mismo modo, tenemos dos Recitados, uno, realizado por un Ángel, quien inicia el discurso instando a la buena convivencia. Para la siguiente sección y considerando lo que el Ángel ha señalado, aparece

un nuevo personaje que propone a los participantes salir a celebrar, con acompañamiento de un tambor hacia la campiña para adorar al Niño.

En el caso de los Recitativos, cumplen a plenitud su función dramática, la que además se oferta viable de representar.

Sin duda, estamos ante un villancico de pastorella, que si bien, solo la última sección prescribe métrica en octavos, sin embargo, el texto y la música nos sitúan dentro de un villancico de estas características.

Esta obra contiene cinco secciones: Introducción-Recitado-Terceto-Recitado-Coplas

6.5 A Caza de Almas (para Nochebuena)

Sección 1. Dos estrofas, la primera de ellas con seis versos pentasílabos y hexasílabos y la segunda, con cinco versos heptasílabos y octosílabos, solo uno hexasílabo.

Estrofa 1:

A caza de almas, (6)
 con lazos de amor, (6)
 oculto en el mundo (6)
 Jesús sale hoy (5)
 y flechas les tira (6)
 con grande primor. (5)

Tabla 6.26

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Jesús | Activo | | Presente |
| Pastores | | Pasivo | Presente |

Estrofa 2:

Una tonadilla obsequies, (8)
 al Divino cazador (7)
 oigan todos que se empieza, (8)
 oigan, oigan atención. (7)

Tabla 6.27

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Jesús | Activo | | Presente |
| Pastores | | Pasivo | Presente |

En primer lugar, señalamos que estamos dentro de un villancico dedicado a la Noche Buena. Del mismo modo, y como ya hemos explicitado en los capítulos previos, de estética italianizante.

La primera estrofa establece un primer personaje, quien describe el cometido de Jesús: *La Caza de Almas*. La segunda estrofa, entendemos que la relata el mismo primer personaje, el que alude y anticipa, la segunda sección (Tonadilla). Asimismo, refiere un tercer personaje en tercera persona plural, el que asumimos, ha de tratarse de pastores.

Sección 2. Cuatro estrofas.

Estrofa 1: Cuatro versos octosílabos y heptasílabos:

Desde el Pesebre escondido, (8)
 cual Divino cazador, (7)
 tiende Jesús a las almas, (8)
 muy fuertes lazos de amor. (7)

Tabla 6.28

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Clarinete | Activo | | Presente |
| Jesús | | Pasivo | Presente |

Como sabemos y hemos señalado en el Capítulo 4, el primer personaje, dialoga con el Clarinete. Nos parece que este instrumento, adquiere la *forma* de personaje, ya que su intervención se posesiona como una constante con la línea del canto, el que además, permanece en toda la sección. Del mismo modo, su participación, no solo es dialogante, sino también de solista.

Estrofa 2: Cuatro versos octosílabos:

¡Oh! dichoso del que en ellos (8)
 ha caído y allí quedó (8)

traspasado de las flechas (8)
que a su pecho le tiró. (8)

Tabla 6.29

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Pasado |
| Clarinete | Activo | | |
| Jesús | | Pasivo | Pasado |
| Anónimo | | Pasivo | Pasado |

En esta estrofa, inferimos un personaje anónimo en atención a la estrofa.

Estrofa 3: Cuatro versos octosílabos:

Entre ansias y suspiros, (8)
cuánto más ve que le hirió (8)
a su bien clama diciendo (8)
estoy enfermo de amor. (8)

Tabla 6.30

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Clarinete | Activo | | |
| Jesús | | Pasivo | Presente |
| Anónimo | | Pasivo | Presente |

Estrofa 4: Ocho versos octosílabos, uno eneasílabo:

Ay que muero dulce Dueño, (8)
ay lo que haz hecho ¡Señor! (8)
Pero no suspendas tus flechas (9)
Dios mío, tus flechas mi Dios (8)
y por blanco de tus tiros, (8)
mira y ten mi corazón. (8)

Tabla 6.31

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Anónimo | Activo | | Presente |
| Clarinete | Activo | | |
| Jesús | | Pasivo | Presente |

El personaje anónimo asume carácter activo de acuerdo al relato.

Sección 3. Cuatro estrofas, cada una de ellas con cuatro versos.

Estrofa 1: Versos octosílabos y heptasílabos y de rima consonante los versos dos y cuatro:

Para coger a las almas (8)
 en las redes de su amor (7)
 cebo Divino les pone (8)
 entre los lazos de amor. (7)

Tabla 6.32

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Jesús | | Pasivo | Presente |

El enunciador refiere la metodología empleada para la *Caza de Almas* y al indicar “Divino”, inferimos se trata de Jesús.

Estrofa 2: Versos octosílabos y heptasílabos. Los versos dos y cuatro son de rima consonante:

¡oh! mil veces venturoso (8)
 el que en ellos se enredó (7)
 cuan herido y regalado (8)
 del Divino amor se vio. (7)

Tabla 6.33

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Anónimo | | Pasivo | Presente |

Nuevamente se hace presente el personaje anónimo, de acuerdo a lo que relata el Enunciador.

Estrofa 3: Versos octosílabos y heptasílabos de rima asonante:

Entre ansias y suspiros (8)
 cuánto más ve que le hirió (7)
 a su bien clama diciendo (8)
 estoy enfermo de amor. (7)

Tabla 6.34

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Jesús | | Pasivo | Presente |
| Anónimo | | Pasivo | Presente |

Estrofa 4: Versos octosílabos y heptasílabos, de rima asonante:

Ay que muero dulce Dueño (8)
 ay que haz hecho Señor (7)
 mírame desde el Pesebre (8)
 y échame tu bendición. (7)

Tabla 6.35

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Jesús | | Pasivo | Presente |
| Anónimo | Activo | | Presente |

En esta estrofa, por lo demás conmovedora, tenemos al personaje anónimo, el que ahora se transforma en activo y en primera persona singular.

El texto que nos ofrece esta obra, contiene un dramatismo excelso, el que no solo se refrenda a través del texto mismo, sino que la dialéctica musical está en perfecta sintonía con el. La segunda sección, Tonadilla, se impone como el gran regalo al Divino cazador, y dada la naturaleza festiva de la misma, hace que la *Caza de Almas*, tenga como resultado un baile implícito. Asimismo, la tercera sección, se muestra como corolario del recorrido amoroso para lograr la bendición.

Esta obra, está escrita en tres secciones: Introducción-Tonadilla-Copla.

6.6 Aria, ¡Cielos que asombro es este!

En esta obra, tenemos dos estrofas. Bastante disímiles entre ellas, desde el punto de vista de los textos.

Estrofa 1: dieciocho versos octosílabos, eneasílabos y uno :

Cielos, que ¡asombro! es este. (8)
 Astros, brillantes que ¡gozo! (8)
 con amor y alborozo (8)
 Cielos, astros publicad sin cesar (8)
 con amor y alborozo. (8)

Tabla 6.36

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|------------|----------|--|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |

Lo primero que es relevante enfatizar, es que estamos dentro de un Aria, una cantada, dedicada al Santísimo Sacramento.

Estrofa 2: de cuatro versos heptasílabos:

¡Oh! Divino portento, (7)
 ¡oh! Augusto Sacramento (7)
 ¡oh! Deidad Soberana (7)
 tan digna de alabar.(7)

Estrofa 3:

Cielos que asombro (5)
 Astros brillantes (5)
 ¡oh! Divino portento (7)
 ¡oh! Augusto Sacramento (7)
 ¡oh! Deidad Soberana (7)
 tan digna de alabar. (7)

Tabla 6.37

| Personajes | Carácter | | Tiempo de la acción |
|-----------------|----------|--------|---------------------|
| Enunciador | Activo | | Presente |
| Divino Portento | | Pasivo | Presente |

En las estrofas dos y tres, el Divino Portento, personaje pasivo, está referido a Cristo vivo.

Esta obra, nos sitúa dentro de un momento excelso. Una Cantada, y dedicada al Santísimo Sacramento, razón por la que los textos asumen un carácter diferente. Un momento de intimidad en que Jesús se hace presente de manera íntegra, a través del Au-

gusto Sacramento y como Deidad Soberana. De allí que podemos señalar que, el texto fue creado, no solo para enaltecer el Santísimo Sacramento, sino también para *servir* a la música. Por lo demás, la manera en que nuestro autor unió música y texto, nos refiere nuevamente el estilo italianizante. Cada verso se entrelaza firmemente con el discurso musical. Por lo demás, las palabras están pensadas para ser parte del nuevo estilo, haciendo que la obra pueda instalarse no solo dentro de lo devocional, sino que, pueda representarse como pieza de concierto.

De lo descrito, relacionado con el análisis de los textos, podemos precisar que Campderrós trabajó adecuadamente cada obra, permitiendo traslucir rasgos de teatralidad en ellas. Los textos son los que nos permiten desembocar en la representación, ya que la presencia de diálogos y personajes, son el auspicio para este cometido. Del mismo modo, y como hemos indicado en los capítulos previos, estos rasgos se suman a las prescripciones de carácter musical, las que en algunos casos aparecen de manera discrecional, como hemos indicado en el capítulo anterior.

Tenemos certeza que cada una de estas composiciones fue creadas, no solo teniendo en cuenta el contexto (la iglesia), sino que están diseñadas para hacerse parte de un colectivo más amplio y sin duda, teniendo en consideración, la función que debían cumplir. En este aspecto, podemos precisar que, no necesariamente hubieron de ser representados (algo que estimamos muy posible) dentro la catedral, sino que también pudieron ser representados¹⁴⁰ fuera de ella. Por otro lado, cada una de las obras, se poseiona dentro de las diversas facetas que ofrece el villancico dieciochesco.

La mayoría de los textos y como precisáramos anteriormente, se circunscriben a aquellos denominados de arte menor y mayor en cuanto a la versificación que poseen. De igual modo, las obras dan cuenta que exceden la norma del villancico tradicional, en cuanto a la cantidad de secciones. Esto reafirma que, no solo los textos y la música nos poseionan dentro del villancico dieciochesco, sino la extensión de los mismos.

¹⁴⁰ “Diversos especialistas, [...] coinciden en encontrar un paralelismo tan claro con los géneros del teatro breve que muchos villancicos podrían considerarse entremeses o mojigangas a lo divino. [...] En la mayoría de las tradiciones, los villancicos teatrales se suelen restringir a las fiestas del ciclo navideño, en parte porque, como hemos visto, era la festividad más alegre del año litúrgico, [...] Pero también hay ejemplos, aunque en mucho menor número, de villancicos con personajes para fiestas marianas, de santos e incluso al Santísimo Sacramento.” TORRENTE, A. 2016, p. 511

Podemos afirmar que nuestro autor Campderrós, hubo de nutrirse de información textual, formal y musical para poder llevar a cabo estas composiciones. También, estas obras dan cuenta del acento que este compositor puso en cada una de ellas, para cumplir con las exigencias propias de su maestría, como también para estar en sintonía con la moda.

Sumamos el hecho que, los rasgos de teatralidad vislumbrados en las piezas, no solo se presentan a través de los textos o desde la perspectiva formal, sino que el diseño musical contribuyó a hacerlos patentes, como hemos visto en el Capítulo 5.

Agregamos que todas las obras presentadas en esta investigación, no solo se poseen dentro de una moda en la época que fueron creadas, sino que, hubieron de hacer plausible una representación.

7. CONCLUSIONES

El haber tenido la oportunidad de grabar parte del repertorio (Litúrgico y paralitúrgico) de José de Campderrós, como también ponerlo en el escenario de concierto, nos hizo reflexionar sobre algunos aspectos que nos parecían llamativos, pero para los cuales no contábamos con un soporte teórico contundente.

¡Cielos que asombro es este! y *A Caza de almas*, nos hicieron hurgar en un campo inexplorado, lo que nos llevó a releer las partituras donde vimos elementos sintácticos y musicales que consonaban con nuestro pensamiento primigenio: lo italiano. Considerando que se trataba de obras paralitúrgicas, comenzamos a transcribir otras piezas (*Amados Pastores*, *Qué es esto Pastorcillos* y *No ves que del Día*, entre otras), de las que nos llamó la atención, por un lado, las indicaciones con Boleras/Boleras a Dúo, Recitados y por último, los textos, en los que se configuran diálogos a través de personajes.

Se agrega a esto el hecho que, de los trabajos previos realizados por otros autores, con la excepción de Alejandro Vera, nos parece que hubo criterios y metodologías inadecuadas para el abordaje del repertorio de José de Campderrós.

En primer lugar, uno de los enfoques se centra sobre el manejo de la técnica de la armonía, donde solo se tuvo en cuenta como paradigma, lo realizado por autores del período clásico europeo, y no se consideró ningún compositor español. Esto último, estimamos, de gran relevancia, ya que habría permitido una mirada de mayor pertinencia respecto de las composiciones de nuestro autor. Por otro lado, la ausencia de segmentación de las obras, es decir, haber referido aquellas de carácter litúrgico y paralitúrgico, donde ambas han de ser atendidas con una metodología que no solo abrigue lo sintáctico-musical, sino también lo contextual y naturalmente, la función para la que fueron creadas, algo que hubiese decantado en un logro diferente. Nos parece que los análisis fueron realizados solo frente a un escritorio. Y, estimamos que, un trabajo de estas características requiere la audición de las piezas, ya que esto agrega objetividad y claridad a los resultados.

Del mismo modo, Samuel Claro realizó diversos trabajos sobre nuestro autor, donde no llegó a profundizar sobre aspectos técnico-composicionales. En este mismo

contexto, uno de los análisis efectuado por Jorge Urrutia, adolece de una óptica contextual y metodológica pertinente, ya que aborda la expertiz de Campderrós únicamente desde el punto de vista armónico, del mismo modo, no evidencia ni precisa la cantidad de repertorio analizado lo que habría dado claridad sobre su estudio. Estamos frente a trabajos que abordaron la obra de Campderrós solo en la superficie y desde un paradigma infructuoso, en atención a las características de su música, fundamentalmente, aquellas piezas que se enmarcan dentro de lo paralitúrgico. Tampoco se hizo acuso del manejo de la modalidad, algo que explicaría el empleo de pocas alteraciones en algunas de sus composiciones litúrgicas.

No hay explicitación alguna, respecto del hecho que la música de Campderrós se sitúa en un momento de cambios fundamentales desde el punto de vista creativo, momento en que se instalan nuevos resortes técnicos y estilísticos, lo que demudará en una forma de hacer música que navega dentro de dos ambientes: la tradición y la modernidad.

Todo lo anterior, creo la necesidad de profundizar sobre estos elementos, los que permitieron abrir un sendero investigativo no estudiado de manera previa, sacar a la luz una mirada diferente sobre la obra paralitúrgica de José de Campderrós como parte del patrimonio local de fines del siglo XVIII de Santiago de Chile.

Ahora bien, con relación a nuestra aproximación respecto del repertorio elegido, es indispensable retomar algunos aspectos señeros dentro de esta investigación.

Diversos componentes, de distinta índole hicieron del villancico dieciochesco un género viable de ser representado, como también, posesionarse como objeto de concierto. Las transformaciones que sufrió a lo largo del siglo XVII, las que se ven plenamente desarrolladas en el siglo siguiente se relacionan con la inclusión de músicos profesionales, la ampliación de los orgánicos, la itinerancia de intérpretes, las variantes en su estructura y forma, la introducción de elementos del teatro breve, los textos y, por último su renovación estética.

Todo lo anterior hizo que el género se hiciese portador de los devenires de la modernidad, anclado en las variables descritas, lo que hará de el un fértil objeto de creación.

En primer lugar, la inclusión de músicos profesionales hizo posible que los compositores hubiesen de indagar en propuestas renovadas, las que de manera evidente, pudiesen ser interpretadas conforme a su naturaleza dentro del marco de músicos avezados. De manera consecuente, la itinerancia de intérpretes, una práctica común de la época que hablamos, la que generó una potente red de circulación algo que se dio en España y en Hispanoamérica. Esto también provocó, un intercambio y actualización desde el punto de vista estético, como ya hemos declarado en el capítulo 3.

La ampliación de los orgánicos de las capillas, y de manera fundamental, poseer nuevas texturas, donde la inclusión de violines, trompas, entre otros, jugará un rol preponderante.¹⁴¹ Esto instala una nueva perspectiva que también incide en lo estético, ya que al acrecentar la paleta sonora, permite indagar en las posibilidades tímbricas de los instrumentos, líneas musicales de mayor complejidad, como también de las posibles mixturas entre ellos, lo que se verá retratado en los repertorios y, como parte de la estética italianizante.

Como ya hemos señalado, el orgánico de la catedral de Santiago de Chile, era austero de manera comparativa con sus contemporáneos en la región. Por ejemplo, en Santiago de Cuba, la capilla contaba con un número importante de instrumentistas, 2 altos, 2 tenores, 3 tiple, 1 arpista, 3 violinistas, 1 bajonista, 1 otro, 1 organista y para el caso de la catedral de Lima, esta poseía 2 organistas, 2 arpistas, 3 violinistas, 1 contrabajo, 2 flautistas, 2 oboístas, 2 bajones, 8 cantores y 4 seises.

Como apreciamos, el número de intérpretes era bastante mayor que el de la catedral de Santiago de Chile, la que de acuerdo a la reforma de 1788 tenía 2 sochantres, Voz 1 y Voz 2, 2 organistas, 2 oboístas, 2 violinistas y 4 seises.

Como consecuencia de lo señalado, es lo que se relaciona con la participación de músicos profesionales, algo de perogrullo desde el punto de vista performático, lo que a su vez abrió un sendero propicio para hacer gala de la estética de moda.

En este aspecto y relacionado con los músicos de la capilla de Campderrós, debemos subrayar que contaban no solo con la solvencia técnica e interpretativa para lle-

¹⁴¹Como ya vimos en el capítulo 3, no solo hubo movilidad de músicos italianos hacia España, sino que además, estos fueron portadores de repertorio. Un capital que aportó de manera evidente en las redacciones musicales de los maestros de capilla.

var a cabo el repertorio, sino que en el caso de los instrumentos viento/madera, un mismo músico interpretaba Oboe (instrumento de caña) o Flauta. Esto evidencia no solo la ductilidad de los músicos, sino su grado de experticia como intérpretes ejecutando instrumentos en que su emisión sonora es diferente. Todo esto se suma al repertorio que debían interpretar, que como hemos visto, exige músicos profesionales.

Lo anterior nos ha conducido a precisar la alta probabilidad que para el caso de la obra *A Caza de Almas*, el Clarinete haya sido ejecutado por uno de estos músicos.¹⁴² Algo que adquiere mucho sentido, considerando que los instrumentos que se declaran en la reforma de 1788, no están presentes ni las Flautas ni el Clarinete. Si bien, ya hemos indicado que los Oboístas ejecutaban las Flautas; sin embargo, y respecto del Clarinete, presumimos que debió ser interpretado por uno de los flautistas. Esto nos parece atendible, por dos razones; una de ellas se relaciona con la prescripción melódica que tiene la obra *¡Cielos que asombro es este!*, donde las Flautas tienen un comportamiento de alta exigencia. Si bien, no están declaradas como solistas, sin embargo, la línea melódica tiene dificultades no solo técnicas, sino que se impone la afinación, algo que hemos indicado anteriormente; en este aspecto, la concatenación de intervalos de tercera, es de propio complejo. Por lo demás recordar la afinación de la época, en la que se privilegiaban determinados intervalos.

Otra razón que estimamos viable, se relaciona con el hecho que una de las obras que hemos estudiado anteriormente, *Tedet a Dúo, segunda lección para difuntos*, prescribe dos Clarinetes, de tal forma que Campderrós contaba, no de manera oficial con estos instrumentistas -de acuerdo a la reforma de 1788-, pero hizo acuso de la ductilidad de sus músicos.

Asimismo, la movilidad que se daba entre catedral y conventos, queda evidenciado, al menos en una de las obras de nuestro autor que si bien, no forma parte de esta investigación, sin embargo, se establece como argumento para señalar que fue probable

¹⁴² Aludimos la ejecución a un flautista teniendo en cuenta la sintaxis melódica de la línea, la que tiene bastante similitud con la obra “¡Cielos que asombro es este!”, por lo demás otras obras de Campderrós que no figuran en esta tesis, no se advierte tal grado de experticia otorgado a un oboísta.

que la persona indicada en el manuscrito (La Cáceres)¹⁴³, fuese quien interpretó parte de nuestro repertorio.

Información relevante para nuestro trabajo, ya que permitió comprender el elaborado cuerpo sintáctico-musical de dos de las obras de esta investigación, nos referimos a *A Caza de Almas* y *¡Cielos que asombro es este!*. Ambas piezas conllevan un comportamiento melódico muy similar al villancico *Sagrado "N"*, en el que participa "La Cáceres". Asumimos que estos préstamos vocales, se relacionaban con la dificultad de la música, algo del todo plausible. Como consecuencia de esto podríamos conjeturar que en los conventos instalados en Santiago de Chile, existía una formación musical importante y a la vez sólida.

Vemos entonces que nuestro autor sí contó con músicos profesionales, los que nos hacen presente, no solo del conocimiento técnico de los instrumentos que ejecutaban, sino de su capacidad para intercambiarlos; es propio además indicar que, hablamos de instrumentos de una manufactura que no se condice con las construcciones modernas.

Por otro lado y, lo que dice relación con los cambios que hubo desde la óptica estructural y formal, hemos visto que el villancico se nutre, por un lado, de la incorporación de "diversas formas, recitados (recitativos), arias y en algunos casos, minuets o fugas, y en el caso de las tonadillas y seguidillas harán que el género aumente más su popularidad en la medida que avanza el siglo XVIII" (Véase este trabajo, p. 113)

Esto se agrega a la supresión del verso de enlace lo que hizo posible incorporar fórmulas del teatro breve, algo de relevancia, ya que brindó al villancico la posibilidad de ser representado. Sin duda una paleta de posibilidades, las que están ya decantadas en el siglo XVIII.

Hemos visto que las obras de nuestra investigación, consueñan con la expansión que se dio en estos dos aspectos. La pieza que aparece nombrada en el manuscrito como *Aria ¡Cielos que asombro es este!*, está referida a una Cantada; esto considerando sus características sintácticas y musicales, sumado al empleo de la estética italianizante. Se

¹⁴³ "El musicólogo Alejandro Vera en una de sus recientes publicaciones, nos ha aportado información valiosa, la que nos ha permitido dar sentido a ciertas presunciones vinculadas a la interpretación de algunas obras, en particular a las partes de canto." Véase p. 132-133 de este trabajo.

suma a ella, el villancico *A Caza de Almas*, también portador de esta estética y, dentro de él en la sección que se señala como Tonadilla, nos parece que se ajusta a las propiedades de una Cantada, de manera especial con la intervención del Clarinete. Del mismo modo los villancicos *Amados Pastores* y *Que es esto Pastorcillos* se condicen con estas transformaciones, en ellos encontramos la inclusión de Boleras, por último, el villancico *No ves que del día*, el que posee cinco secciones de las que dos de ellas, son Recitados.

Esto nos ha revelado una paleta formal interesante, donde estos préstamos harán del villancico sujeto de concierto y como agregado, que resulta evidente, la participación de músicos profesionales.

En nuestro caso, dentro del corpus estudiado tenemos un Aria (Cantada), una Tonadilla (Cantada), ocho Boleras (esta última en sintonía con la seguidilla) y dos Recitados. De manera importante, el tratamiento dado a los villancicos de Campderrós con el empleo de estas formas, no solo han de ser leídos como una sintonía con la moda, sino que, como hemos visto desde distintos puntos de vista en los capítulos 5 y 6 respectivamente, la redacción de estas obras, evidencia un conocimiento importante del autor, vinculado a las nuevas formas, el que se relaciona con las sintaxis prescritas.

Campderrós supo integrar estas formas dentro de su creación y a la vez instalar características propias de cada una de ellas, la métrica, los textos y la sintaxis musical, donde todo confluye hacia el perfil estético italianizante, y de manera paralela, la presencia de rasgos de teatralidad, estos, que como hemos mencionado en los capítulos previos, fueron instalados de manera mesurada en las líneas melódicas. En este aspecto, sostenemos que nuestro autor quiso estar a la moda, pero quizá su pasado de Lego de la Buena Muerte, pudo incidir en el recato que se manifiesta en las obras desde el ángulo musical con relación a lo teatral.

“Respecto de las secciones, encontramos algunos que contienen introducción, estribillo y coplas, como también, solo estribillo y coplas, otros con introducción, estribillo y recitativo, otros con estribillo y recitativo, recitativo solo, e igualmente, de coplas solas.” (Véase este trabajo, p. 67-68)

Como precisamos, y para el caso de nuestro repertorio, hemos constatado que están diseñados de manera tripartita las obras *Amados Pastores*: Pastorela, Bolera y Co-

plas, se trata además de un villancico/pastorela; *Qué es esto Pastorcillos*, conformado por Introducción, Boleras y Coplas y, el villancico *A Caza de Almas*: Introducción, Tonadilla (Cantada) y Coplas; la obra *No ves que del día*, es la única que excede lo tripartito, ya que cuenta con cinco secciones: Introducción, Recitado, Terceto, Recitado, Coplas. Finalmente, el Aria (Cantada) *¡Cielos que asombro es este!* de una sola sección.

En el caso del villancico *Amados Pastores*, no solo por su sección Bolera es un indicativo de carácter de representación, sino que se agregan la métrica y los textos, estos últimos de carácter dialógico, donde de manera obvia se da la presencia de personajes.

El villancico *Que es esto Pastorcillos*, la segunda sección que prescribe Boleras (en plural), tiene seis sub-secciones y cada una de ellas es una Bolera. Esto se suma al carácter de representación, más aún, la evidente relación con la seguidilla.

A Caza de Almas, su cercanía con lo representativo, no solo está dado por la segunda sección, sino por la obra completa; del mismo modo, agregar que la Tonadilla, por sus características se hace parte de la estética italianizante y como dijimos, hablamos de una Cantada.

El villancico *No ves que del día*, dedicado a la Natividad de nuestro señor Jesucristo, sus secciones a través de los textos en diálogo, sumado a los Recitativos permiten hablar de una obra parateatral lo que nos conduce a la alta probabilidad que fuese representada.

¡Cielos que asombro es este!, una Cantada, en la que se evidencia la estética italianizante. Obra con una sola sección, de carácter bipartito, muy bien trabajada donde la línea del canto puede leerse además, como un homenaje a la Teoría de los Afectos, ya que de la época que hablamos esta teoría estaba en desuso.

Respecto al empleo de la estética italianizante, la vemos instalada de manera plena en *A Caza de Almas* y *¡Cielos que asombro es este!*. La presencia de esta estética está presente de manera fundamental, en las líneas melódicas, que como ya hemos visto en el capítulo 5, en su redacción nos retratan el sello italiano. Líneas complejas desde todo punto de vista, el Clarinete en la Tonadilla, en la que Campderrós empleó una tonalidad adecuada para el instrumento, sin embargo, el desarrollo de las frases y de la in-

tervática hacen de esta sección, además, una obra en sí misma. En el caso de *¡Cielos que asombro es este!*, se agrega a lo anterior un cambio de tempo, lo que redundará en una Cantada a la italiana.

Ahora bien, centrándonos en los textos empleados en las obras de los villancicos *Amados Pastores*, *Que es esto Pastorcillos* y *No ves que del día*, donde la métrica, los versos dialogados y la participación de personajes como indicamos en el capítulo 6,¹⁴⁴ nos ha traído como resultado la reunión de elementos propicios para una representación.

Respecto de los versos empleados por nuestro autor, algo que también hemos señalado en el capítulo 6, estos están diseñados como versos de arte menor, en algunos casos, y en otros, encontramos versos de arte mayor. En su redacción hemos visto la clara alusión a personajes específicos, como también, personajes que es posible inferir a la luz del relato. En este aspecto, los argumentos de las estrofas, sumado a lo anterior, nos ha llevado a patentar que los villancicos estudiados, pudieron ser representados. La obra *¡Cielos que asombro es este!*, posee un texto de mayor dramatismo, el que dice relación con la característica fundamental de la pieza, un Aria. Finalmente *A Caza de Almas*, “el texto que nos ofrece esta obra, contiene un dramatismo excelso, el que no solo se refrenda a través del texto mismo, sino que la dialéctica musical está en perfecta sintonía con el.” (Véase este trabajo, p. 216)

Por otro lado, y que se agrega a lo anterior, algo que suma dentro de esta investigación; nos referimos a la didascalia musical dentro de una de las obras. Esto nos parece atendible, considerando la estética italianizante que conlleva la pieza. Nos referimos a *A Caza de Almas*, segunda sección, Tonadilla, donde la línea del Clarinete junto con la línea del Canto, hacen plausible esta didascalia, lo que ya relatamos en el capítulo 6. Esto se instala como un aspecto significativo dentro de la producción musical de José de Campderrós, algo que proporciona una mirada diferente respecto de su obra y que se agrega a los rasgos de teatralidad.

Con relación al empleo de la estética italianizante, hemos visto que de manera explícita, nuestro autor hizo acopio de ella lo que le permitió crear un repertorio reno-

¹⁴⁴ “Los textos son los que nos permiten desembocar en la representación, ya que la presencia de diálogos y personajes, son el auspicio para este cometido. Del mismo modo, y como hemos indicado en los capítulos previos, estos rasgos se suman a las prescripciones de carácter musical, las que en algunos casos aparecen de manera discrecional, como hemos indicado en el capítulo anterior.” Véase p. 218 de este trabajo

vado y en consonancia con la moda de la época. Se agrega su discernimiento, relacionado con las propiedades específicas de los instrumentos que utilizó, lo que se ve reflejado en la redacción de las piezas. En este sentido, supo instalar en el villancico *A Caza de Almas*, una tonalidad apropiada que pudiese evidenciar las características tímbricas del Clarinete, instrumento novel en la época que hablamos, a lo que suma la redacción sintáctica de la obra.

El detonante de todos estos cambios y que desencadenó todo este proceso de transformaciones, es el que se vincula con los avatares entre tradición y modernidad.

Tal y como señalamos en el capítulo 4, atendiendo lo que Andrea Bombi reflexiona al respecto. Tenemos que, la tradición se instala como soporte cultural, el que acarrea conceptos, conocimientos y, a la vez, este patrimonio es el que, devela su propia fragilidad. Esto último, es de gran importancia, ya que es el patrimonio en sí mismo, quien castiga -por ser portador de contenidos vetustos-, los méritos de la propia tradición. Vemos entonces, que se sitúa una plataforma próspera, que permitirá casi de manera natural, la llegada de la modernidad, la cual representa el último eslabón de la tradición.

Ante el evento de lo moderno, es preciso subrayar dos de sus efectos más contundentes. Por un lado, el concepto de italianismo el que rescata fundamentos de la tradición sin cuestionarlos, atendiendo a que respeta aquellos elementos que considera de valor, cimentados en la experiencia y en el tiempo. Pero, la italianización desnuda la tradición, poniéndola en tela de juicio; se instala entonces como un crítico, que además propone nuevas ideas, sin duda, algo que remueve los cimientos de la tradición.

Vemos entonces que es la italianización la que abre nuevas fronteras creativas, dando paso a sendos repertorios y en este sentido y, desde las obras en sí mismas -no solo de esta investigación- es que se emplearon particulares aparatajes musicales que nos participan de manera amplia, con relación a la moda en boga.

Las conducciones melódicas, las texturas musicales, el quiebre de la modalidad, las ampliaciones formales, la inclusión de recitativos y arias, el tratamiento armónico y, la teatralidad como eje de lo representado, dan paso a un género que ve la luz no solo como parte de la devoción religiosa, sino como objeto de concierto. Desde este

punto de vista vemos en nuestro repertorio que José de Campderrós no escatimó recursos técnicos, estéticos y musicales para consagrar la nueva tendencia, la estética italianizante. Por lo demás, esta estética traspasó las distintas geografías y se instaló dentro del espacio más codiciado para hacer gala de su sello, en nuestro caso la catedral de Santiago de Chile.

En atención a lo expuesto y atendiendo nuestra hipótesis, como también nuestros objetivos iniciales, estamos en condiciones de reafirmar nuestras presunciones. La indicación con *Boleras y/o con Boleras a Dúo*, nos permitió visualizar dentro de los textos y de la música, los rasgos de teatralidad que se presentan. Pudimos vislumbrar que en algunas obras, los versos están en consonancia con la seguidilla, a lo que se agrega, desde la perspectiva musical, las figuraciones utilizadas para reafirmar características que se hacen parte de los bailes.

Dentro de este contexto, surgió además una lectura distinta, desde nuestra perspectiva, aquella que se relaciona con el movimiento. Si observamos la música, leemos que no solo el texto musical en sí mismo alude la Bolera (*Amados Pastores y Que es esto Pastorillos*), sino que se suma una eventual expresión corporal, en atención a las disposiciones interválicas. Sin duda, un acierto, en el sentido que nuestro autor empleo diversos lenguajes para dar a sus obras, indicativos de representación.

En este aspecto y como vimos en el capítulo 4, esta estética formó parte de los modernismos en vigencia, y se agrega el hecho que por la grandilocuencia con que se plasma en los villancicos, no solo se esgrime como una plataforma expresiva, sino que permite dar un paso más, los villancicos como objetos de concierto.

José de Campderrós, supo atesorar esta manera creativa y en las obras que hemos analizado y como ya hemos explicitado en el Capítulo 5, logra reunir estos mundos dentro de algunas de sus composiciones, algo que lo posesiona como un maestro de capilla del fin del mundo, a la moda, donde además se suma la manera en que incorporó elementos profanos.

Como ya indicamos en los párrafos previos, la didascalia musical nos abrió una nueva perspectiva de estudio, ya que permitirá nuevas investigaciones en torno a esta temática dentro de la música de Campderrós, algo no estudiado anteriormente.

Sin duda, y gracias a las fuentes documentales, el análisis crítico y, musical hemos podido determinar y fundamentar lo descrito, dentro de la obra paralitúrgica del músico barcelonés, sumado a la presencia de grandes intérpretes en la capilla de músicos, lo que redonda en el tratamiento técnico-musical otorgado a las obras por parte de nuestro autor.

Finalmente, señalar que nuestras presunciones iniciales, relacionadas con los rasgos de teatralidad y la estética italianizante, en la obra paralitúrgica de Campderrós, y de acuerdo con la evidencia encontrada, podemos declarar que ambos aspectos forman parte del corpus musical investigado. Sin lugar a duda, José de Campderrós contaba con un amplio conocimiento de las posibilidades reales, por un lado de los instrumentos y por otro, de quienes los ejecutaban.

8. BIBLIOGRAFÍA GENERAL Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARÓSTEGUI, J. (1995) *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica
- ARRÓSPIDE, C. y HOLZMANN, R (1949) “Catálogo de los Manuscritos de música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima.” *Cuaderno de Estudio*. Instituto de Investigaciones Históricas. PUC, III/7, p. 36-49
- AZÚA, X. (2013) “Las voces olvidadas: Indias, mestizas, mulatas y negras.” En: STUVEN, A. M. y FERMANDOIS, J. (eds.). *Historia de las mujeres en Chile. Tomo I*. Santiago: Taurus. Chile p. 123-158
- BÁEZ CERVANTES, L. (2019) “La capilla de música y la figura del maestro de capilla en la catedral de Jaén del s. XVIII.” *Revista AV Notas*, No8, p. 168-182
- BAKER, G. (2020) *Armonía dominante. Música y sociedad en el CUSCO colonial*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial
- BARBACCI, R. (1949) “Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano.” *Fénix*. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú. N.6
- BÈGUE, A. (2014) “La jácara en los villancicos áureos.” En: LOBATO, M. L. y BÈGUE, A. *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. Madrid: Visor Libros, p. 1-23
- BÈGUE, A. (2019) “El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo (1665-1746).” En: BORREGO, E. y MARÍN LÓPEZ, J. (eds.) *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, Kassel: Reichenberger, p. 25-57
- BELTRÁN SÁENZ, R. A. (2011-12) *Catálogo de manuscritos de música antigua*. Sucre: Fundación cultural del Banco Central de Bolivia. Archivo y biblioteca nacionales de Bolivia.
- BOMBI, A., CARRERAS, J. J. y MARÍN, M. Á., (2005) (eds.). *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Valencia: Universitat de València,
- BOMBI, A. (2011) *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738). Vol.1*. Valencia: Institut Valencià de la música
- BURKE, P. (2020) (ed.). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

- CABALLERO FERNÁNDEZ RUFETE, C. (1997) *Arded, Corazón, Arded: Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas 261
- CABRERA, V. (2010) “Persistencia de la colonia en la música de la Catedral de Santiago de Chile.” *Cuadernos de Música Iberoamericana*, N°. 19, p. 27-61
- CAMPOS HARRIET, F. (1966) *¿Por qué se llamó “Reino” a Chile?* Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello
- CARMONA ARANA, F. (2012) “La cadencia frigia. Elemento de cohesión entre estéticas y países.” *DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades*. 2012. 3. p. 165-184
- CARREIRA, X. M. (2000) “Ópera y ballet en los teatros públicos de la península ibérica.” En: BOYD, M. y CARRERAS, J. J. (eds.). *La música en España en el siglo XVIII. La música en el teatro*. Madrid: Cambridge University Press, p. 29-40
- CARRERAS, J. J. (2000) “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad.” En: BOYD, M. y CARRERAS, J. J. (eds.). *La música en España en el siglo XVIII. La música en el teatro*. Madrid: Cambridge University Press, p. 19-28
- CARRERAS, J. J. (2000) “1700-1730: Nueva música para un siglo nuevo. La cantata española.” En: LEZA, J. M. (ed) *Historia de la música en España e hispanoamérica. La Música en el siglo XVIII. Volumen 4*. Madrid: FCE. 2014, 171-191
- CASARES RODICIO, E., LÓPEZ CALO, J. (coords.) (2002) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vol, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores-SGAE
- CASTILLO, G. (1967) *Apuntes de métrica*. Santiago: Editorial Zig-Zag
- CASTRO, A. de (1852) (ed) *Gran Diccionario de la lengua española. Tomo I*. Madrid. Disponible en: https://books.google.es/books?id=lg5RAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- CLARO VALDÉS, S. (1970) *La música virreinal en el Nuevo Mundo*. Santiago: Universidad de Chile. Instituto de investigaciones musicales. Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Colección de ensayos N° 18
- CLARO VALDÉS, S. (1974a) *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile

- CLARO VALDÉS, S. (1974b) *Catálogo del archivo musical de la catedral de Santiago de Chile*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile
- CLARO VALDÉS, S. (1975) “José de Campderrós (1742-1812): de Mercader Catalán a Maestro de Capilla en Santiago de Chile.” *Anuario Musical*, 30, p. 123-134
- CLARO VALDÉS, S. (1979a) “Música Catedralicia en Santiago durante el siglo pasado. *Revista Musical Chilena*.”, 33/148, p. 7-36
- CLARO VALDÉS, S. (1979b) *Oyendo a Chile*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello
- CLARO VALDÉS, S. (1981) “Música teatral en América.” *Revista Musical Chilena*, 35/156, p. 3-20
- CLARO VALDÉS, S. y URRUTIA BLONDEL, J. (1972) *J. Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Orbe
- CUSSEN, C. L. (ed.) (2009) *Huellas de África en América: Perspectivas para Chile*. Santiago: Editorial Universitaria
- DAHLHAUS, C. (2009) *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2009
- DAHLHAUS, C. y EGGBRECHT, H.H. (2012) *¿Qué es la música?* Barcelona: Editorial Acantilado
- DUBY, M. (2016) “Música, metáfora y cuerpo: Perspectivas desde la filosofía y la neurociencia.” En: CASCUDO, T. (coord.) *Música y cuerpo. Estudios musicológicos*. Logroño, Calanda music, 1-24
- ENRICH, F. (1891) *Historia de la Compañía de Jesús en Chile. Tomo II*. Barcelona: Imprenta de Francisco Rosal. Disponible en: <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-121848.html>
- ESCUADERO, M. (2004) *Esteban Salas y la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba. Villancicos y Cantadas de Navidad. Revisión, estudio y transcripción. Libro Quinto*. Valladolid: GLARES Gestión Cultural, S. L.
- EYZAGUIRRE, J. (2010) *Ideario y ruta de la emancipación chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria
- GABIS, C. (2009) *Armonía funcional*. Buenos Aires: Melos

- GARCÍA, F. (1996) “Reseñas de fonogramas (siglos XVIII-XIX).” *Revista Musical Chilena*, 50/185, p. 86-88
- GARCÍA MUÑOZ, C. y ROLDÁN, W. A. (1972) *Un archivo musical americano*, Buenos Aires: EUDEBA.
- GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. J. (2004) *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza Editorial
- GÓMEZ, M. (2012) “Del villancico sacro a la ensalada.” En: GÓMEZ, M. (ed.) *Historia de la música en España e hispanoamérica. De los Reyes Católicos a Felipe II. Volumen 2*. Madrid: FCE, p. 163-213
- GONZÁLEZ MARÍN, L. A. (1994) “El teatro y lo teatral en los villancicos de Joseph Ruiz Samaniego.” *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*. X. 1. p. 97-140
- GONZÁLEZ VALLE, J. V. (2000) “Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800.” En: BOYD, M. y CARRERAS, J. J. (eds.). *La música en España en el siglo XVIII. La música vocal sacra y profana*. Madrid: Cambridge University Press, p. 67-86
- GREBE, M. E. (1969) “Introducción al Villancico en Latinoamérica.” *Revista Musical Chilena*, 107, p. 7-31
- GRIER, J. (2008) *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid, Editorial Akal
- GRIMSON, A. (2011) *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores
- GUARDA, G. (1968) *La ciudad chilena del siglo XVIII. La urbanización en América latina*. Monografías de historia urbana. Buenos Aires: Centro editor de América Latina
- GUARDA, G. O.S.B (1978) *Historia urbana del Reino de Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello
- GUARDA, G. O.S.B. (1977) *El arquitecto de la Moneda, Joaquín Toesca 1752-1799: una imagen del imperio español en América*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile
- GUARDA, G. O.S.B (1983) “Iglesias en Chile. 1541-1826.” *Teología y vida* vol. 24, p. 201-213

- GUARDA, G. O.S.B. (2016) *La Edad Media de Chile. Historia de la Iglesia. Desde la fundación de Santiago a la incorporación de Chiloé 1541-1826*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile
- HERNÁNDEZ BALAGUER, P. (1962) “Panorama de la música colonial cubana.” *Revista Musical Chilena*, 1962, 16(81-82), p.201
- HERNÁNDEZ BALAGUER, P. (1964) “La capilla de música de la catedral de Santiago de Cuba.” *Revista Musical Chilena* 18(90), p.14–61.
- HOBSBAWM, E. y RANGER, T. (2015) *La Invención de la Tradición*. Barcelona: Editorial Crítica
- IGLESIAS B., A. y PORTE F., E. (1955) *La Catedral de Santiago de Chile*. Santiago: Facultad de Arquitectura. Universidad de Chile. Editorial Universitaria S.A
- KRUTITSKAYA, A. (2010) “La herencia de la antigua lírica hispánica en los villancicos novohispánicos de la Catedral de México.” En: GONZÁLEZ, A., MASERA, M. y MIAJA, M. T. (Eds.), *Lyra minima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*. Ciudad de México: El colegio de México. Universidad autónoma de México, p. 518-540
- LARA MORAL, L. (2020) “Juan Francés de Iribarren: Cantadas de Navidad y Reyes para Tiple durante su magisterio en la catedral de Málaga (1733-1767)”. *Cuadernos dieciochistas*, 21, pp. 333-363
- LAVALLÉ, B. (ed.) (2008) *Máscaras, tretas y rodeos del discurso colonial en los Andes*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero
- LEÓN, L. (2015) *Plebeyos y patricios en Chile colonial, 1750-1772. La gesta innoble*. Santiago: Editorial Universitaria
- LEZA, J. M. (2014) “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos.” En: LEZA, J. M. (ed) *Historia de la música en España e hispanoamérica. La Música en el siglo XVIII. Volumen 4*. Madrid, p. 29-123
- Libros de Acuerdos. 1684-1889. Vol. 2 y 3, manuscritos, Archivo de la Catedral de Santiago

- LLERGO, E. (2012) “Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales.” *eHumanista*, 21, p. 132-161
- Manuscritos musicales (partituras) José de Campderrós, Archivo de la Catedral de Santiago (s/d)
- MARCHANT, G. (2006) “Acercándonos al Repertorio del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX.” *Revista Musical Chilena*, Vol. 60/206, p. 28-48
- MARTÍNEZ, R. (2007) *Santiago de Chile los planos de su historia, siglos XVI a XX: de aldea a metrópolis*. Santiago de Chile: Universidad Central de Chile
- MELLAFE, R. (1959) *La introducción de la esclavitud negra en Chile. Tráfico y rutas*. Santiago de Chile: Estudios de historia económica americana. Universidad de Chile
- MILLAR, R. y DUHART, C. G. (2015) “La vida en los claustros, monjas y frailes, disciplinas y devociones.” En: SAGREDO, R. y GAZMURI, C., (dirs). *Historia de la vida privada en Chile. El Chile tradicional De la Conquista a 1840. Vol.1*. Santiago: Taurus ediciones, p. 124-159
- MUSRI, F. G. (2013) “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música.” *Revista del Instituto Superior de Música*, Número 14. Instituto Superior de Música. Santa Fe, UNL, p. 51-72
- NASSARRE, P. (1724) *Escuela Música según la práctica moderna. Dividida en primera, y segunda parte. Libro 1. Capítulo XVIII. De los efectos que causan los tonos*. Zaragoza: Herederos de Diego Larumbe. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014534>
- NAVARRO, T. T. (1972) *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* (Tercera edición corregida y aumentada). Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A.
- OGASS, C. (2017) “Curas, amos y esclavos en una parroquia. Apuntes metodológicos para construir un padrón de propiedad de mano de obra de origen africano con partidas de bautismo (Santiago de Chile, 1700-1720).” En: VALENZUELA MÁRQUEZ, J. (ed.). *América en diásporas. Esclavitudes y migraciones forzadas en Chile y otras regiones americanas (siglos XVI-XIX)*. Santiago: Ril editores, p. 16-55

- ORELLANA RODRÍGUEZ, M. (2003) *Chile en el siglo XVI: Aborígenes y Españoles. El proceso de aculturación*. Santiago, Bravo y Allende Editores
- OROZCO Díaz, E. (1969) *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Editorial Planeta
- OROZCO Díaz, E. (2009) *Paisaje y sentimiento en la poesía española*. Málaga: Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga
- PACQUIER, A. (1996) *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde. De la Terre de Feu à l'embouchure du Saint-Laurent*. Les chemins de la musique. France, Fayard
- PEREIRA SALAS, E. (1938) *Danzas y cantos populares de la Patria Vieja*. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile
- PEREIRA SALAS, E. (1941) *El teatro en Santiago del Nuevo Extremo. 1709-1809*. Santiago: Imprenta Universitaria
- PEREIRA SALAS, E. (1945) *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria
- PEREIRA SALAS, E. (1947) *Juegos y alegrías coloniales en Chile*. Santiago: Empresa Editora Zig-Zag, S. A.
- PEREIRA SALAS, E. (1955) "Los Villancicos chilenos." *Revista Musical Chilena*, 10/51, p. 17-48
- PEREIRA SALAS, E. (1965) *Historia del arte en el Reino de Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile
- PEREIRA SALAS, E. (1974) *Historia del teatro en Chile. Desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta (1849)*. Santiago: Editorial Universitaria
- PEREIRA SALAS, E. (1978) *Bio-bibliografía Musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile
- PÉREZ OYARZÚN, F. (2017) "El tablero y las piezas: La emergencia de una nueva catedral en el Santiago del siglo XVIII." *Revista 180*. 2017, Universidad Diego Portales. Número 39, p. 1-13
- PESSARRODONA, A. (2015) "Ritmos de tonadilla: algunas consideraciones a partir de la obra conservada de Jacinto Valledor." *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 28, enero-diciembre, p. 87-114

- PESSARRODONA, A. (2016) “Cuerpo tonadillesco, cuerpo cantante: una aproximación al teatro musical breve de la segunda mitad del siglo XVIII.” En: CASCUDO, T. (coord.) *Música y cuerpo. Estudios musicológicos*. Logroño: Calanda Music, p. 109-142
- PORQUERAS Mayo, A. (1972). *Temas y formas de la literatura española*. Madrid: Editorial Gredos, BRH, Estudios y Ensayos nº171, 1ª Edición
- QUEROL, M. (1983) “El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Frances e Iribarren (1698-1767)”. *Euko Ikaskunstza*. Cuadernos de Sección. Música (1), p. 115-128
- QUINTEROS, K. (2017) “Discursos y representaciones de los esclavos negros y mulattos domésticos en Santiago colonial.” En: VALENZUELA MÁRQUEZ, J. (ed.) *América en diásporas. Esclavitudes y migraciones forzadas en Chile y otras regiones americanas (siglos XVI-XIX)*. Santiago: RIL editores, p. 57-76
- RAMÓN, E. de (2002) *Obra y fe. La Catedral de Santiago 1541-1769*. Santiago: LOM ediciones
- RAMOS LÓPEZ, P. (2007) “*Pastorelas* and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos.” En: KNIGHTON, T. and TORRENTE, Á. (eds.) *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Aldershot, UK, and Burlington, Ashgate Publishing, p. 283-306
- SALINAS, R. (2015) “Población, habitación e intimidad en el Chile tradicional.” En: SAGREDO, R. y GAZMURI, C. (dirs.). *Historia de la vida privada en Chile. El Chile tradicional De la Conquista a 1840. Vol. I*. Santiago: Taurus ediciones, p. 10-47
- SÁNCHEZ ROMERALO, A. (1969) *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Editorial Gredos
- SANTA MARÍA, C. (2006) “Negrillas, Negros y Guineos y la representación musical de lo africano.” *Cuadernos de música artes visuales y escénicas*. Editorial Javeriana, p. 4-20
- SARFSON, S. y MADRID, R. (2015) “Las cantadas españolas en el siglo XVIII: de la Metrópoli a los Virreinos americanos”. En: NOUREDDINE, A., BARAIBAR, Á. y SCHMELZER, F. K. E. (eds.), *Actas del III Congreso Ibero-Africano de Hispanistas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, p. 337-347

- SAS, A. (1962) “La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia.” *Revista Musical Chilena*, 16(81-82), p.8–53
- SEEGER, CH. (1977) *Studies in Musicology. 1935-1975*. California: University of California Press
- SIEMENS HERNÁNDEZ, L. (1987) “Villancicos representados en el siglo XVII: El de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)” *Revista de Musicología, Vol. 10, N. 2*, Symposium Internacional: La música para Teatro en España. (mayo-agosto), p. 547-558
- SPELL, L. M. (1957) “La Música en la catedral de México en el siglo XVI”. *Revista de Estudios Musicales*. 1950, Año 2, N° 4. Universidad Nacional de Cuyo. Escuela Superior de Música. Departamento de Musicología. p. 217-255
- TELLO, A. (ed.) (2012) *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana* (actas del IX Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología), Santa Cruz de la Sierra (Bolivia): Asociación Pro Arte y Cultura (APAC).
- TENORIO, M. L. (1999) *Los villancicos de Sor Juana*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
- TORRENTE, Á. (2000) “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740.” En: BOYD, M. y CARRERAS, J. J. (eds.). *La música en España en el siglo XVIII. La música vocal sacra y profana*. Madrid: Cambridge University Press, p. 87-94
- TORRENTE, Á. (2014) “1700-1730: nuevas músicas para un siglo nuevo. La modernización/italianización de la música sacra.” En: LEZA, J. M. (ed) *Historia de la música en España e hispanoamérica. La Música en el siglo XVIII. Volumen 4*. Madrid: FCE, 2014, 125-156
- TORRENTE, Á. (2016) “El villancico religioso.” En: TORRENTE, A. (ed) *Historia de la música en España e hispanoamérica. La música en el siglo XVII. Volumen 3*. Madrid: FCE, p. 433-530
- TORRES MEDINA, R. H. (2015) *Los músicos de la catedral metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*. Ciudad de México: Universidad autónoma de la ciudad de México, 2015

- VALENZUELA MÁRQUEZ, J. (2013) *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*. Santiago: LOM Ediciones
- VALENZUELA MÁRQUEZ, J. (2014) *Fiesta, rito y política. Del Chile Borbónico al republicano*. Santiago, Dibam
- VALENZUELA, J. (2015) “Afán de prestigio y movilidad social: los espejos de la apariencia.” En: SAGREDO, R. y GAZMURI, C., (dirs.). *Historia de la vida privada en Chile. El Chile tradicional De la Conquista a 1840. Vol.1*. p. 70-93, Santiago: Taurus ediciones,
- VARGAS UGARTE, R. (1949) “Notas sobre la Música en el Perú.” *Cuaderno de Estudio*. Instituto de Investigaciones Históricas, PUC, III/7, p. 25-35
- VELÁSQUEZ CANTIN, R. (2012) *José de Campderrós. Músico Colonial en Santiago de Chile. Patrimonio de la Catedral de Santiago de Chile. Análisis, preservación y difusión del músico catalán Campderrós*. Madrid: Editorial Académica Española
- VELÁSQUEZ CANTIN, R. (2017) “Las ediciones críticas: algunas consideraciones en torno a José de Campderrós, desde la lupa de Jorge Urrutia y el caso Tedet a Dúo, 2ª. Lección para difuntos de 1795”. Inédito, disponible en: <http://www.academia.edu/33103600/>
- VELÁSQUEZ CANTIN, R. (2019) “José Antonio González y el reciclaje de la obra de Campderrós. Un síntoma de antipatriotismo”. Inédito.
- VERA, A. (2004a) “La música en el convento de la Merced de Santiago de Chile en la época colonial (siglos XVII y XVIII).” *Revista Musical Chilena*, 58/201, p. 36-52
- VERA, A. (2004b) “La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas perspectivas y fuentes musicales para su estudio” *Resonancias*, Vol. 8. p. 13-28
- VERA, A. (2005) “A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial.” *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 10. p. 7-33
- VERA, A. (2006) “Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial.” *Acta Musicológica*, 78 (2), p. 139-158
- VERA, A. (2010) “Coro de cisnes, cantos de sirenas: una aproximación a la música en los monasterios del Chile colonial.” *Revista Musical Chilena*, N°. 213, p.26-43

- VERA, A. (2013a) “Trazas y trazos de la circulación musical en el Virreinato del Perú: copistas de la Catedral de Lima en Santiago de Chile.” *Anuario Musical*. 2013a, N.º 68 p. 133-168
- VERA, A. (2013b) “El fondo de música de la catedral de Santiago: redescubriendo un antiguo corpus musical a partir de su re-catalogación.” *Neuma*, Vol. 6, p.11-27
- VERA, A. (2014) “La circulación de la música en la América virreinal: el virreinato del Perú (siglo XVIII)”. *Anais do III SIMPOM 2014 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, p.1-23. Río de Janeiro: Unirio
- VERA, A. (2020a) “De cláusulas y modulaciones. Sobre un aparente “defecto” en la obra de José de Campderrós (ca.1742-1811).” *Revista Musical Chilena*, No.233. p. 88-119
- VERA, A. (2020b) *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile
- VILLARROEL, G. de (1863) *Correspondencia. 1587-1665*. Santiago: Imprenta de la sociedad. Disponible en: <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7733.html>
- WAISBERG, M. (1975) *Joaquín Toesca, arquitecto y maestro*. Santiago: Facultad de Arquitectura y urbanismo, Universidad de Chile
- WAISMAN, L. J (2019) *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones
- ZALDÍVAR GRACIA, A. (2005) (edición y estudio). *Fragmentos Músicos (1683-1700) de Fray Pablo Nassarre. Volumen II Edición y práctica moderna*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”
- ZAMORANO, P. (2013) “Mujeres conquistadoras y conquistadas. Las constructoras de un nuevo mundo.” En: STUVEN, A. M. y FERMANDOIS, J. (eds.). *Historia de las mujeres en Chile. Tomo I*. Santiago: Taurus. Chile, p. 41-82
- ZAPIOLA, J. (1945) *Recuerdos de Treinta años*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag

9. APÉNDICE DE TRANSCRIPCIONES

Las obras que presentamos, han sido transcritas pensando en su utilidad práctica, ya sea como documentos objetos de investigación y/o análisis, como también partituras que puedan interpretarse. A partir de los manuscritos en particellas, hemos reunido la información dentro de una partitura general, separando las secciones que contienen las obras.

Es importante señalar que solo hemos modificado la clave de Do por clave de Sol de las líneas de Canto, con el propósito de facilitar la lectura de la misma, el resto de la información ha sido copiada como se presenta en los manuscritos.

Nuestro fin último, unido a un profundo deseo, es que este conjunto de obras pueda llevarse a la sala de concierto, con la intención que se conozca una parte del repertorio compuesto por el maestro José de Campderrós.

9.1 Amados Pastores

"Amados Pastores"
Villancico a 3 para Navidad
con violines, bajo y órgano

José de Campderrós
Transcripción y edición:
Rebeca Velásquez

Andantino

Oboe 1°

Oboe 2°

Primera Voz

Segunda Voz

Baxo

Violín Primero

Violín Segundo

Órgano

Baxo Continuo

A ma - dos Pas
Me con - to Pe
Los dos que sa

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Baxo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Baxo Continuo

to - res que ri - dos Za - ga - les co - mo es - tais tan quie - tos con
ri - co me ha di - cho Ba - to que en Be - lén han vis - to pro -
- be - mos to - na - di - llas be - llas con ai - re y gra - ce - jo can -

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

tan - to des - can - so,
 di - gios muy gran - des,
 ta - re - mos de e - llas,
 cuan - do por los
 cuen - tan que ha na -
 al Ni - ño gra -

p



Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

Va - lles to - do es al - ga za - ra to - do es al - ga za - ra
 ci - do un ni - ño bi - za - rro un ni - ño bi - za - rro
 cio - so con vo - ces su - a - ves con - vo - ces su - a - ves

f

25

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

u - nos van can - tan - do o - tros van bai - lan - do
 que los co - ra - zo - nes se lle - va y a - tra - e
 gor - je - an - do jun - tos co - mo dos ca - na - rios

30

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

pu - bli - can - do a vo - ces mil fe - li - ci - da - des. Pues que ha su - ce -
 y que los Pas - to - res se que - dan pas - ma - dos. Va - mos to - dos
 de los muy so - no - ros pa - ra fes - te - jar - lo. Va - mos to - dos

Pues que ha su - ce -
 Va - mos to - dos
 Va - mos to - dos

7
3

34

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

di - do cuén - ta - nos des - pa - cio pa - ra que se pa - mos
 jun - tos va - mos sin tar - dan - za no se - a - mos flo - jos
 jun - tos va - mos sin tar - dan - za no se - a - mos flo - jos

Soprano 2

di - do cuén - ta - nos des - pa - cio pa - ra que se pa - mos
 jun - tos va - mos sin tar - dan - za no se - a - mos flo - jos
 jun - tos va - mos sin tar - dan - za no se - a - mos flo - jos

Bajo

di - do cuén - ta - nos des - pa - cio pa - ra que se pa - mos
 jun - tos va - mos sin tar - dan - za no se - a - mos flo - jos
 jun - tos va - mos sin tar - dan - za no se - a - mos flo - jos

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

3 \sharp 7 \sharp 3 \sharp 3 \sharp 5 \sharp 3 \sharp



Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

lo que tu nos tra - es. A-
 en ver lo que pa - sa. Me
 en ver lo que pa - sa. Los

Soprano 2

lo que tu nos tra - es. Los
 en ver lo que pa - sa. Me
 en ver lo que pa - sa. Los

Bajo

lo que tu nos tra - es.
 en ver lo que pa - sa.
 en ver lo que pa - sa.

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

6 \sharp 6 \sharp 3 \sharp 3 \sharp

Con Boleras a Dúo

Allegretto

Oboe 1°

Oboe 2°

Primera Voz

Segunda Voz

Baxo

Violín Primero

Violín Segundo

Órgano

Baxo Continuo

p



5 Boleras a Dúo

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

p

Gran-de a-li-vio y des - can - so
 To - da el al - ma se a - bra - sa
 No hay gusto en es - te mun - do

Gran-de a-li-vio y des - can - so
 To - da el al - ma se a - bra - sa
 No hay gusto en es - te mun - do

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

paz y con-ten - to paz y con-ten - to
 en dul-ce fue - go en dul-ce fue - go
 ni hay con-sue - lo ni hay con-sue - lo



Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

jun-to a ti sen - ti - mos Oh bien in - men - so ay ni - ño her - mo
 y las ho - ras pa - re - cen bre-ves mo - men - tos
 co-mo el que tu a-mor cau - sa en nues-tro pe - cho

15

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1
so dul-ce em-be - le - so ay pren-da a - ma - da que - ri - do Due - ño tu pre - sen - cia nos_

Soprano 2
so dul-ce em-be - le - so ay pren-da a - ma - da que - ri - do Due - ño

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo



20

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1
sin tu pre-sen-cia nos_ sir-ve de gran con-sue - lo Ay ni - ño her - mo - so dul - ce em - be - le -

Soprano 2
tu pre-sen-cia nos_ sir-ve de gran con-sue - lo Ay ni - ño her - mo - so dul - ce em - be - le -

Bajo
Ay ni - ño her - mo - so dul - ce em - be - le -

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1
-so tu pre-sen - cia nos_ sin tu pre-sen - cia nos_ sin tu pre-sen - cia nos sir - ve de gran con sue -

Soprano 2
-so tu pre-sen - cia nos_ sin tu pre-sen - cia nos sir - ve de gran con sue -

Bajo
so tu pre-sen - cia nos sir - ve de gran con-sue -

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo



Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1
-lo.

Soprano 2
-lo.

Bajo
-lo.

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

Allegro 5

Oboe 1°

Oboe 2°

Primera Voz

Segunda Voz

Baxo

Violin Primero

Violin Segundo

Órgano

Bajo Continuo

Coro

Va - mos can - tan - do Pas -
 Va - mos can - tan - do Pas -
 Va - mos can - tan - do Pas -

f



10

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violin 1

Violin 2

Órgano

Bajo Continuo

to - res a nues - tro a - ma - do cor - ti - jo
 to - res a nues - tro a - ma - do cor - ti - jo
 to - res a nues - tro a - ma - do cor - ti - jo

Oboe 1 *p*

Oboe 2 *p*

Soprano 1 *p* Dúo
ya que en es - te fe - liz dí - a con gran go - zo ya le -

Soprano 2
ya que en es - te fe - liz dí - a con gran go - zo ya le -

Bajo

Violín 1 *p*

Violín 2 *p*

Órgano

Bajo Continuo *p*



Oboe 1 *f*

Oboe 2 *f*

Soprano 1 *f* Coro
grí - - a he - mos lo - gra - do a - do - rar

Soprano 2
grí - - a he - mos lo - gra - do a - do - rar

Bajo
he - mos lo - gra - do a - do - rar

Violín 1 *f*

Violín 2 *f*

Órgano

Bajo Continuo *f*

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1
al ni - ño re - cién na - ci - - do re - cién na -

Soprano 2
al ni - ño re - cién na - ci - - do re - cién na -

Bajo
al ni - ño re - cién na - ci - - do re - cién na -

Violín 1

Violín 2

Órgano
f

Bajo Continuo
5 6 4 5 3



Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1
ci - - - do.

Soprano 2
ci - - - do.

Bajo
ci - - - do.

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo
6 5

9.2 Qué es esto Pastorcillos

"Qué es esto Pastorcillos" 2 Tiples y Bajo con Violines y Órgano, con Boleras

José de Campderrós
Transcripción y edición:
Rebeca Velásquez

Allegro

5

Primera Voz

Segunda Voz

Baxo

Violín Primero

Violín Segundo

Órgano

Baxo Continuo

Que es es - to Pas - tor - cen que ha na - brin - can - do de

10

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

ci - llos no veis que cla - ri - dad pa - re - ce que el sol sa - le queie - ro ver qué se -
ci - do un Ni - ño en Be - lén que ni en el cie - lo y tie - rra se ha - lla me - jor
go - zo por ver lo que se - rá tal fies - ta y re - go - ci - jo nun - ca más se ver -

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

rá
bien!
ra

Mi-rad, mi-rad que bu - lla es - ta es gran no - ve - dad sal - ga - mos y con re - mos no

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

me de - ten - go más no me de - ten - go más.

Mi - rad que va - len - to - nes es - tán es - tos za -

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

ga - les vá-yan-se con gran tien - to por los an - du - rri - a - les. Ve - nid co - rred Pas -

Violin 1

Violin 2

Órgano

Bajo Continuo

f

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

to - res na - die de - je de ir es - ta si es no - che bue - na no es no - che de dor -

Violin 1

Violin 2

Órgano

Bajo Continuo

40 45

Soprano 1
mir co-rred, ve-nid, na-die de-je de ir, es-ta si es no-che bue-na no es

Soprano 2
mir co-rred, ve-nid, na-die de-je de ir, es-ta si es no-che bue-na no es

Bajo
mir co-rred, ve-nid, na-die de-je de ir, es-ta si es no-che bue-na no es

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

50

Soprano 1
no-che de dor-mir no es no-che de dor-mir. Di-Voy

Soprano 2
no-che de dor-mir no es no-che de dor-mir.

Bajo
no-che de dor-mir no es no-che de dor-mir.

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

Bolera

Allegro

Primera Voz

Segunda Voz

Baxo

Violín Primero

Violín Segundo

Baxo Continuo

5

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

Al_ ver re - cién na - cí - do al_ ver re - cién na -

f *p* *f* *p*

10

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

-ci - do el Dios e - ter - no el Dios e -

p *p*

Soprano 1
ter - no es muy jus - to que to - dos nos a - le - gre - mos

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

p *f*

f

15

Soprano 1
es muy jus - to que to - dos nos a - le - gre - mos

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

p *f*

p *f*

20

Soprano 1
y le o - frez - ca mos con el al - ma y la vi - da cuan - to

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

p

p

Allegro
25

Soprano 1
ten - ga - mos con - el al - ma y la vi - da cuan to ten - ga - mos.

Soprano 2

Bajo

Violín 1
p *f* 3

Violín 2

Bajo Continuo
f

Dúo 30

Soprano 1
Yo le o - frez - co el co - ra - zón.

Soprano 2
Yo le o - frez - co el co - ra - zón. el al - ma y

Bajo
el al - ma y

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

35

Soprano 1

Soprano 2
vi - da le en - tre - go jun - to con - cuan - to se en -

Bajo
vi - da le en - tre - go jun - to con - cuan - to se en -

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

40 Coro

Soprano 1

Soprano 2
cie - rra en los cie - los y en la tie - rra, ay que con -

Bajo
cie - rra en los cie - los y en la tie - rra, ay que con -

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

45

Soprano 1
ten - to ay que a - le - grí - a sien - te el

Soprano 2
ten - to ay que a - le - grí - a sien - te el

Bajo
ten - - to ay que a - le - grí - - a sien - te el

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

50

Soprano 1
al - ma en tan fe - liz dí - - a.

Soprano 2
al - ma en tan fe - liz dí - - a.

Bajo
al - ma en tan fe - liz dí - - a.

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

Bolera

55

Musical score for measures 55-59. The score includes parts for Soprano 1, Soprano 2, Bajo, Violín 1, Violín 2, and Bajo Continuo. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The vocal parts are silent in this section, while the instrumental parts provide a rhythmic accompaniment.

60

Musical score for measures 60-63. The vocal parts enter with the lyrics: "E - se_ que en-tre las_ pa - jas_ e - se_ que en-tre_ las_ pa-jas mi-ráis tan po -". The instrumental parts include Violín 1, Violín 2, and Bajo Continuo. Dynamics markings include *p* (piano) and *f* (forte). A triplet of eighth notes is marked with a '3' in a box.

Musical score for measures 64-67. The vocal parts continue with the lyrics: "bre mi - ráis tan po-bre es_ a - qué". The instrumental parts include Violín 1, Violín 2, and Bajo Continuo. Dynamics markings include *p* (piano).

65

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

que de_ na-da for-mó los Or - bes es a - qué! que de_ na-da for-mó los Or -

p *f* *p*

f *p*

70

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

bes y es co-sa ra-ra que el que es Due-

f *p* *p*

f

75

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

-ño_ de_ to-do no ten - ga na - da que el que es Due-ño_ de_ to-do no ten - ga na -

p *f*

f

80

Soprano 1
 Ya le he da - do el co - ra - zón

Soprano 2
 -da Ya le he da - do el co - ra - zón el

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

85

Soprano 1

Soprano 2
 al - ma y vi - da le he da - do con vo - lun - tad muy ren - di - da

Bajo
 al - ma y vi - da le he da - do con vo - lun - tad muy ren - di - da

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

90 95

Soprano 1
 ay que con - ten - to

Soprano 2
 y lo de - más que ha cri - a - do ay que con - ten - to

Bajo
 y lo de - más que ha cri - a - do ay que con - ten - to

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

Soprano 1
ay que a - le - grí - a sien - te el al - ma en tal fe - liz dí - -

Soprano 2
ay que a - le - grí - a sien - te el al - ma en tal fe - liz dí - -

Bajo
ay que a - le - grí - a sien - te el al - ma en tal fe - liz dí - -

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

Soprano 1
-a.

Soprano 2
-a.

Bajo
-a.

Violín 1
-a.

Violín 2

Bajo Continuo

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

En un es - ta - blo

p

110

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Ni - ño! en un_ es - ta - blo. ni-ño el Dios in-men - so

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

115

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

el Dios in-men so es_ mis - te - rio_ quea - sombrala tie - rra y

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

120

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

cie - los es_ mis - te - rio_ quea - sombrala tie - rra y cie - los

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

pues lo in fi - ni - to lo ve - mos en - ce - rra-do en un ni -

p

p

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

ni - to lo ve - mos en - ce - rra-do en un ni - ni - to

p *f*

f

3

3

130

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

A sus pies me he de pos - trar

A sus pies me he de pos - trar Yo me hu -

Yo me hu -

135 140

Soprano 1

Soprano 2
mi - lla - ré - ren - di - do y hasta que me de - su gra - cia de sus pies no

Bajo
mi - lla - ré - ren - di - do y hasta que me de - su gra - cia de sus pies no

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

145

Soprano 1
Ay que con - ten - to ay que a - le - grí - a

Soprano 2
me - re - ti - ro. Ay que con - ten - to ay que a - le - grí - a

Bajo
me - re - ti - ro. Ay que con - ten - to ay que a - le - grí - a

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

150 155

Soprano 1
sien - te el al - ma en tan fe - liz dí - - a.

Soprano 2
sien - te el al - ma en tan fe - liz dí - - a.

Bajo
sien - te el al - ma en tal fe - liz dí - - a.

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

Allegro

Primera Voz

Segunda Voz

Baxo

Violín Primero

Violín Segundo

Baxo Continuo

5

10

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

Va-mos can-tan-do con gus - to en es-te dí-a es-pe-cial mil cán-ti-cos de a-le - grí - a

Va-mos can-tan-do con gus - to en es-te dí-a es-pe-cial mil cán-ti-cos de a-le - grí - a

Va-mos can-tan-do con gus - to en es-te dí-a es-pe-cial mil cán-ti-cos de a-le - grí - a

15

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

con per-fec-ta ca-ri-dad pues-es-ta es la que de-se - a el que ha na-ci-do por to - dos,

con per-fec-ta ca-ri-dad pues-es-ta es la que de-se - a el que ha na-ci-do por to - dos,

con per-fec-ta ca-ri-dad pues es-ta es la que de-se - a el que ha na-ci-do por to - dos,

20

Soprano 1
sin que les pi-da o-tra co - sa a los Re-yes y Pas-to-res va-mos bai-lan-do en tan gran dí - a jun-tos y a

Soprano 2
sin que les pi-da o-tra co - sa a los Re-yes y Pas-to-res va-mos bai-lan-do en tan gran dí - a jun-tos y a

Bajo
sin que les pi-da o-tra co - sa a los Re-yes y Pas-to-res

Violín 1
f 3

Violín 2
p 3 *f* *p* 3 *f* *p* 3

Bajo Continuo
3

25

Soprano 1
le gres con ar-mo-ní - a dán-do-le gra-cias al tier-no Ni - ño por-que ha ba-ja-do del Cie-lo mis-mo pa ra lle

Soprano 2
le gres con ar-mo-ní - a dán-do-le gra-cias al tier-no Ni - ño por-que ha ba-ja-do del Cie-lo mis-mo pa ra lle

Bajo
dán-do-le gra-cias al tier-no Ni - ño por-que ha ba-ja-do del Cie-lo mis-mo pa ra lle

Violín 1
f 3

Violín 2
f 3

Bajo Continuo
3

30

Soprano 1
nar-nos de re - go - ci - - jo de re - go - ci - - jo.

Soprano 2
nar-nos de re - go - ci - - jo de re - go - ci - - jo.

Bajo
nar - nos de re - go - ci - - jo de re - go - ci - - jo.

Violín 1
3

Violín 2
3

Bajo Continuo
3

9.3 No ves que del día

"No ves que del día" Villancico a 5 a la Natividad de nuestro señor Jesucristo con violines, bajo continuo y órgano

José de Campderrós
Transcripción y edición:
Rebeca Velásquez

Allegretto

Oboe 1^o

Oboe 2^o

Primera Voz

Segunda Voz

Alto en 1^a Vaya

2^o Contralto

Baxo

Violín Primero

Violín Segundo

Órgano

Baxo Continuo

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Alto 1

Alto 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Baxo Continuo

No ves que del dí - a, no ves que del dí a ya na - ce el al - bor

de -

20

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Alto 1

Alto 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

Las

li - ras o sue - ñas de - li - ras o sue - ñas en es - ta o - ca - sión



25

30

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Alto 1

Alto 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

se - ñas no mien - ten que el dí - a a - cla - ró

Yo dí - go que sue - ñas ya - sí se a - ca - lló, yo

p

35

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Alto 1

Alto 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

yo di-go que sí que sí que sí

di - go que sue - ñas ya - sí se a - lló yo di-go que no que no que no

40

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Alto 1

Alto 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

Ba - to - cho-no sue - ña Ba - to - cho-no sue - ña que el dí - a a - cla - ró

y di - ce muy bien que a - cla - ra el al -

Oboe 1 ⁵⁰

Oboe 2

Soprano 1 *f*
que es - to que a som - bro que el dí - a a - cla - ró pues sien - do a me - dia no³ - che

Soprano 2
que es - to que a som - bro que el dí - a a - cla - ró pues sien - do a me - dia no - che

Alto 1
que es - to que a som - bro que el dí - a a - cla - ró pues sien - do a me - dia no - che

Alto 2
que es - to que a som - bro que el dí - a a - cla - ró pues sien - do a me - dia no - che

Bajo
bor que es - to que a som - bro que el dí - a a - cla - ró pues sien - do a me - dia no - che

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo ^{7b}



Oboe 1 ⁶⁰

Oboe 2

Soprano 1
pues sien - do a me - dia no - che el dí - a a - ma - ne - ció el dí - a a - ma - ne - ció.

Soprano 2
pues sien - do a me - dia no - che el dí - a a - ma - ne - ció el dí - a a - ma - ne - ció.

Alto 1
pues sien - do a me - dia no - che el dí - a a - ma - ne - ció el dí - a a - ma - ne - ció.

Alto 2
pues sien - do a me - dia no - che el dí - a a - ma - ne - ció el dí - a a - ma - ne - ció.

Bajo
pues sien - do a me - dia no - che el dí - a a - ma - ne - ció el dí - a a - ma - ne - ció.

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo ^{6 5}
_{4 3}

Recitado Ángel

Andante

Musical score for the first system, marked 'Andante'. It features six staves: Oboe 1°, Oboe 2°, Ángel (soprano), Violín Primero, Violín Segundo, and Baxo Continuo. The Oboe parts play sustained notes. The Violín and Baxo Continuo parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for the second system, starting at measure 5. It features six staves: Oboe 1, Oboe 2, Ángel (soprano), Violín 1, Violín 2, and Baxo Continuo. The Ángel part has the lyrics: "Oh sen-ci-llos pas-to-res de-jad es-tas al-ter-ca-cio-nes, la cla-ra luz que veis tan a-som-bro-sa,". The Oboe parts play sustained notes, and the Violín and Baxo Continuo parts play a rhythmic accompaniment.

Musical score for the third system, starting at measure 10. It features six staves: Oboe 1, Oboe 2, Ángel (soprano), Violín 1, Violín 2, and Baxo Continuo. The Ángel part has the lyrics: "es la luz ce-les-tial que ya re-bo-sa a - ten-ded es - cu-". The Oboe parts play sustained notes, and the Violín and Baxo Continuo parts play a rhythmic accompaniment.

15

Oboe 1

Oboe 2

Ángel

chad con cla-ro o-í-do lo que ven-ga a a-nun-ciar-nos, que ha na-ci-do, el Ni-ño Dios de Ma-ri-a vir-gen pu-ra,

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

20

Oboe 1

Oboe 2

Ángel

el que vie-ne a sal-var to-da cria-tu-ra En Be-lén lo ha-lla-réis, en un pe-se-bre, que en el Por-tal es-tá,

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

25

Oboe 1

Oboe 2

Ángel

an-dad muy bre-ve, a a-do-rar-lo, y a o-fre-cer-le va-rios Do-nes pues vie-ne a con-quis-tar los co-ra-zo-nes.

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

Terceto

Allegro

5

Oboe 1°

Oboe 2°

Primera Voz

Segunda Voz

Baxo

Violín Primero

Violín Segundo

Baxo Continuo

To - ca el tam

To - ca el tam - bor que la gen - te sal - ga a la cam - pa - ña, vá - mo - nos

10

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

bor que la gen - te sal - ga a la cam - pa - ña vá - mo - nos bre - ve a a - do - rar el Ni - ño de ma - ña - na,

To - ca el tam - bor que la gen - te sal - ga a la cam - pa - ña,

bre - ve a a - do - rar el Ni - ño de ma - ña - na to - ca, to - ca y va - mos al mar - char,

15 20

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

to - ca, to - ca y va-mos a mar-char, to - ca el tam-bor que la gen-te

vá - mo-nos bre-ve a a-do-rar el Ni-ño de ma-ña - ña to - ca to - ca y

to - ca el tam - bor que la gen-te sal-ga a la cam - pa - ña, vá - mo-nos bre-ve a a-do-rar al



25

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

sal-ga a la cam - pa - ña, vá - mo-nos bre-ve a a-do-rar el Ni-ño de ma-ña - ña.

va-mos a mar-char, to - ca el tam-bor que la gen-te sal-ga a la cam - pa - ña.

Ni - ño de ma - ña - ña to - ca, to - ca y va-mos a mar-char.

Recitado Bajo

Andante

Recitado del Baxo

Es-ti-ma-dos za-ga-les y pas-to-res

Violín Primero

Violín Segundo

Baxo Continuo

5

Baxo

hoy, ma-ni-fes-ta-réis vues-tros a-mo-res al Ni-ño Dios dán-do-le ge-ne-ro-sos los fru-tos de co-se-cha más sa-bro-sos,

Violín 1

Violín 2

Baxo Continuo

10

Baxo

a-com-pa-ña-dos con va-rios o-tros do-nes o fre-cién-do-le vues-tros co-ra-zo-nes

Violín 1

Violín 2

Baxo Continuo

15

Baxo

Yo, que soy ca-pa-taz de es-te cor-ti-jo pre-sen-ci-ar e-li-jo

Violín 1

Violín 2

Baxo Continuo

20

Baxo

es-ta pas-to-ril tro-pa en es-te dí-a pues brin-co de go-zo y sal-to de a-le-grí-a.

Violín 1

Violín 2

Baxo Continuo

Coplas

Allegretto

Oboe 1^o

Oboe 2^o

Primera Voz

Segunda Voz

Alto en 1a. Vaya

2^o Contralto

Baxo

Violín Primero

Violín Segundo

Órgano

Baxo Continuo

Yo lle-vo un cor - de-ro muy tier-no y her - mo-so pa - ra dar. al_ Ni-ño tan lin-do y gra-

Yo lle-vo un cor - de-ro muy tier-no y her - mo-so pa - ra dar al Ni-ño tan lin-do y gra-

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Alto 1

Alto 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

10 15 20

cio-so. Yo pa-sas y le-che, pues

cio-so. Yo pa-sas y le-che, pues

Yo que soy muy ri-co Yo un ri-co pes-ca-do en buens-ca-be-che, pues

Yo que soy muy ri-co Yo un ri-co pes-ca-do en buens-ca-be-che, pues

Yo miel, yo miel, yo miel, pues

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1
va - mos an - dan - do en bue - na ar - mo - ní - a a a - do - rar el Ni - ño hi -

Soprano 2
va - mos an - dan - do en bue - na ar - mo - ní - a a a - do - rar el Ni - ño hi -

Alto 1
va - mos an - dan - do en bue - na ar - mo - ní - a a a - do - rar el Ni - ño hi -

Alto 2
va - mos an - dan - do en bue - na ar - mo - ní - a a a - do - rar el Ni - ño hi -

Bajo
va - mos an - dan - do en bue - na ar - mo - ní - a a a - do - rar el Ni - ño hi -

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo



Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1
jo de Ma - rí - a pues nos di - jo cla - ro la voz ce - les - tial que lo ha - lla - re - mos a - llá en el Por -

Soprano 2
jo de Ma - rí - a pues nos di - jo cla - ro la voz ce - les - tial que lo ha - lla - re - mos a - llá en el Por -

Alto 1
jo de Ma - rí - a

Alto 2
jo de Ma - rí - a

Bajo
jo de Ma - rí - a

Violín 1
a punta de arco

Violín 2
a punta de arco

Órgano

Bajo Continuo

40

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Alto 1

Alto 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

tal, que lo ha - lla - re - mos a - llá en el Por - tal a -

tal, que lo ha - lla - re - mos a - llá en el Por - tal a -

que lo ha - lla - re - mos a - llá en el Por - tal a -

que lo ha - lla - re - mos a - llá en el Por - tal a -

que lo ha - lla - re - mos a - llá en el Por - tal, a -

6
4

5
3



45

Oboe 1

Oboe 2

Soprano 1

Soprano 2

Alto 1

Alto 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

llá en el Por - tal a - llá en el Por - tal.

llá en el Por - tal a - llá en el Por - tal.

llá en el Por - tal, a llá en el Por - tal.

llá en el Por - tal, a - llá en el Por - tal.

llá en el Por - tal, a - llá en el Por - tal.

9.4 A Caza de Almas

"A Caza de Almas"
Villancico a 4 para Nochebuena.
Obligado de Clarinete

José de Campderrós
Transcripción y edición:
Rebeca Velásquez

Allegro

Musical score for measures 1-6. The score includes parts for Clarinete Obligado, Oboe Segundo, Primera Voz, Segunda Voz, Baxo, Violín Primero, Violín Segundo, Órgano, and Baxo Continuo. The Clarinete Obligado part features a melodic line with triplets and a fermata at measure 5. The Oboe Segundo part has a similar melodic line with triplets. The Violín Primero and Segundo parts play a rhythmic accompaniment with triplets. The Órgano and Baxo Continuo parts provide harmonic support. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics include 'f'.



Musical score for measures 7-10. The score includes parts for Clarinete Obligado, Oboe Segundo, Soprano 1, Soprano 2, Bajo, Violín 1, Violín 2, Órgano, and Baxo Continuo. The vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, and Bajo) enter in measure 7 with the lyrics "A ca - za de". The instrumental parts continue with their respective parts. The Clarinete Obligado part has a melodic line with triplets. The Oboe Segundo part has a similar melodic line with triplets. The Violín 1 and 2 parts play a rhythmic accompaniment with triplets. The Órgano and Baxo Continuo parts provide harmonic support. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics include 'f'.

15

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

al - mas, a ca - za de al - mas,

al - mas, a ca - za de al - mas,

al - mas, a ca - za de al - mas,

al - mas, a ca - za de al - mas,

3 3 3 3 3 3 3

6 4 3

20

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

con la - zos de a - mor, o - cul - to en el

con la - zos de a - mor, o - cul - to en el

con la - zos de a - mor

3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3

7 4 5 3 # 7 4 5 3 7 4

6 4 5 3 7 4 5 3 7 4

25

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

mun - do Je - sús sa - le hoy y

mun - do Je - sús sa - le hoy y

6/4 7/4 6/4 5/3



30

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

fle - chas les ti - ra con gran - de pri - mor, con gran - de pri -

fle - chas les ti - ra con gran - de pri - mor, con gran - de pri -

fle - chas les ti - ra con gran - de pri - mor con gran - de pri -

6/4 5 6/4 5

6/4 5

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1
mor. U - na to - na -

Soprano 2
mor.

Bajo
mor.

Violín 1
mor. 3

Violín 2
3

Órgano

Bajo Continuo
3



Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1
di - lla ob - se - quies, al Di - vi - no

Soprano 2
al Di - vi - no

Bajo

Violín 1
3

Violín 2
3

Órgano

Bajo Continuo
3

Clarinete Obligado
 Oboe Segundo
 Soprano 1
 Soprano 2
 Bajo

ca - za - dor, oi - gan to - dos que se em -
 ca - za - dor, oi - gan to - dos que se em -

Violín 1
 Violín 2
 Órgano
 Bajo Continuo

6/4 3/4



Clarinete Obligado
 Oboe Segundo
 Soprano 1
 Soprano 2
 Bajo

pie - za oi - gan oi - gan a - - ten - -
 pie - za oi - gan oi - gan a - - ten

Violín 1
 Violín 2
 Órgano
 Bajo Continuo

6/4 3/4

55

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1
ción. Oi - gan to - dos

Soprano 2
ción. Oi - gan to - dos

Bajo
Oi - gan to - dos

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

3h

f 3

f 3# 3

f 3



60

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1
que se em - pie - za oi - gan, oi - gan a - ten -

Soprano 2
que se em - pie - za oi - gan, oi - gan a - ten -

Bajo
que se em - pie - za, oi - gan, oi - gan a - ten -

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

3

6 4 5

6 4 5

65

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

fff 3 3 3 3 6 4 3 3

ción oi - gan, oi - gan a - - ten - -

ción oi - gan, oi - gan a - - ten - -

ción oi - gan, oi - gan a - - ten - -



70

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

f

ción a - ten - ción a - ten - ción.

ción a - ten - ción a - ten - ción.

ción a - ten - ción, a - ten - ción.

Tonadilla

Allegretto

Clarinete Obligado

Primera Voz

Violín Primero

Violín Segundo

Bajo Continuo

5

6 5
4

Solo

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

10

pp

p

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

15

pp

p

7 $\frac{1}{4}$ 6 4 # 3# 7 $\frac{1}{4}$

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

20

pp

p

6 4 7 $\frac{1}{4}$

25

Clarinete Obligado *ad libitum*

Soprano

Violín 1 *f*

Violín 2 *f*

Bajo Continuo *f*

3 4

30

Clarinete Obligado

Soprano Des - de el Pe - se - bre es - con - di - do

Violín 1 *pp*

Violín 2 *pp*

Bajo Continuo

35 Solo 40

Clarinete Obligado

Soprano cual Di - vi - no

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo *p*

45

Clarinete Obligado

Soprano ca - za - dor - - ca - za - dor ca - za - dor,

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

7 4 6 4 7 4 6 4 3 #

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

50

7 $\frac{4}{4}$ 6 $\frac{4}{4}$ 7 $\frac{4}{4}$ *p* 6 $\frac{4}{4}$ 6 $\frac{4}{4}$ 5

ti - de Je - sús a - las al - mas muy fuer - tes, muy fuer - tes la-zos de a

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

55

mor.

3 $\frac{4}{4}$ *p* 7 $\frac{4}{4}$ 6 $\frac{4}{4}$

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

60

7 $\frac{4}{4}$ 6 $\frac{4}{4}$ 5

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

65

f *pp* *f* *pp* *p* 3 \sharp 3 $\frac{4}{4}$

Oh, di - cho - so del que en e - llos

70 75

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

ha ca - i - do ya - llí que - dó, tras - pa -

3# 3# 6/4 3#

pp

80

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

sa - do de las fle - chas que a su pe - cho le ti - ró,

3#

85

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

que a su pe - cho le ti - - ró

6/4 3# 3#

f

90 95

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

6/4 5 3#

f

100

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

105

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

En - tre an - sias y sus - pi - ros

110

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

cuán - to más ve que le hi - rió cuán - -

115

120

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

to más ve que le hi - rió a su bien cla - ma di -

125

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

cien - do es - - - - - toy en - fer - mo de a - mor de a - -

130

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

mor, de a - mor. Ay que mue - ro dul - ce Due - ño, ay lo que has

pp

pp

7 $\frac{4}{4}$ 6 7 $\frac{4}{4}$ 7 $\frac{4}{4}$

135

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

Allegro

140

he - cho Se - ñor! Pe - ro no sus - pen - das no sus - pen - das

p

p

6 3# 4 # 3#

145

Clarinete Obligado

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

no tus fle - chas Dios mi - o, tus fle - chas mi

150

Clarinete Obligado

Soprano

Dios y por blan - co de tus

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

7^h 6^b/₄ 7^h/₃

pp

p

155

Clarinete Obligado

Soprano

ti - ros y por blan - co de tus ti - ros, mi - ra y

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

6^b/₄ 3^h 7^h 3^h

f

160

Clarinete Obligado

Soprano

ten mi co - - ra - zón mi

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

6 4 5

ff

f

165

Clarinete Obligado

Soprano

co - - - ra - - - zón.

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

6 4 5

Allegretto

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Primera Voz

Segunda Voz

Baxo

Violín Primero

Violín Segundo

Órgano

Baxo Continuo



5

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1

Soprano 2

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

Pa-ra co-ger a las al - mas

Pa ra-co-ger a las al - mas

p

pp

p

10

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1

en las re-des de su a-mor ce-bo Di-vi-no les po - ne en - tre los la - zos de a

Soprano 2

en las re-des de su a-mor ce-bo Di-vi-no les po - ne en - tre los la - zos de a

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo



15

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1

mor Oh, mil ve - ces ven - tu - ro - so

Soprano 2

mor Oh, mil ve - ces ven - tu - ro - so

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

20

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1
el que en e - llos se en - re - dó cuán he - ri - do y re - ga - la - do

Soprano 2
el que en e - llos se en - re - dó cuán he - ri - do y re - ga - la - do

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo



25

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1
del Di - vi - no a - mor se vio del Di - vi - no a -

Soprano 2
del Di - vi - no a - mor se vio del Di - vi - no a -

Bajo

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo

6 5

30

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1
mor se vio. En-tre

Soprano 2
mor se vio. En-tre

Bajo

Violín 1
En-tre

Violín 2
f *p*

Órgano

Bajo Continuo
f *f*
7^h 3[#]
3[#] 7^h



35

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1
an - sias y sus - pi - ros cuan-to más ve que le hi - rió! a su

Soprano 2
an - sias y sus - pi - ros cuan-to más ve que le hi - rió! a su

Bajo
an - sias y sus - pi - ros cuan-to más ve que le hi - rió! a su

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo
7^h 6^h 7^h 7^h 6^h #
4 4

40

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1
bien cla-ma di - cien - do es - toy en - fer - mo de a - mor ay que

Soprano 2
bien cla-ma di - cien - do es - toy en - fer - mo de a - mor ay que

Bajo
bien cla-ma di - cien - do es - toy en - fer - mo de a - mor

Violín 1

Violín 2

Órgano
7^h 6 5 / 4

Bajo Continuo
#



45

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1
mue - ro dul - ce Due - ño ay lo que has he - cho Se - ñor mí - ra -

Soprano 2
mue - ro dul - ce Due - ño ay lo que has he - cho Se - ñor mí - ra -

Bajo

Violín 1
mí - ra -

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo
7^h 6^h 3 / # 7^h # 6^h 3 / # # 6^h 3 / # # 6^h 3 / #

50

Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1
me des-de el Pe - se - bre y é - cha - me tu ben - di - ción tu

Soprano 2
me des-de el Pe - se - bre y é - cha - me tu ben - di - ción tu

Bajo
me des-de el Pe - se - bre y é - cha - me tu ben - di - ción tu

Violín 1
ff

Violín 2
ff

Órgano

Bajo Continuo
7 $\frac{4}{4}$ 6 5 4 *ff*



Clarinete Obligado

Oboe Segundo

Soprano 1
ben - di - ción tu ben - di - ción.

Soprano 2
ben - di - ción tu ben - di - ción.

Bajo
ben - di - ción tu ben - di - ción.

Violín 1

Violín 2

Órgano

Bajo Continuo
6 5 4 1. 2.

9.5 ¡Cielos que asombro es este!

"¡Cielos que asombro es este!"

Aria.

Con violines, dos flautas obligadas y bajo continuo.

Dedicada al Santísimo Sacramento

José de Campderrós
Transcripción y edición:
Rebeca Velásquez

Larghetto

Musical score for the first system, measures 1-4. The score includes parts for Flauta Primera, Flauta Segunda, Primera Voz, Violín Primero, Violín Segundo, and Baxo Continuo. The tempo is marked 'Larghetto'. Dynamics include 'f' (forte) for the strings.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score includes parts for Flauta 1, Flauta 2, Soprano, Violín 1, Violín 2, and Baxo Continuo. Dynamics include 'f' (forte) and 'p' (piano).

Musical score for the third system, measures 9-12. The score includes parts for Flauta 1, Flauta 2, Soprano, Violín 1, Violín 2, and Baxo Continuo. Dynamics include 'p' (piano).

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

30

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Cie - los, cie - los, cie - los que ja - som - bro! que ja - som - bro! es

Violín 1

f *p*

Violín 2

f *p*

Bajo Continuo

35

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

es - te As - tros, as tros, as - tros, bri - llan - tes bri

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

40

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

llan - tes que ¡go - zo! con a - mor y al - bo

Violín 1

p

Violín 2

p

Bajo Continuo

f

45

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

-ro - zo con a-mor y al - bo - ro - zo. Cie - los,

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

7^b 7^b 3^b

50

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

as - tros pu - bli - cad sin ce - sa - - - r.

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

3^b

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

con a - mo - r y al-bo - ro-zo a - mo - r y al bo - ro-zo pu - bli-cad sin ce -

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

55

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

sar con a - mo - r y al-bo - ro-zo a - mo - r y al-bo - ro - zo pu - bli-cad sin ce - sa -

60

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

r.

7^b *p*

65

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

pu - bli-cad sin ce - sar pu - bli-cad sin ce - sar

70 Allegro

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

p *cresc.* *f*

6/4 *cresc.* *f* 7^b

pu-bli-cad sin-ce - sar pu-bli cad sin-ce - sar ¡oh! Di-vi-no por-ten - to

75

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

p *cresc.* *f*

¡oh! Au-gus-to Sa - cra-men - to ¡oh! Au-gus-to-Sa - cra-

80

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

men - to ¡oh! Dei-dad So - be - ra - na

5/3 2 4 5/3 4 6/4

85

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

tan dig-na de a - la - bar. Cie - los que a - som-bro. As - tros bri -

7^b 5/3

90

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

llan - tes ¡oh! Di-vi-no_ por - ten - to ¡oh! Au-gus-to Sa - cra - men-to,

67 6# 3#

95

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

¡oh! Dei-dad So - be - ra - na

100 105

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

¡oh! Dei-dad So - be - ra - na tan dig - na de a - la - bar_ tan. dig - na de a - la - bar.

Larghetto

110

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

Cie - los, cie - los, cie - los que a - som - bro que a - som - bro es

p

p

115

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

es - te. As - tros, as - tros, as - tros bri - llan - tes, bri

120

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

llan - tes que go - zo con a - mor y al - bo -

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

34

125

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

- ro - zo con a - mor - y al - bo - ro - zo. Cie - los,

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

p

p

3b

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

as - tros pu - bli - cad_ sin_ ce - sar

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

f

f

34

130

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

con a - mo - r y al-bo - ro-zo a - mo - r y al-bo - ro-zo pu-bli-cad sin ce -

135

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

sar con a - mo - r y al-bo - ro-zo a - mo - r y al-bo - ro-zo pu-bli-cad sin - ce sa - -

140

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

p

p

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

pu-bli-cad si - n ce - sar pu-bli-cad si - n ce -

6 5
4 3

145 Allegro

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

sar ¡oh! Di-vi-no por-ten - to

cresc. *f* *p*

f *p*

150

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

¡oh! Au-gus-to Sa - cra-men - to

cresc. *f*

7^b 5 7^b 5
3 3

155

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

¡oh! Di-vi-no_ por - ten - to

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

7^b

160

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

¡oh! Au-gus-to Sa - cra - men-to

¡oh! Dei-dad So - be - ra - - na

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

3⁴ 6^b 7^b 6^b 7^b 3^b 6^b

4 3⁴ 4 5

165

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

¡oh! Dei-dad So - be - ra - - na tan dig - na de a - la -

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

5 6^b 7^b 6^b 7^b 6 3^b 3^b 3⁴

3⁴ 4 3⁴ 4 5

170

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

bar de a - la - bar de a - la - bar

3^b 3^b 6^b 5 3^h 3^b 3^b 6^b 5 3^h

175

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

Cie - los, as - tros

p

p

7^b 3^b

180

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

¡oh! Di-vi-no por-ten-to ¡oh! Dei-dad So - be

f

f

3^h 3^h 4 3^h 4 6 4

185

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

ra - na ¡oh!Dei-dad So - be - ra - na tan dig-na de a-la - bar tan dig-na de a-la -

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

3 4 6 4

190

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

bar tan dig-na de a - la - bar de a - la - bar de a - la -

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

7^b 3^a 3^a 6 4 5 3 6 4 5 3

195

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

bar ¡oh!Dei-dad So - be - ra - - na tan dig - - na

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

5 3

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

de a - - - - la - - - - bar de a - la -

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

6 4 5 3 5 3 6 4 5 3

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

bar de a - la - bar de a - - - la - -

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

6 4 5 3 6 4 5 3

Flauta 1

Flauta 2

Soprano

bar.

Violín 1

Violín 2

Bajo Continuo

6 4 5 3