UCA
Pontificia Universidad Católica Argentina
Biblioteca digital
de la Universidad Catolica Argentina

**Fernández Calvo, Diana**

# *José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto*

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.
La Biblioteca posee la autorización del autor y de la editorial para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Fernández Calvo, Diana., et al. *José de Orejón y Aparicio : la música y su contexto* [en línea]. Lima : Universidad Católica Sedes Sapintiae ; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Universidad Católica Argentina, 2009. [Fecha de acceso]. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/jose-orejon-aparicio-musica-contexto.pdf>.

(Se recomienda indicar al finalizar la cita la fecha de consulta. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

# JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO
## La Música y su Contexto

*A la memoria de*
*Andrés Sas*
*y Carmen García Muñoz*

**DIANA FERNÁNDEZ CALVO**
Premio Konex 2009
Música Clásica Argentina, Diploma al Mérito, Categoría Musicóloga

y
Equipo de Investigación del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Mención Especial Premio Konex 2009
Facultad de Artes y Ciencias Musicales - Universidad Católica Argentina

# JOSE DE OREJÓN Y APARICIO

## La Música y su Contexto

Fondo Editorial UCSS

**JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO. LA MÚSICA Y SU CONTEXTO.**

© Diana Fernández Calvo
Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Universidad Católica Argentina.

© Universidad Católica Sedes Sapintiae

ISBN 978-612-4030-03-1
Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2009-10385.

**UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE**

*Gran Canciller*
Mons. Lino Panizza Richero

*Rector*
Mons. Dr. Joaquín Martínez Valls

*Editor del volumen*
José Quezada Macchiavello

*Asistencia Editorial*
Lola Marquez - Ricardo Granara
Julián Mosca - Diego Alberton

*Diseño de carátula*
Luis Villacorta - Daniel Ramos

*Ilustración de carátula*
Detalle de "La Imposición de la Casulla a San Idelfonso" (reproducido completo en la contracarátula). Convento de los Descalzos (Lima-Perú)

Masterización de los CDs
Lic. Oliverio H. Duhalde y Lic. Sergio E. Grosny
Docentes de la Cátedra de Producción Musical FACM – UCA

**UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE**
Esq. Constelaciones y Sol de Oros s.n.
Urb. Sol de Oro-Los Olivos, Lima, Perú
www.ucss.edu.pe

UCA - PREMIO KONEX 2009
MENCION ESPECIAL

SCHOLA CANTORUM
Universidad Católica Sedes Sapientiae

Con la cooperación del

Centro de Estudios,
Investigación y Difusión de
la Música Latinoamericana
Pontificia Universidad Católica del Perú

Agradecimiento especial a:

- Arzobispado de Lima
- Asociación Hanacpachap
- Maestra Lidia Guerberoff Hahn

Impreso en Perú-Lima agosto de 2009
Tiraje 1000 ejemplares

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la autorización escrita de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, por cualquier medio, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

# ÍNDICE


## PARTE I
## LA MÚSICA Y SU CONTEXTO

**PRESENTACIONES**
**Juan Luis Cardenal Cirpiani Thorne**
Arzobispo de Lima y Primado del Perú
**Dra. Giuliana Contini**
Decana de la Facultad de Ciencias de la Educación
Universidad Católica Sedes Sapientiae
**Ma. Guillermo Scarabino**
Decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales
Pontificia Universidad Católica Argentina
pp. 11 -13

**PRÓLOGO**
**"INVESTIGAR Y CREAR, TODA UNA CIENCIA Y UN ARTE"**
**Dra. Pola Suárez Urtubey**
Directora del Doctorado en Musicología
Facultad de Artes y Ciencias Musicales
Pontificia Universidad Católica Argentina
p. 15

**INTRODUCCIÓN**
**Ma. José Quezada Macchiavello**
Director de la *Schola Cantorum* de la
Universidad Católica Sedes Sapientiae
Director del Conjunto "Lima Triumphante"
pp. 19-29

**UNA APROXIMACIÓN GENÉTICA A LOS TEXTOS LITERARIOS Y MUSICALES DE JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO**
**Dra. Diana Fernández Calvo**
Directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" y del Equipo de Investigación (IIMCV)
**Dra. Roxana Gardes de Fernández**
Miembro del Equipo del IIMCV, Docente de la Facultad de Filosofía y Letras UCA
pp. 33-83

**ANEXO**
**Textos Literarios**
pp. 87-96

# PARTE II
# TRANSCRIPCIONES

## PRÓLOGO A LAS TRANSCRIPCIONES

Dra. Diana Fernández Calvo, Lic. Julián Mosca, Diego Alberton
(Equipo de Investigación del IIMCV - UCA)
pp. 99- 110

***"A mecer de un Dios la cuna"***

***"Ah de la esfera de Apolo"***

***"Ah del agua"***

***"Ah del día"***

***"Ah del gozo"***

***"Ah del mundo"***

***"Ah del safir del mundo"***

***"Contrapunto a cuatro a la Concepción de Nuestra Señora"***

***"De aquel globo"***

***"Despertad canoras avecillas"***

***"Dolores y Gozos de San José"***

***"En el día festivo"***

***"Enigma divino"***

***"Jilguerillo sonoro"***

***"Letanía"***

***"Mariposa, Cantada a solo"***

***"Pasión del Viernes Santo"***

***"Por besar de este fénix las plantas"***

***"Salmos de vísperas"***

***"Tres racionales zítaras"***

# PARTE I

# LA MÚSICA Y SU CONTEXTO

# PRESENTACIONES

# PRÓLOGO

# Presentaciones

EL CARDENAL
ARZOBISPO DE LIMA

*Laudate Dominum Omnes Gentes*

El canto ha sido, desde siempre, una de las formas más expresivas de alabanza a Dios. De allí la importancia que la Iglesia da a la música en general y al canto en particular.

Dado el especial valor de la música en la liturgia, la Catedral de Lima ha sido desde sus inicios un centro importante de composición musical. Primada de un extenso Arzobispado que, en el siglo XVI, comprendía desde Nicaragua hasta Tierra del Fuego, su influencia continuó en las nuevas diócesis que se fueron creando a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Entre los compositores que trabajaron en la Catedral de Lima durante el Virreinato destacan especialmente Cristóbal de Berzayaga, Juan de Araujo, Tomás de Torrejón y Velasco, Roque Ceruti, José de Orejón y Aparicio y Melchor Tapia; su influencia fue de tal importancia en el Nuevo Mundo, que aún hoy es posible hallar copias manuscritas con música de algunos de ellos en lugares tan distantes como Bogotá, Guatemala, Cusco o Sucre.

La Universidad Católica Sedes Sapientiae de Lima y la Pontificia Universidad Católica de Buenos Aires, a través de un trabajo conjunto que hermana a estas dos instituciones que comparten un espíritu común, presentan este libro con la obra del notable compositor nacido en Huacho, que fuera Maestro de Capilla de la Catedral de Lima, José de Orejón y Aparicio, sin duda uno de los más ilustres que América ha dado al mundo a lo largo de la historia.

El Arzobispado de Lima felicita tan importante iniciativa y alienta esta tarea de investigación y difusión del patrimonio musical depositado en los archivos de la Catedral de Lima, en tanto son piezas del más alto valor musical, y sobre todo testimonio y expresión de la fe y el sentir de un pueblo.

IOANNES L. CIPRIANI S.R.E. PRESB. CARD. ARCHIEP. LIMAN. PERUVIAE PRIMAS

✠**Juan Luis Cardenal Cipriani Thorne**
Arzobispo de Lima y Primado del Perú

## DRA. GIULIANA CONTINI (UCSS)

La Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Católica Sedes Sapientiae ha asumido el reto de editar este libro dedicado a la obra del más importante compositor del barroco iberoamericano, José de Orejón y Aparicio, cuyo rescate ha sido fruto de la cooperación de profesionales argentinos y peruanos, identificados plenamente con el sentido trascendente de la belleza, convencidos de su importancia en la educación y el desarrollo cultural, desde una perspectiva humanística integral.

La recuperación y la promoción del patrimonio cultural es una actividad fundamental en el quehacer universitario. Y la música de José de Orejón y Aparicio no forma solamente parte del patrimonio musical del Perú, sino de toda Iberoamérica. Por los valores universales que posee, representa una contribución del Perú Barroco al mundo entero: un legado que les ofrecemos en este libro.

Agradezco en nombre de nuestra facultad y de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, a los artífices de esta obra: autores, promotores y editor. Agradezco también al Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" y a la Universidad Católica Argentina, por habernos honrado con la oportunidad de editar juntos este primer libro, fruto de un convenio internacional entre dos universidades que compartimos una inspiración común.

**Dra. Giuliana Contini**
**Decana de la Facultad de Ciencias de la Educación**
**Universidad Católica Sedes Sapientiae**

***

## PROF. GUILLERMO SCARABINO, MA (FACM – UCA)

La Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina participa plenamente de la convicción de que, siendo la Universidad una comunidad de vida intelectual y un centro de estudios superiores, la investigación es esencial en ella y es lo que garantiza su ser académico. En nuestra Facultad la investigación tiene lugar, preponderantemente, en el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" creado hace más de 40 años.

A la actividad investigativa le faltaría trascendencia si no culminase en la comunicación de los resultados obtenidos. En este punto reside la importancia institucional que asignamos a las diversas publicaciones del Instituto y, en el mismo sentido, a estos preciosos frutos surgidos de la cooperación establecida con prestigiosas instituciones de Perú.

En nombre de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, agradezco profundamente quienes han hecho posibles estas ediciones, que nos honran y contribuyen a consolidar la razón de ser de nuestra unidad académica, así como también nos permiten alinear sinérgicamente nuestros esfuerzos con quienes, en países hermanos, comparten la misma convicción.

**Prof. Guillermo Scarabino, MA**
**Decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales**
**Pontificia Universidad Católica Argentina**

# Prólogo

## INVESTIGAR Y CREAR, TODA UNA CIENCIA Y UN ARTE

**Dra. Pola Suárez Urtubey**[1]

A través de los siglos la religión ha constituido un faro cultural en Latinoamérica. La Iglesia Católica se presenta al historiador de hoy como el verdadero motor que hace cinco siglos fue capaz de desarrollar las fuerzas políticas, económicas, sociales y culturales que dieron un perfil único a esta parte del Nuevo Mundo. Y en esa tarea evangelizadora, la música ha ocupado un lugar decisivo, como camino hacia la elevación espiritual de los pueblos originarios del continente.

Desarrollada en el curso de dos centurias, XVII y XVIII, la música colonial latinoamericana fue el fruto de las experiencias transplantadas por compositores e intérpretes europeos, las cuales prendieron y adquirieron perfiles propios en los centros nacientes. Por un proceso natural de la estructura colonial, el ejercicio de la música comenzó poco a poco a incluir al nativo en el ámbito de la creación sonora, lo que se hace más notorio en el lapso que va de 1650 a 1750 aproximadamente. Así fue posible alcanzar una producción de excepcional amplitud y categoría artística.

Sin embargo, sacudida por el vértigo revolucionario que cambió el giro de la historia continental, Latinoamérica, entre muertes y cañones, comenzó a gestar en el XIX su propia música. Un giro tan notable silenció durante más de un siglo aquella otra historia. La Iglesia y sus archivos fueron un lugar a menudo seguro, pero no siempre. Las pérdidas de documentos musicales, por desastres naturales o por el descuido de los hombres, es otra realidad que debemos asumir.

Fue alrededor de las década de 1940 cuando un núcleo de pioneros en la órbita de la musicología comenzó a desentrañar los secretos que guardaban aquellos archivos. Y los resultados fueron deslumbrantes, más allá de fracasos y desilusiones. Jesús Bal y Gay entre los primeros que trabajaron en México; Andrés Sas, figura consular en el estudio de la música peruana, al lado de Rodolfo Holzman, César Arróspide y el P. Rubén Vargas Ugarte; Robert Stevenson, de la Universidad de California, en quien la música colonial del área del Pacífico tiene a uno de sus grandes héroes; Francisco Curt Lange, que recreó el movimiento musical de Minas Gerais, en Brasil; el uruguayo Lauro Ayestarán; los chilenos Samuel Claro y Pereira Salas, Carpentier y Hernández Balaguer en Cuba, Perdomo Escobar en Colombia, son algunos de los nombres que han construido esta nueva gesta americana en pleno siglo XX.

Ya a fines de la década del sesenta se incorpora a esta legión la musicóloga argentina Dra. Carmen García Muñoz, autora, en colaboración con Waldemar Axel Roldán, de *Un archivo musical americano*, que incluye el catálogo y estudio de las obras del Archivo Catedralicio de Sucre. Es en 1999 cuando el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Universidad Católica Argentina recibe la donación de una colección de negativos tomados por García Muñoz en los Archivos de la Catedral de Lima, a partir de lo cual comienza la magna tarea de la musicóloga Dra. Diana Fernández Calvo, directora del IIMCV.

Fernández Calvo recoge ahora la llama sagrada de manos de sus predecesores, retomando el camino de aquéllos que hicieron este milagro que es el retorno a la vida de la música colonial americana. Pero lo hace desde el vértice de las posibilidades que ofrece la tecnología en esta centuria que comienza. El dominio de esos recursos, a los que añade elementos de su propia invención, confiere una nueva dimensión a sus investigaciones, que tienen, sin embargo, como fundamental punto de arranque, su propia formación musical, sus dotes para la investigación y su creatividad. Porque hacer musicología en ese nivel, es una forma de creación.



[1] Pola Suárez Urtubey es doctora en Música (especialidad musicología) egresada de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Paralelamente con la docencia ha realizado numerosos trabajos de investigación musicológica sobre música argentina. Es autora de *Los antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis* (IIMCV Serie Tesis EDUCA 2007-2009). *Alberto Ginastera*, *Ginastera en cinco movimientos* (¨Premio Municipal en la categoría Ensayo), *La música en el ideario de Sarmiento*, *Historia de la música* (2004) . Ha colaborado en el New Grove´s Dictionary of Music and Musicians (6ª. Edición), y en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, editado en Madrid. En 1991 obtuvo en Estados Unidos el primer premio del concurso internacional Robert Stevenson de historia de la música y musicología por su estudio sobre *La creación musical argentina en los ochentistas*, publicado por la Academia Nacional de Bellas Artes. Columnista de música del diario "La Nación" de Buenos Aires y musicógrafa permanente del Teatro Colón, Mozarteum Argentino y Festivales Musicales de Buenos Aires. Es vice-presidenta de la Academia Nacional de Bellas Artes y miembro de número de la Academia Argentina de la Historia. Es Directora del Doctorado en Musicología de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA)

# Introducción

# Introducción

## JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO: EL ESPLENDOR DEL BARROCO MUSICAL EN LA LIMA TRIUMPHANTE[2]

**José Quezada Macchiavello[3]**

El presbítero José de Orejón y Aparicio (Huacho 1706- Lima 1765) es uno de los compositores más importantes en el mundo hispano del siglo XVIII; podría afirmarse que es el de mayor talento entre los nacidos en la América Barroca. Su música lo eleva encima del promedio de los compositores que actuaron en Iberoamérica en su época; y es menester mencionar que entre ellos están dos figuras notables como son Manuel de Zumaya (c. Ciudad de México 1678 – Oaxaca 1755) e Ignacio de Jerusalem y Stella (Lecce, Italia, ca. 1710 - Ciudad de México, 1769). Quizá, entre sus contemporáneos, sólo el peninsular José de Nebra Blasco (Calatayud, 6 de enero de 1702 – Madrid, 11 de julio de 1768) compartiría con Orejón y Aparicio el más alto sitial. Ya en su propio siglo, el ilustrado músico limeño Toribio del Campo, tienta una comparación con Nebra, llamando a nuestro compositor "Huachano Nebra" (Del Campo 1792 fol.109). Samuel Claro ha abundado al respecto calificando a Nebra como el más auténtico español de Europa, en tanto y a pesar de sus influencias italianas innegables, luchaba por mantener la tradición española en la música dramática, y a Orejón y Aparicio, como el más puro napolitano de América del Sur (Claro 1974 p. XXIII).

Fallece Orejón y Aparicio tan solo cinco años después de Roque Ceruti (Milán 1685- Lima 1760), su antecesor como maestro de Capilla de la Catedral de Lima, que había establecido en el Perú el estilo musical del barroco italiano. Pero podría decirse que el maestro peruano supera a Ceruti, precisamente por la riqueza con la que se expresa en el nuevo lenguaje musical proveniente de Italia. El lirismo de Orejón y Aparicio, su lenguaje armónico - bastante avanzado y semejante en ese aspecto al de los compositores del barroco tardío italiano- y su escritura violinística virtuosa, lo sitúan por cierto bastante más allá del maestro milanés, al borde del *Empfindsammerstil* preclásico, como bien señala Claro (Claro 1974 p. XXV).

A más de 20 años de su muerte era un tema importante la comparación entre Orejón y Ceruti. Toribio del Campo afirmaba al respecto en el Mercurio Peruano publicación emblemática de la ilustración en el Virreinato:

> "Toco en mi amado Aparicio: este reparó los descaminos de Ceruti en algún modo y aprovechó tal cual rasgo de melodía que a este se deslizaba. Se elevó sobre todos, particularmente en los cantos de la Iglesia"[4]

Andrés Sas (París 1900- Lima1966), a quien debemos en gran medida el descubrimiento contemporáneo del notable compositor del Perú Barroco, como en general de la música en la Catedral de Lima, manifiesta con respecto al lenguaje del maestro:

> "Discípulo a no dudarlo de Tomás de Torrejón y Velasco, de quien adoptó ciertos procedimientos de escritura, Orejón y Aparicio adquirió una buena base técnica, que resalta en la movilidad de su armonía y en el manejo de la polifonía. Sus obras donde la melodía, la gracia y la frescura encuentran una expresión distinguida, y sus recitativos llenos de nobleza, hacen de la música del magnífico compositor huachano un arte barroco que, sin ser revolucionario ni apegado a las reglas, merece otra suerte que la que le deparó la emancipación."[5]

Podemos agregar que Orejón y Aparicio emplea acordes disminuidos, aumentados y con notas agregadas, poco usuales entre los músicos iberoamericanos del barroco; que sus modulaciones y la movilidad de la armonía, a la que se refiere Sas, son bastante interesantes y también poco frecuentes en esta parte del mundo en el siglo XVIII; asimismo su marcada tendencia al cromatismo. Cabe destacar también la rica escritura vocal, de exigencias técnicas mayores y de fresco lirismo, no sólo en aquellos recitados llenos de nobleza sino en las arias a solo y en los notables dúos que aparecen en sus cantatas.



---

[2] Escribimos la palabra TRIUMPHANTE siguiendo la manera como la escribe Pedro Peralta y Barnuevo en su libro "LIMA TRIUMPHANTE Y GLORIAS DE AMÉRICA, haciendo la salvedad que en latín la ortografía correcta sería "triunphante".

[3] José Quezada Macchiavello es investigador, docente, director de coros y orquesta. Director de la *Schola Cantorum* de la Universidad Católica Sedes Sapinetiae y del Conjunto *Lima Triumphante* (Coro y Ensamble Instrumental). Ha realizado conciertos en Lima, Cusco, Arequipa, Piura, Chiclayo y Trujillo, así como en los Estados Unidos (Boston, New York, Washington y Houston).A lo largo de varios años de carrera como director, se ha preocupado especialmente por estrenar y difundir composiciones de la época barroca de Perú e Iberoamérica. José Quezada Macchiavello fue uno de los fundadores del "Proyecto Laudate", iniciativa dedicada a la recuperación, investigación y difusión de la música virreinal peruana e hispanoamericana.

[4] DEL CAMPO, T. 1792, Fol. 109

[5] SAS,A. 1972, p. 296

Su escritura violinística revela un amplio dominio técnico del instrumento. Podría pensarse acertadamente que además de organista -considerado superior a muchos de España- y a pesar de que no hay datos, se podría suponer que fue violinista. Sería extraño que no lo fuera, si nos atenemos a lo que les exige técnicamente a los violines y la manera tan fluida y efectiva como escribe para aquellos instrumentos.

Si bien coincide con sus contemporáneos en el proceso de síntesis entre el villancico barroco (con sus coplas y estribillos) y la cantata de origen napolitano, quedando establecida y consolida la forma de la „cantada" española e iberoamericana, la originalidad y el valor artístico de las composiciones del maestro peruano lo convierten en uno de los más interesantes exponentes de este desarrollo formal.

El análisis detallado de la música nos llevaría, seguro, a descubrir que se revela en el repertorio orejoniano una manera de hacer propia, un lenguaje y un estilo personal con suficiente originalidad distintiva, con un léxico de recursos rítmicos, giros melódicos y procedimientos armónicos y un tratamiento de la voz y los instrumentos bastante característico, como lo hemos señalado. La profundidad de los textos literarios y la relación música- texto, que se presenta en este libro, es uno de los aspectos más relevantes de esta obra.

Es probable que la mayor parte de las piezas hayan sido compuestas entre la quinta y sexta década del siglo XVIII. La *Pasión según San Juan* (Pasión del Viernes) y los *Salmos de Vísperas* datan, según se indica en los manuscritos, de 1750. La *Pasión según San Juan*, que podría ser quizá la obra más importante del barroco iberoamericano, nos revela justamente al compositor en pleno dominio de su técnica y de su lenguaje, como ocurre también en la *Cantada a Sola Mariposa*. Por otro lado, obras como *Ah del Mundo* o *En el día Festivo,* estarían entre las que se acercarían más al *Empfindsammerstil* preclásico.

La importante labor artística de sus predecesores es un antecedente fundamental para explicar la aparición de Orejón y Aparicio, particularmente la de Don Tomás de Torrejón y Velasco (Villa Robledo 1644- Lima 1728), que casi por seis décadas detentó el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Lima- el más importante organismo musical del nuevo mundo entonces- siendo el músico más influyente en la América Barroca, hecho que se corrobora por la presencia de su música no precisamente en la Ciudad de los Reyes, donde los terremotos seguramente la hicieron desaparecer, sino en lugares como La Plata, el Cusco y tan distantes como Guatemala, en los que formó parte de los repertorios de las capillas musicales a lo largo de décadas.[6]

No sería justo desmerecer la influencia ejercida por Roque Ceruti, sucesor de Torrejón y Velasco (cuyas obras se encuentran también en varios archivos americanos, inclusive en el Arzobispal de Lima) a quien se debe, como se ha señalado, la penetración del barroco musical italiano, de acuerdo al gusto imperante en la nueva dinastía de los borbones que ascendió al trono español en 1700. Samuel Claro, sin negar explícitamente que Torrejón y Velasco fuera el maestro de nuestro compositor, afirma que éste fue discípulo de Ceruti. [7] Muy probablemente, como ha señalado Enrique Pinilla, cuando murió Torrejón y Velasco, Orejón y Aparicio con 23 años pudo haber continuado sus estudios con Ceruti.[8]

La labor de educación musical que se dio en las capillas eclesiásticas y en los seminarios de Iberoamérica, empezó ya en los años de la conquista. Fue un largo y exitoso proyecto educativo, vinculado a las necesidades concretas cultuales de la Iglesia. Si bien los datos específicos sobre la educación musical en el Virreinato no son muchos, se puede desprender por los frutos de la actividad de las capillas y los seminarios, que se alcanzó un nivel muy significativo y que dicha educación musical se consideró muy importante en la formación de los sacerdotes y las monjas, como también en la de los otros estudiantes.

Cabe reconocer que el contexto histórico, el desarrollo cultural, o las condiciones educativas, no bastan para explicar la aparición de un gran talento. No hay una relación causa-efecto. Sin embargo en gran medida, la música de Orejón y Aparicio representa el gran resultado de una educación musical, que era parte, sin duda, de una educación humanística de muy alta calidad, y de una política educativa de largo plazo. La música de José Orejón y Aparicio y sus textos complejos y ricos, son una expresión cabal del éxito de la educación musical virreinal y en general del esplendor de una cultura plasmada principalmente alrededor de la Catedral de Lima y de otras instituciones educativas del virreinato.



[6] De Torrejón y Velasco solamente se ha hallado en Lima *La Púrpura de la Rosa*, primera ópera compuesta y estrenada en América (Lima 1701) sobre libreto de Pedro Calderón de la Barca.
[7] CLARO, S. 1974 p. XXV.
[8] PINILLA SANCHEZ CONCHA, E. 1980 p.488.

Si bien la práctica musical en los templos requería una actividad formativa de músicos ejecutantes, cantores y por supuesto compositores; es un hecho también que de allí, de los templos y sus capillas de música, partió la formación de los músicos, ejecutantes y cantores, que actuaron en el ámbito profano, en las academias virreinales, en las ceremonias de la Universidad de San Marcos, como en los saraos y teatros, contribuyendo a que, como afirma Sas, Lima se convirtiera en un gran coliseo.

El ilustre polígrafo y dramaturgo peruano Pedro Peralta y Barnuevo, describe en su libro *Lima Triumphante y Glorias de América* (Lima, 1708) las ceremonias y el espléndido boato limeño con motivo de la llegada del nuevo Rector de la Universidad de San Marcos, Don Isidoro de Olmedo y Sossa. Da cuenta además de la diversidad del repertorio de la capilla musical que tenía a su servicio y expensas el Marques Castell Dos Ruis y que dirigía Roque Ceruti. Peralta ofrece datos además sobre la composición de la agrupación palaciega.

> "[…] compuesta de nueve plazas de los mas singulares Musicos, con el insigne que les sirve de Maestro, i de los mas diestros Instrumentistas q" puedan hallarse entre los que componen la familia de Arion: donde se admira executado en el Divino obsequio, con la mejor Musica Eclesiastica, quanto han producido de raro en Villancicos y tonadas los Durones y los torrejones Españoles, y en Motetes y Sonatas los Gracianes, y los Corelis Italianos"[9]

Vargas Ugarte, por su parte, afirma que el arte musical no decayó en los últimos años del siglo XVII como tampoco en la centuria siguiente, si bien destaca que las fiestas religiosas no alcanzaron la pompa y la majestad de los tiempos que el considera „de prosperidad". [10] En el siglo XVIII la música y sus textos son un elocuente testimonio de un mayor refinamiento. Y si bien las celebraciones fueron quizá menos pomposas que en el siglo anterior, como manifiesta Vargas Ugarte, tuvieron un carácter más aristocrático y universal. La policoralidad da paso a recitados, arias da capo y dúos con acompañamiento de violines y bajo continuo de marcada influencia italiana. El villancico da paso a la „cantada", donde las coplas se convierten en recitados y arias. Con Ceruti las nuevas formas, así como el violín, después de haber conquistado el ámbito palaciego, se imponen paulatinamente en la capilla catedralicia. Quedan en el olvido a los cornetos, chirimías y dulzainas.

Décadas más tarde, la aparición de la obra del „Huachano Nebra" no se circunscribe solamente a la supuesta "reparación de los descaminos de Ceruti", sino que es más bien un testimonio del alto desarrollo cultural de la Ciudad de los Reyes en la época virreinal. No es por cierto un hecho aislado. Es la culminación y el esplendor del barroco musical en la „Lima Triumphante", como precisamente hemos denominado al periodo de la historia de la música del Perú que se extiende desde los primeros años del siglo XVIII, hasta la muerte de nuestro gran compositor barroco.

Orejón y Aparicio surgió como una de las notables inteligencias creadoras del Perú virreinal, capaces de expresarse en el lenguaje universal del arte, la literatura y la filosofía. Se sitúa el maestro en la gran línea cultural mestiza que se inicia con el Inca Garcilaso de la Vega[11], justamente llamado el „primer mestizo espiritual de América", y „príncipe de los escritores del nuevo mundo", cuya obra maestra *Los Comentarios Reales de los Incas* es el punto de partida de la literatura latinoamericana. Están allí, en esa misma línea, Juan Espinoza Medrano „el Lunarejo"[12] uno de los más valiosos exponentes de la literatura y el pensamiento de la Hispanoamérica barroca, y Diego Quispe Tito[13] el representante más original e importante de la pintura de la escuela cusqueña del barroco.

Lo Americano, lo mestizo, no es necesariamente sólo una mezcla de lo indígena con lo español. Es una manera de hacer distinta, una forma de interpretar y apropiarse de la herencia europea, a partir de una sensibilidad original, que da a las formas una mayor libertad, aunque aparentemente éstas sean las mismas que cultivan los artistas en la península ibérica. Puede ser el caso justamente de Garcilaso que traduce los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo, asumiendo mucho de la profunda estética neoplatónica renacentista que contiene el escritor sefardita. O „El Lunarejo" que construye el discurso fundador de la elite criolla defendiendo a Góngora, y se aproxima desde la teología rigurosa a las elites tradicionales quechuas de los Andes. Es Quispe Tito tomando los grabados flamencos como modelo, para incorporar formas, colores y rostros del escenario andino, o mezclando en su serie del Zodiaco los signos astrológicos con parábolas alrededor de la vida de Cristo.



[9] PERALTA, P. 1708. Fol. 50
[10] VARGAS UGARTE, R. 1949.
[11] Cusco, 1539 - Córdoba, España 1616.
[12] Apurímac 1629 - Cusco, 1688.
[13] Cusco 1611- 1681.

Ocurre con Orejón y Aparicio algo frecuente en la creación artística virreinal: la originalidad se encuentra en lo aparentemente trillado, sin poner siquiera en duda los parámetros espirituales y cultuales, que no se perciben como factores coactivos de la libertad creativa. Se expresa en formas comunes tratadas con osadía; quizá como asombro ante una realidad física y espiritual estimulante, en la cual son cosas del día a día los milagros, la santidad y la devoción popular que desborda los márgenes oficiales. He allí su métrica cambiante, a veces de manera obsesiva; su lirismo mestizo esencial, que aparentemente reproduce modelos italianos, pero que es tal vez más libre y por momentos refinadamente apasionado y de una sobriedad aristocrática, propia del espíritu cortesano itálico y afrancesado impuesto entonces en la Catedral de Lima.

La música de Orejón y Aparicio es así: peruana y universal, compleja como síntesis y digna por ello de representar a un país que no se comprende solamente como el resultado de un proceso de aculturación, como una mera creación de colonizadores españoles tras derribar el imperio incaico, trasplantando y sustituyendo formas culturales.

Tampoco el Perú es sólo la herencia del imperio de los incas que se resiste ante el dominio español. Es simbólicamente el Templo de Santo Domingo en el Cusco, levantado sobre los sólidos muros del Coricancha. Son los pueblos fundados por Santo Toribio y las reducciones de Toledo. Son las creencias religiosas profundamente cristianas arraigadas en el mundo andino por siglos. Antes síntesis que sincretismo.

El Perú no fue una colonia de España, fue un virreinato, que así como se nutrió del oro y la plata, extraídos dramáticamente por los indígenas, heredó la grandeza de las culturas andinas prehispánicas y la oleada mestiza que vino ya de España, de las tres Españas, la visigoda, la mora, la judía, que aquí creó una cuarta: la mestiza iberoamericana. La nueva cultura fue obra de españoles, criollos, mestizos indios y negros, que aunque situados desigualmente en una sociedad de castas, tuvieron un lugar y un rol en su forja.

La gran síntesis cultural del siglo XVII y de la primera mitad del siglo XVIII, precisamente a dos años de la muerte de nuestro compositor, empieza a declinar con la expulsión de los Jesuitas. El estado Borbón ilustrado y más aún la república caudillista, serán incapaces de continuar esta gran síntesis, más aun de producir una nueva, al carecer de políticas y concepciones cabales sobre la educación, la cultura, el arte y la música.

## La recuperación de la música perdida

La Catedral de Lima preservó a lo largo de dos siglos la obra de José de Orejón y Aparicio. Y si bien, como manifiesta Sas, la emancipación y la República le dieron una suerte muy injusta, relegándola al olvido, a merced de termitas y de irresponsables depredadores humanos, una parte muy significativa de esta obra ha sido salvada y llega a nosotros providencialmente.

Según refiere Sas, [14] en el inventario realizado por el maestro de capilla Andrés Bolognesi entre 1809 y 1810, denominado "Nómina de los Papeles /de Música servibles que tiene/esta Santa Yglesia Metropolitana/ de Lima", se encuentran las siguientes obras de José de Orejón y Aparicio: [15]

1. Misa de Quinto Tono
2. (Y reformada por Tapia) [16]
3. (Misa) de G "chiquita
4. Un terno de Psalmos de Santo
5. Otro para laVirgen y para Santo [17]
6. Oredidi [18]
7. Defecit
8. Pasion del Domingo[19]
9. ( Y renovada por Tapia)
10. Et incarnatus
11. Pasión del Viernes
12. Albricias mortales
13. A la Messa
14. Zagales de estos bosques
15. de aquel globo
16. Despertad
21. Ha del safir
22. Aliéntese el fervor
23. Buela Palama
24. contra punto
25. Ha del Agua
26. Por bezar
27. Sol, Luna y Estrellas
28. Tres racionales
29. Enimma divina
30. Ha del gozo
31. Al ver q. raya
32. Ha de la Esphera
33. Ha del día
34. Ha del mundo
35. Duo, Gilgerillo
36. A la arma



[14] SAS,A. 1971 p. 191, 192,193, 195, 196.
[15] Conservamos la ortografía tal como aparece en Sas (1971)
[16] Versión de la obra anterior (Nº 1)
[17] Se trata de Salmos de Vísperas (como en el Nº 4)
[18] Sería "Credidi", no "Oredidi" (sic) Sas (1971) p. 191
[19] Versión de, de la obra anterior (Nº 8) por el compositor Melchor Tapia a principios del siglo XIX.

17. Sacris Solemnis
18. En el día festivo
19. A meser
20. Letania de Nuestra Señora
37. al resien nacido
38. Aria, Mariposa
39. Gozos de San José

Toribio del Campo refiere que una de las obras más apreciadas de Orejón y Aparicio fue *Adórote Verdad incomprensible*[20]; sorprende no sólo el hecho que esta obra no haya llegado a nuestro tiempo, sino que ni siquiera se mencione en el listado de Bolognesi.

Ya en el siglo XX, el P. Rubén Vargas Ugarte publica, a continuación de sus "Notas sobre la Música en el Perú", el catálogo efectuado por César Arróspide de la Flor y Rodolfo Holzmann de los manuscritos de música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima[21], en el cual se constata la existencia aún de parte de las obras de Orejón y Aparicio que aparecen en el inventario de Bolognesi; estas son:

1. A mecer de un Dios la cuna (50) [22]
2. Dúo a Nuestra Señora (Ha de la esfera de Apolo) (51)
3. Tres a Nuestra Señora ( Tres racionales) (52)
4. Cantada Sola (Mariposa) (53)
5. Tres (Por besar de este fénix) (54)
6. Contrapunto a la Concepción de Nuestra Señora sobre el ut, re, mi, fa, sol, la (55)
7. Dúo al Santísimo Sacramento (Enigma divino) (56)
8. Dolores y Gozos de Santísimi (57)
9. Dúo al Santísimo Sacramento (Ha del mundo) (58)
10. Dúo a Nuestra Señora (A del gozo) (59)
11. Dúo, (Jilguerillo sonoro) (60)
12. Dúo a Nuestra Señora de Copacabana (A del día) (61)
13. Cuatro al Santísimo Despertad (62)
14. Cuatro al Santísimo Sacramento (De aquel globo) (63)
15. Cuatro a Nuestra Señora (Ha del safir del mundo) (64)
16. Cuatro a la Concepción de Nuestra Señora (En el día festivo) (65)
17. Cuatro al Santísimo Sacramento (A la mesa zagalas) (66)
18. Letania de Nuestra Señora (67)
19. Pasión del Viernes Santo (68)

El autor del presente texto verificó en 1982 la existencia de las diecinueve obras de Orejón y Aparicio consignadas en Arróspide Holzmann 1949. Halló además *Ha del Agua* (A- H 20), clasificada como anónima en el catálogo en referencia, en cuya carátula se leía: 4/ a la Concepción de Nuestra Señora/ Aparicio. Esta obra aparecía entre las de "Aparicio" en el inventario de Bolognesi. Asimismo encontramos el dúo con violines *Al arma al combate* (A- H 17), que si bien no consigna compositor en la carátula, podría ser el que aparece con el mismo título en el inventario de Bolognesi, presentando coincidencias estilísticas significativas con las obras de nuestro compositor.

Entre los anónimos del catálogo Arróspide- Holzmann 1949, aparecen otros dúos y cuartetos con violines que valdría la pena examinar con más cuidado, tomando en consideración las semejanzas que presentan en términos de estilo con la música de Orejón y Aparicio, así como los textos y la caligrafía.[23]

Robert Stevenson consigna las mismas obras de Orejón y Aparicio que se incluyen en Arróspide- Holzmann 1949, en su catálogo realizado 20 años después[24] ; no obstante, erróneamente, separa *Dolores y Gozos* (A-H 57) de *Terrible Dolor y espanto* que es el íncipit de la pieza. [25]Considera también *Ah del Agua* como anónimo, repitiendo el error u omisión de Arróspide-Holzmann, e indica:

> "*Brillant instrumental prelude (12 measures, 4/4 allegro) precedes vocal entries. Only Ceruti among maestros in Peru would have written this dazzling D major villancico, but even from him, it seems too virtoustic and to closet o Ripa*".[26]



[20] DEL CAMPO, T. 1792, fol. 111.
[21] ARRÓSPIDE, C- HOLZMANN, R. 1949.
[22] Los números entre paréntesis después de los títulos corresponden al catálogo Arróspide- Holzmann.
[23] Recuérdese que, además de las obras que se conservaban en Lima, en la Biblioteca Nacional de Bolivia se conservan otras cuatro piezas de José de Orejón y Aparicio: los dúos *Al resplandor de esa esphera* y *Cordero sagrado* y los "a 4" *Ha del mar* y *Luminosas espheras.* Stevenson compara esta última con la *Salve Regina* de Pergolesi (Stevenson 1970 p.247).
[24] STEVENSON, R. 1970.
[25] STEVENSON, R 1970 , p. 125.
[26] STEVENSON, R. 1970 p. 116.

La escritura violinística de *Ah del Agua* ciertamente supera por su virtuosismo a las obras de Ceruti, pero también a muchas de Antonio Ripa.[27]

Desafortunadamente se debe recordar que, hacia 1987, la música del gran maestro barroco peruano desapareció del Archivo Arzobispal de Lima. Fue así que en 1998, cuando el autor del presente texto, decidido a reanudar investigaciones sobre la música barroca peruana, pretendió acceder al legajo de Orejón y Aparicio (que había revisado en 1982), encontrándose con esa lamentable situación que inmediatamente denunció en el diario *El Comercio* de Lima, con no pocos sinsabores derivados de dicha denuncia. Habían desparecido las 19 piezas incluidas en el Catálogo Arróspide- Holzmann, como también *Ah del Agua* (no obstante estar presumiblemente entre los anónimos). Sólo había quedado en el Archivo *Salmos de Vísperas,* obra original de Orejón, orquestada por Melchor Tapia y Zegarra[28], que se encontraba precisamente en el legajo Tapia y que no aparecía tampoco en Arróspide –Holzmann 1949 y Stevenson 1970.

Poco tiempo después se tuvo la noticia de que la Doctora Carmen García Muñoz de la Universidad Católica Argentina, había sido autorizada por el Arzobispado de Lima a fotografiar gran parte de la música del Archivo Arzobispal de Lima, años antes de la desaparición de las obras. Sin embargo, se tuvo también la penosa confirmación del fallecimiento de esta prestigiosa investigadora argentina, lo que hacía más difícil, aparentemente, el camino para llegar a la música perdida.

Pero en 1999, el "Archivo de Música Colonial Americana" del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" recibió una colección de negativos donados por la Dra. Carmen García Muñoz, fotografiados en el Archivo Arzobispal de Lima; entre éstos estaban copias de los manuscritos de Orejón y Aparicio que se encontraban perdidos. En 2004, la señorita Florencia Igor, entonces estudiante de la UCA e investigadora del IIMCV, interesada en acceder a nuestras investigaciones sobre la música barroca cusqueña, nos confirmó que los negativos de Carmen García Muñoz habían sido legados al IIMCV y estaban a cargo de la Doctora Diana Fernández Calvo, responsable del "Archivo de Música Colonial Americana", quien además había emprendido el trabajo de su recuperación, especialmente de los que contenían la música de José de Orejón y Aparicio.

Entre los materiales de Carmen García Muñoz en poder del IIMCV, se encuentran 18 piezas que aparecen en el catálogo Arróspide- Holzmann; solamente falta *A la mesa zagalas* (A-H 66), sin embargo, están los *Salmos de Vísperas* y *Ah del Agua,* aunque está ultima considerada como anónimo.[29]

Gracias a la maestra Lidia Guerberof Hahn, directora del Archivo Musical de la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe de México, brillante investigadora e intérprete al clavecín de la música barroca iberoamericana, la *Asociación Hanacpachap* estableció tratos con la Doctora Diana Fernández Calvo, directora desde 2005 del *Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* de la Universidad Católica Argentina, con el propósito de recuperar y editar la obra integral de José Orejón y Aparicio. El apoyo del *Centro de Música Latinoamericana* de la PUCP que dirige el Maestro Armando Sánchez Málaga, y el decidido respaldo del *Arzobispado de Lima*, hizo posible que se dieran los pasos previos para que, con el beneplácito, se contara con las transcripciones efectuadas por la Doctora Diana Fernández Calvo, y que Lima Triumphante, -agrupación musical peruana dedicada al rescate y difusión de la música barroca peruana- las ejecutara y pudiera grabarlas.

Tanto por el valor de la obra de nuestro compositor en su conjunto, como por la contingencia de la desaparición de los originales, el trabajo de Diana Fernández Calvo y su equipo representa sin duda la más importante labor de recuperación de la música barroca, al menos desde los años 70 del siglo XX.

Más allá de la labor puramente musicológica, el equipo asumió la reconstrucción de partes faltantes, a través del uso de la transparencia digital de la tinta en el dorso del papel. Es sabido que era práctica frecuente en la música virreinal que en el reverso de las carátulas estuvieran escritas las partes de bajo. Fue por ello que la aparte de bajo faltante de *De aquel Globo* se reconstruyó utilizando la transparencia del reverso de la carátula. El mismo procedimiento hizo posible reconstruir partes faltantes en los *Salmos de Vísperas.*

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



[27] Tarazona, Aragón 1720- Sevilla 1795.

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

[29] Se completan así un total de 20 composiciones que se publican transcritas en el presente libro.

Hasta la publicación de este libro se encontraban pocas transcripciones disponibles de obras de José de Orejón y Aparicio. Robert Stevenson publicó su transcripción completa de la *Cantada a sola Mariposa* y dos fragmentos de la *Pasión según San Juan.*[30] Samuel Claro publicó *Ah del Gozo* en una correcta transcripción.[31] Waldemar Axel Roldan publicó *Ah del Día*.[32] Carmen García Muñoz transcribió una de las piezas más valiosas *Contrapunto a la Concepción de Nuestra Señora*, aunque esta transcripción no fue publicada[33].

Andrés Sas colectó en un libro manuscrito varias obras de Orejón y Aparicio y de Ceruti. Las de Orejón y Aparicio son*: Cantada a sola Mariposa, Ah del Gozo, Ah del Día, Enigma Divino* y *A mecer de un Dios la cuna*[34].[35] Existe además en manuscrito su transcripción de *Contrapunto a la Concepción de Nuestra Señora*, aunque falta en ésta el bajo continuo.

A pesar de las dificultades para acceder a las fuentes y de la carencia de suficientes transcripciones y estudios, obras de excepcional calidad como son la *Cantada a sola "Mariposa"*, la cantata *Ah del Gozo*, o el *Contrapunto a la Concepción de Nuestra Señora*, le dieron en el cuarto del siglo XX décadas un merecido prestigio al maestro, convirtiéndolo en un valor americano. Bien señala Samuel Claro:

> "[…] Orejón y Aparicio muestra una calidad extraordinariamente alta y uniforme, y su legado musical, especialmente porque se trata de un compositor nacido y educado en América, enorgullece a nuestro continente y, en especial al Perú." [36]

Reiteramos, no obstante, que la difusión de la obra de nuestro compositor ha sido hasta hoy muy escasa en conciertos públicos y CDS. Cabe recordar, rindiendo merecido homenaje, las labores pioneras de investigación, estudio, transcripción e interpretación de Andrés Sas, Samuel Claro, Carmen García Muñoz, Robert Stevenson, Enrique Pinilla y Manuel Cuadros Barr. [37]

Andrés Sas fue el primero en asumir un compromiso con la música barroca peruana y especialmente con la del maestro de Huacho; todas sus transcripciones fueron ejecutadas en público bajo su dirección desde 1953. Su obra en tres tomos *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*, de publicación póstuma, puede ser considerada hasta el presente como el trabajo de mayor alcance y profundidad en la musicología histórica del Perú. En ella aparecen ponderadas y certeras valoraciones, por la obra de Orejón y Aparicio. Anteriormente, en distintas publicaciones, Sas había expresado su admiración y afecto por quien denominaba el primer gran músico peruano".[38] Compartimos en gran medida la siguiente apreciación del maestro Sas:

> "Las composiciones de Orejón fueron creadas bajo los signos de dos grandes cualidades: una serena y distinguida inspiración, ingeniosa a menudo, servida por una esmerada técnica, y del maridaje de esa espiritualidad con este saber nacieron obras de innegable valor"[39]

Por lo expuesto, la dedicatoria de este libro a la memoria de Andrés Sas, como a la de Carmen García Muñoz, decidida por acuerdo de los editores y autores, no podría ser más justa. La música del „Huachano Nebra" llega ahora, finalmente, al dominio público y a la posibilidad de una merecida difusión y valoración mundial.

***



[30] STEVENSON, R. 1959.

[31] CLARO, S. 1974.

[32] ROLDÁN, W. A. 1986.

[33] Arróspide y Holzmann consideran acertadamente a esta obra como "una de las piezas de más interés en el Archivo" (Arróspide- Holzmann 1949 p. 40). Sas por su parte califica a esta pieza como "[…] obra no exclusivamente académica con que regala don José a la Virgen, y hace recordar a Gesualdo. Ha de ser notado, que si bien respeta el compositor la pureza del hexacordo de Guido de Arezzo, cuando está entonado por las voces, se deja vencer por el „diabulus in música" cuando hace avanzar el bajo continuo" (Sas 1962 p. 45 y 46).

[34] SAS , A. Ms. 1953.

[35] El violinista peruano Ezequiel Amador, residente en San Francisco - California, preservó manuscritos de varias de las obras compuestas por Sas y algunas de sus transcripciones (entre éstas las transcripciones de Orejón y Aparicio y de Ceruti) gentilmente nos proporcionó una copia en 1999. Otras transcripciones de Sas (de suma importancia, como la de la *Pasión según San Juan* de Orejón y Aparicio y La *Púrpura de la Rosa* de Torrejón y Velasco) no han sido halladas.

[36] CLARO, S. 1970 p. 25.

[37] Entre las escasas grabaciones hasta la fecha de música de Orejón y Aparicio, citamos como la más antigua la de *Ah del Gozo,* realizada en 1975 por la Camerata Vocal Orfeo bajo la dirección de Manuel Cuadros Barr. En 1976 en el disco "*Música de la Catedral de Lima*" está la grabación de *Contrapunto a la Concepción de Nuestra Señora* por el Coro de la Fundación Ars Musicalis dirigido por Jesús Gabriel Segade; este disco incluye un texto de Carmen García Muñoz. Otra grabación de *Ah del Gozo* aparece en la colección "Les Chamins du Baroque" en 1999, realizada por el Ensamble Louis Berger bajo la dirección de Ricardo Massun. Lola Márquez grabó la *Cantada a sola "Mariposa"* en 2004; esta soprano peruana ha interpretado esta notable obra desde 2002, en varios conciertos de LIMA TRIUMPHANTE bajo la dirección de José Quezada Macchiavello, realizados en Lima, otras ciudades del Perú y en los Estados Unidos.

[38] SAS, A. 1962 p. 44.

[39] SAS, A. 1962 p.44 y 45.

**CRONOLOGÍA GENERAL**

La siguiente cronología, entre los años de nacimiento y muerte de José de Orejón y Aparicio, contiene los pocos datos biográficos del compositor que se encuentran; datos de la historia de la música en España y en Iberoamérica; de la historia eclesiástica, de la pintura y la literatura del Perú, así como de algunos sucesos políticos de importancia mayor que influyeron en la historia de España y el Virreinato del Perú.

**1706**

Probable año de nacimiento en Huacho [40] de José Orejón y Aparicio. Algunos investigadores han considerado como año de nacimiento 1705.

**1707**

Manuel de Oms y Santa Pau Semanat, Marqués de Castel Dos Rius, es nombrado Virrey del Perú. Ejerce el cargo hasta su muerte en 1710. Se establecen las Academias del Palacio Virreinal con una capilla de músicos bajo la dirección de Roque Ceruti.

**1707**

Segunda ejecución de *La Púrpura de la Rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco (primera ópera compuesta en América), con libreto de Pedro Calderón de la Barca que había sido estrenada en Lima en 1701 por iniciativa del Virrey Conde de la Monclova para festejar el ascenso al trono de España de Felipe V (Stein 1999 p.XV nota 27).

**1708**

Tercera ejecución de *La Púrpura de la Rosa* (Stein 1999 p. XV nota 27).

**1708**

*Lima Triumphante,* libro de Pedro Peralta y Barnuevo.

**1708**

Estreno de la ópera *El Mejor Escudo de Perseo,* con libreto del Virrey Marques de Castel Dos Rius; probablemente con música de Ceruti o de Torrejón y Velasco.

**1710**

Nace Giovanni Battista Pergolesi, muy admirado por su *Stabat Mater* en el Virreinato

Perú, desde la época de Orejón y Aparicio, hasta los años de la emancipación.

**1710**

Diego Ladrón de Guevara, Arzobispo de Quito, es nombrado Virrey del Perú. Ejerce dicho cargo hasta 1716.

**1710**

*Triunfo de Amor y Muerte* de Pedro Peralta y Barnuevo.

**1711**

Estreno en México de *Parténope*, ópera de Manuel de Zumaya.

**1712**

Muere Juan de Araujo, maestro de capilla de la Catedral de La Plata. Había sido Maestro de Capilla de la Catedral de Lima entre 1670 y 1676. Antonio Durán de la Mota, Maestro de Capilla de potosí rechaza suceder a Juan de Araujo (hay noticias de que seguía activo en Potosí aún hasta 1716).

**1712**

Muere el gran organista español Juan Bautista Cabanilles, que había nacido en 1644, último de los maestros de la tradición iniciada en el siglo XVI por Antonio de Cabezón.

**1713**

España acordó paz y amistad con Inglaterra y firmó la Paz de Utrech, que tuvo como consecuencia la partición del imperio. Los Países Bajos católicos, el Reino de Nápoles, Cerdeña y el ducado de Milán quedaron en manos del emperador Carlos VI de Alemania. El duque de Saboya se anexionó la corona de Sicilia. Inglaterra se quedó con Menorca y Gibraltar y, a costa de Francia, con Terranova y la Acadia, la isla de San Cristóbal en las Antillas y los territorios de la bahía de Hudson.

**1714**

Publicación en Madrid de *Resumen para acompañar la parte de guitarra*, de Santiago de Murcia, considerado el último de los tratados de tablatura.

**1715**

El 2 de diciembre Orejón y Aparicio es admitido como tiple en la Capilla de Música de la Catedral de Lima.

**1715**

Manuel de Zumaya nacido en México en 1678, es nombrado Maestro de Capilla de la Catedral de México, siendo el primer músico nacido en Iberoamérica en ocupar un cargo de tal jerarquía en una catedral iberoamericana.

**1716**

Fr. Diego Morcillo de Auñón es nombrado Virrey del Perú por 50 días. Lo sucede Carmine Niccola Caracciolo, Príncipe de Santo Buono, que ejerce el cargo hasta 1720.

**1716**

Muere Sebastián Durón, insigne compositor español que había nacido en 1660.

**1717**

El compositor italiano Domenico Zipoli se establece en Córdoba Argentina como novicio jesuita, donde realiza estudios de filosofía y teología con el fin de ordenarse sacerdote.

**1718**

El notable teórico y compositor Joseph de Torres y Martínez, nacido en 1670, es designado Maestro de la Real Capilla de Felipe V

**1719**

Felipe V crea el Virreinato de Nueva Granada (Colombia actual); esta decisión se suspende en 1724 y años más tarde, en 1739 se reinstaura, existiendo hasta su disolución por el movimiento independentista en 1810.

**1719**

Cantada *Si el alva sonora se cifra en mi voz* de Tomás de Torrejón y Velasco, obra que evidencia influencias del estilo barroco italiano en el lenguaje musical de anciano maestro de capilla de la Catedral de Lima.



[40] Huacho es una localidad a 148 KM de Lima; hoy es capital dela provincia de Huaura, y sede del gobierno regional de Lima provincias. El pueblo de Huacho alojó a los miembros de la expedición libertadora en 1821. En Huaura, que es un pueblo más pequeño cercano a Huacho, José de San Martín dio el 27 de noviembre de 1820 el conocido y emblemático *Grito libertador en el balcón de Huaura*. En agosto de 1571 el Virrey Francisco Toledo dispuso la creación de una reducción con el nombre de San Bartolomé de Guachu agrupando varios ayllus en la bahía. Huacho desde el virreinato pertenecía a la provincia de Huaura, En 1774 el Virrey José Antonio de Mendoza le otorgó la categoría de pueblo.

**1719**
Carlo Antonio Muzzi es el primer violinista nombrado en la Capilla de música de la Catedral de Lima.
**1720**
Fr. Diego Morcillo de Auñón es nombrado otra vez Virrey del Perú y ejerce el cargo hasta 1724.
**1720**
Nace en Tarazona, Aragón, el compositor español Antonio Ripa, cuya música es ampliamente difundida en los virreinatos americanos.
**1720**
*Afectos Vencen Fuerzas* de Pedro Peralta y Barnuevo
**1723**
El virrey Fr. Diego Morcillo de Auñón es nombrado Arzobispo de Lima en 1723 y ejerce dicho cargo hasta su muerte en 1730.
**1724**
Nace José Rodríguez de Hita, importante compositor español de música sacra y de zarzuelas; teórico de renombre que fallecerá en 1787.
**1724**
José de Orejón y Aparicio aparece como contralto de la Capilla de Música en la planilla de dicha organización.
**1724**
José de Armendáriz, Marqués de Castelfuerte es nombrado Virrey del Perú. Ejerce el cargo hasta 1736.
**1724**
Luis de Borbón, hijo de Felipe V y María de Saboya, asciende al trono español como Luis I, al haber abdicado su padre Felipe V (Felipe de Anjou), primer monarca español de la dinastía Borbón, que había sido coronado en 1700. Luis I Llamado el "Bien amado" o "El Liberal", muere a los 224 días y Felipe V toma vuelve nuevamente al trono.
**1725**
El 11 de mayo, José de Orejón y Aparicio es designado Organista por fallecimiento del titular Juan de Peralta, quien fue probable su maestro de órgano. Ejerce el interinato hasta el 28 de junio del año siguiente, dejando entonces el puesto a Don Joseph de la Madre de Dios.
**1725**
El 21 de agosto se celebra con música de Torrejón y Velasco la solemne vigilia y oficio de honras fúnebres por la muerte de Luis I de España.
**1726**
Santo Toribio de Mogrovejo y Santo Francisco Solano son canonizados por el papa Benedicto XIII.
Domenico Zipoli fallece en Córdoba en 1726, sin llegar a ser ordenado sacerdote. Este compositor había nacido en Prato Italia en 1688.
**1728**
Al haber fallecido el 23 de abril Tomás de Torrejón y Velasco, Roque Ceruti es nombrado Maestro de Capilla de la Catedral de Lima. Torrejón y Velasco, nacido ido en 1644 en Villa Robledo España, había sido Maestro de Capilla de la Catedral de Lima desde 1676.
**Antes de 1730**
Orejón y Aparicio viste el hábito eclesiástico
**1729**
Domenico Scarlatti llega a Madrid, donde residirá hasta su muerte, integrando el séquito de la princesa María Bárbara, casada con el heredero del trono, quien sería Fernando VI
**1729**
Nace el brillante compositor español Antonio Soler en Olot de Porrea, Cataluña. Heredero del arte clavecinístico de Scarlatti, Soler fallecerá en San Lorenzo del Escorial en 1783.
**1730**
José de Orejón y Aparicio se presenta a oposición para ser designado Sacristán Mayor dela Iglesia de Pisco, cargo que no obtiene, presumiblemente como opina Sas por que los miembros del Cabildo Eclesiástico de Lima no querían privarse delos servicios musicales del entonces joven músico (Sas 1971 p. 225).
**1730**
Francesco Conradini, es designado compositor oficial de la corte de Felipe V.
**1731**
Cuarta ejecución de *La Púrpura de la Rosa* (Stein 1999 p. XV nota 27)
**1731**
Nace Francisco Javier García, apodado "Il Spagnoletto", renombrado compositor español que fallecerá en 1809.
**1732**
Francisco Antonio Escandón es nombrado Arzobispo de Lima. Ejerce el cargo hasta su muerte ocurrida en 1739.
**1732**
Juan Marcos López Corelli (sic) es designado violinista de la Capilla de música de la Catedral de Lima, donde actuará hasta poco antes de su muerte ocurrida en 1774. En la segunda mitad del siglo XVIII fue también músico del Coliseo bajo la dirección de Bartolomé Massa.
**1732**
*Lima Fundada* de Pedro Peralta y Barnuevo
**1734**
Después de un incendio en el palacio real que destruyó el archivo musical, Antonio Literes, José de Nebra y el maestro de capilla Joseph de Torres son encargados de reconstruir la colección y componer música nueva para reemplazar la perdida.
**1735**
Al conquistar Felipe V el Reino de Nápoles en el curso de la Guerra de Sucesión de Polonia (1733–1735), su hijo Carlos de Borbón (que será Carlos III de España en 1759) es nombrado rey de aquellos territorios de la península itálica con el nombre de Carlos VII (*Carlo di Borbone)*.
**1735**
Antonio de Ulloa se embarca con el grado de teniente de fragata, junto a Jorge Juan a la expedición francesa que midió un arco de meridiano en las proximidades de Quito (Expedición de los académicos).
**1736**
José Antonio de Mendoza Caamaño y Sotomayor, Marqués de Villagarcía es nombrado Virrey del Perú. Ejerce el cargo hasta 1745.
**1736**
Fallece Giovanni Battista Pergolesi
**1737**
Llega a España Carlos Broschi, más conocido como "Farinelli", el más famoso de los cantantes castrados de la historia. Será un personaje político muy influyente en la corte de Felipe V y luego, más aún, en la de Fernando VI. Al ascenso de Carlos III en 1759, deja España.

**1738**
Muere Juan de Herrera (nacido ca. 1665) prolífico compositor nacido en Nueva Granada que fue Maestro de Capilla de la Catedral de Santa Fe de Bogotá desde 1703 hasta su muerte. Muere también ese año Joseph de Torres y Martínez Bravo.

**1738**
Basilio Pacheco, uno de los representantes más significativos -aunque ya tardío- de la Pintura Cusqueña, pinta el enorme lienzo con retratos de Santos santas y místicos mercedarios en el Convento de la Merced del Cusco.

**1739**
José Antonio Gutiérrez Cevallos es nombrado Arzobispo de Lima. Ejerce el cargo hasta su muerte en 1745.

**1738**
Manuel de Zumaya se traslada a Oaxaca donde vivirá el resto de su vida, siguiendo a su amigo Tomás Montaño, designado Obispo de dicha diócesis.

**1742**
Se inicia la rebelión de Juan Santos Atahualpa Apu Inca, que dura hasta 1751. El caudillo consiguió la adhesión de tribus selváticas y derrotó varias veces a las fuerzas virreinales. Murió en la Selva como prófugo en 1756.

**1743**
Nace en Lucca, Italia Luigi Boccherini que se establecerá en Madrid en 1769, nombrado violoncelista y compositor de la capilla real del infante Luis Antonio. En 1805 fallecerá en Madrid.

**1743**
*Antíoco y Seleuco* música incidental de Esteban Ponce de León, representada en el Seminario San Antonio Abad del Cusco. Las obras halladas de Ponce de León evidencian las influencias del estilo barroco italiano en el Cusco.

**1743**
Muere Pedro Peralta y Barnuevo (nacido en 1663), conocido como el Doctor Oceano Escritor, matemático, abogado, historiador y poeta, Rector de la Universidad de San Marcos. A Peralta se deben, libros como *Lima Triumphante* y *Lima Fundada,* obras dramáticas propias y la traducción del francés al español de la Rodoguna de Corneille.

**1745**
Examinado en acompañamiento, composición y canto llano, José de Orejón y Aparicio es designado al haber fallecido Joseph de la Madre de Dios como organista mayor de la Catedral de Lima.

**1745**
José Antonio Manso de Velasco, Conde de Superunda es nombrado Virrey del Perú. Ejerce el cargo hasta 1761

**1746**
Asciende al trono de España Fernando VI, llamado "El Prudente" o "El Justo", al morir su padre Felipe V. Reina hasta su muerte en 1759.

**1746**
El 28 de octubre un violento terremoto destruye gran parte de Lima y casi totalmente el Callao; en la Catedral de Lima solo quedan en pie los muros principales. Quizá se pierde allí gran parte del repertorio anterior de la Capilla de Música; probablemente esta sea la razón por la cual como señala Samuel Claro, el Archivo Arzobispal de Lima no refleja ni en su antigüedad, ni el número de obras, ni en la presencia de muchos autores europeos, el fantástico despliegue musical que existió en la Capital del Virreinato (Claro 1974 p. XIX)

**1746**
Domenico Scarlatti es nombrado maestro de cámara de la Reina María Bárbara y el rey Fernando VI le confiere el título de *Caballero del Hábito de Cristo*.

**1747**
Muere el maestro Antonio de Literes, que había nacido en 1673

**1748**
Se firma la *Paz de Aquisgrán* que pone fin a la *Guerra de Sucesión Austriaca*, en la que España estuvo comprometida.

**1748**
Nace Micaela Villegas "La Perricholi, famosa amante del Virrey Amat, que fallecerá en 1819.

**1748**
Se publica en Madrid *Relación Histórica de un Viaje a la América Meridional* de Antonio de Ulloa y Jorge Juan, que contiene mapas, descripciones de países y noticias del virreinato del Perú, y fue traducida a varias lenguas europeas.

**1749**
Ópera Serenata *Venid Deydades* de Esteban Ponce de León en el Seminario San Antonio Abad del Cusco.

**1749**
Ignacio Jerusalem y Stella, nacido en Lecce Italia (ca. 1710) es nombrado Maestro de Capilla interino de la Catedral de México. Al año siguiente será nombrado como titular, ejerciendo ese cargo hasta su muerte en 1769.

**1750**
Año de la composición o estreno de la *Pasión según San Juan* (Pasión del Viernes) y *Salmos de Vísperas* de José de Orejón y Aparicio

**1750**
Antonio Cabo y Francisco Inca se alzan en Huarochirí, al este de Lima. Después de mantener cortados los puentes se les capturó y ajustició.

**1751**
Pedro Antonio Barroeta y Ángel Caballero es nombrado Arzobispo de Lima. Ejerce el cargo hasta 1751 cuando lo deja para ocupar la silla arzobispal de Granada.

**1752**
*Ecce Homo* de Basilio Pacheco, cuadro pintado para Huamanga.

**1755**
Muere Manuel de Zumaya en Oaxaca

**Hacia 1755**
Toribio del Campo y Pando empieza a prestar servicios como ayudante de organero en la Catedral de Lima, aún joven, debe haber sido alumno de José de Orejón y Aparicio por esos años. Publicará la *Carta sobre la música* en el *Mercurio Peruano* (Del Campo 1792) y fallece en 1818, después de haber prestado servicios como organista, compositor y flautista.

**1757**
Muere en Madrid Domenico Scarlatti.

**1758**
Estreno de la Misa de Réquiem de José de Nebra (1702- 1768) por la muerte de la Reina María Bárbara de Braganza. Esta obra se conserva en el Archivo de la Catedral de Santiago de Chile.

**1758**
Cristóbal Lozano, uno de los pintores más importantes del virreinato pinta el retrato del Virrey José Antonio Manso de Velasco.

**1759**
Carlos III es coronado Rey de España. Reina hasta 1788.

**1759**
Diego de Corso es nombrado Arzobispo de Lima. Ejerce el cargo hasta 1761 año de su muerte.
**1760**
Julián Jayo pinta para el convento de la Merced de Lima *La aparición a Raymundo Peñafort* y *Aparición de la Virgen en el Coro de la Iglesia de la Merced.*
**1760**
El 8 de diciembre se designa a José de Orejón y Aparicio como Maestro de Capilla interino, al haber fallecido Roque Ceruti.
**1761**
Manuel de Amat y Junient es nombrado Virrey del Perú. Ejerce el cargo hasta 1776.
**1762**
Durante la denominada *Guerra de los Siete Años* (1756-1763) España ocupó el norte de Portugal aliado de Inglaterra, y ocupó la Colonia del Sacramento. Los sucesos militares fueron sin embargo contrarios a España cuando la Habana y Manila fueron invadidas por Inglaterra. A cambio de esos territorios España cede definitivamente a Inglaterra La Florida y otros vastos territorios del Golfo de México.
**1762**
Diego Antonio Parada es nombrado Arzobispo de Lima. Ejerce el cargo hasta su muerte ocurrida en 1779.
**1764**
El 9 de abril se designa a José de Orejón y Aparicio como Maestro de Capilla de la Catedral de Lima (título oficial), convirtiéndose así en el primer músico oriundo de Perú en obtener dicho cargo
**1764**
Orejón y Aparicio, el 24 de setiembre, dicta testamento gravemente enfermo en una celda del Convento de San Francisco de Lima
**1765**
Uno de los primeros días del mes de mayo, fallece el presbítero José de Orejón y Aparicio, probablemente en el Convento de San Francisco de Lima. El licenciado Cristóbal de Romero es nombrado interinamente en su reemplazo como Maestro de Capilla de la Catedral de Lima.

***

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE LA INTRODUCCIÓN**


ARRÓSPIDE, C. y HOLZMANN, R.
1949 *Catálogo de los manuscritos de música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima*. En Cuadernos de Estudios III Nº 7, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica del Perú. Lima.

CLARO, S.
1970 *La Música Virreinal en el Nuevo Mundo*. Colección de Ensayos Nº 18, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
1974 *Antología de la Música Colonial en América del Sur.* Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile.

DEL CAMPO Y PANDO, T.
1792 *Carta sobre la Música*. En Mercurio Peruano T. IV Nº 117 Lima folios. 108 al 114 y 116 al 118. Lima.

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

SAS, A.
1962 *La vida musical en la Catedral de Lima*. En *Revista Chilena de Música*, año XVI Nºs 81- 82 Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile. Pp. 8-53. Santiago de Chile.
1963 *Notas para el estudio de José de Orejón y Aparicio*. En *Revista Peruana de Cultura* Nº 65, pp. 116-125. Lima. (La información está incluida en Sas 1971)
1971 *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato* (Historia General). Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú.
1972 *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato* (Segunda Parte, Tomo II, Diccionario Biográfico). Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa dela Cultura del Perú.

STEVENSON, R.
1959 *The Music of Peru, Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington, Panamerican Union.
1970 *Renaissance and baroque muisical sources in the Americas*. Washington, OEA.

STEIN, L.
1999 La Púrpura de la Rosa. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (introducción p. IX al XX)

VARGAS UGARTE, R.
1949 *Notas sobre la música en el Perú*. En Cuadernos de Estudios III Nº 7, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica del Perú. Lima.

# UNA APROXIMACIÓN GENÉTICA A LOS TEXTOS LITERARIOS Y MUSICALES DE JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO.

**Dra. Diana Fernández Calvo (IIMCV - UCA)**
**Dra. Roxana Gardes de Fernández (IIMCV - UCA)**

# UNA APROXIMACIÓN GENÉTICA A LOS TEXTOS LITERARIOS Y MUSICALES DE JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO

**Dra. Diana Fernández Calvo**[41]
**Dra. Roxana Gardes de Fernández**[42]

## 1. Introducción

### Etapas de la investigación y metodología

Después de ubicar nuestras reflexiones en el marco de la epistemología genética que deslinda indagaciones para objetos o sistemas complejos (interdisciplinares), procedimos a la reconstrucción de los textos literarios y musicales a partir del estudio detallado de los manuscritos digitalizados.

El trabajo implicó tres etapas y estuvo a cargo de un equipo de investigadores bajo la dirección de la Dra. Diana Fernández Calvo[43].

En primer lugar, se realizó un rescate digital de los manuscritos, lo que permitió reconstruir partes musicales faltantes en los registros microfilmados que poseía el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", de la UCA; los manuscritos originales que se conservaban en el Archivo Arzobispal de Lima habían desaparecido entre 1986 y 1987.[44]

La segunda etapa consistió en la transcripción a notación actual de las partes originales. Este proceso incluyó el traspaso a un software de notación[45], la revisión puntual de la transcripción cotejada paso a paso desde el manuscrito original, el recorte digital del *incipit* de cada voz o instrumento del manuscrito y la reproducción facsimilar del documento completo para la edición.

En la tercera etapa, que es la que nos ocupa en este artículo, realizamos un análisis de fuentes musicales y literarias a la luz de la práctica de la retórica barroca. Para realizarlo, trabajamos sobre los facsimilares digitales de los manuscritos, analizando el texto y la música. Posteriormente, abordamos el estudio musical desde una perspectiva de análisis composicional remitida a las prácticas de la música latinoamericana del período.

Los textos de José de Orejón y Aparicio están articulados en dos lenguajes: el musical y el poético. Constituyen un sistema complejo, es decir un sistema cuyos elementos están relacionados en su funcionalidad y pueden ser inter-definidos a través de un estudio realizado desde las dos disciplinas en juego. El sistema complejo como objeto de estudio es una abstracción desde dos disciplinas. De acuerdo con la epistemología genética/constructivista[46], el objeto de estudio o el objeto teórico construido es interdisciplinar porque es enfocado por especialistas en disciplinas distintas, y en la historia de cada disciplina.



---

[41] Diana Fernández Calvo es Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA, Magister (UCAECE), Licenciada y Profesora Superior Universitaria en Musicología y Crítica Musical y en Educación Musical (Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA) y Profesora Superior de Piano (Conservatorio Nacional de Música). Directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (UCA), Coordinadora del Doctorado en Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA) y Directora de equipos de investigación (UCA). Musicóloga especializada en el estudio de la notación musical y en el repertorio de la música colonial latinoamericana, es autora de libros y artículos en su especialidad y ha participado como expositora en congresos nacionales e internacionales. Docente de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y profesora invitada en seminarios de posgrado a nivel nacional e internacional. Ha recibido los siguientes premios como musicóloga y compositora: Premio Konex 2009: Musicólogo, Premio estímulo a la Investigación UCA (2006- 2007- 2008), Beca de Doctorado de la UCA (2004-2006), Premio del Festival de Video-danza República de Colombia (2005), Premio Pro-Danza Ciudad de Buenos Aires por la música original y puesta multimedial del ballet "Metamorfosis" (2004), y premio de la Tribuna de la Música Argentina (TRIMARG) dependiente de la Fundación Encuentros Internacionales de Música Contemporánea por el Catálogo de los Fondos Documentales del IIMCV sobre Sucre Catedral.

[42] Roxana Gardes de Fernández es Doctora en Letras modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba y profesora en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Posee formación como investigadora en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y en la Comisión de Investigación Científica de la Universidad Nacional de La Plata, con evaluaciones anuales por Proyecto de Investigación. Es Investigadora principal Categoría B en la Universidad Nacional de Misiones y en Secretaría de Ciencia y Técnica. Docente de la UCA y de la Universidad Nacional de Misiones es miembro invitado del IIMCV como integrante del Equipo de investigación dirigido por Diana Fernández Calvo. Docente de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán Ha publicado libros, capítulos de libros y artículos en revistas con referato y participado en numerosos congresos científicos. Se ha desempeñado como Secretaria Académica de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNaM y como Directora del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Ha sido Miembro del Consejo del Instituto de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales –UNaM *y* responsable de la Planificación y Coordinación del Área de investigación.

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

[44] Véase el "Prólogo a las Transcripciones" en donde se explica el proceso de trabajo digital de las partituras.

[45] Software de edición de partituras FINALE.

[46] PIAGET, J. y GARCÍA, R..

Desde este enfoque, el equipo de estudio es multidisciplinar y cada experto articula hipotéticamente primero, y en la argumentación después, un objeto emergente en el ámbito de su disciplina. Desde la musicología: la partitura musical; desde la lingüística: el texto poético.

A partir de allí, iniciamos el presente estudio de las veinte obras del maestro de capilla peruano. La lectura del discurso poético literario y musical de José de Orejón y Aparicio y el intento de articularlo como texto nos orientan desde la semiótica y desde la hermenéutica a delinear modelos teóricos que pautan y delimitan los procedimientos metodológicos de búsqueda y de construcción del objeto teórico previsto.

A partir de esta óptica, articulamos e interpretamos los discursos de Orejón y Aparicio, desde los siguientes modelos analógicos:

a) Desde el proceso de construcción del texto poético: Articulación de un geno-texto desde dos líneas de tradición: I. la bíblica, la patrística; II. la de las Órdenes religiosas y la mística posterior.
b) Desde el contexto de creación y de ejecución: I. las circunstancias históricas y las determinaciones de los Edictos del Cabildo Eclesiástico en Lima.
c) Desde el efecto previsto: I. las intuiciones del efecto a través de las expresiones que -como metatextos de una poética- se exponen en las composiciones.
d) Desde el sujeto de la producción: I. el músico y el poeta en la tradición de sus conocimientos.
e) Desde la poética literaria y musical de José de Orejón y Aparicio.
f) Desde el corpus y su articulación desde el genotexto y la poética: I. el *logos* de San Juan: los Misterios de la Encarnación y de la Resurrección. II. el legado a María. El testimoniar y celebrar. III. el *logos* en la creación. La Armonía del *logos-sarç* (de la *aisthesis*, al logos, a la representación).

Articulamos el corpus en tres partes, considerando la temática literaria:

I. Poesías de referencias bíblicas: “Pasión del Viernes Santo”, “Salmos”, “Letanía”.

II. Poesías de Celebración: “Despertad canoras avecillas”, “Ah de la esfera de Apolo, “Jilguerillo sonoro”, “Ah del agua”, “Ah del día”, “Ah del mundo”, ”En el día festivo”, “Ah del safir del mundo” “Por besar de este fénix las plantas”, “Mariposa”, “De aquel globo”, “Dolores y gozo de San José”.

III. Expresión de la poética: “Tres razionales zítaras”, “Enigma divino”, “A del gozo”, “A mecer de un Dios la cuna”, “Contrapunto”.

g) De los textos I. de las macroestructuras semánticas a la expresión. La *dispositio* y la *elocutio*. Sintaxis, estilística y retórica.

## El proceso de construcción del texto poético. Articulación del geno-texto

Desde nuestro enfoque semiótico el geno-texto es el texto virtual reconstruible por un sujeto ubicado en la tradición de sus conocimientos. Se trata de una articulación de base que funciona como una especie de modelo que se proyecta a discursos diversos.

El texto base de la creación de Orejón y Aparicio se sostiene en la tradición del pensamiento cristiano. Desde allí delineamos dos líneas de esa estructura profunda. Una: la bíblica y la patrística, que puede delimitarse como una representación, interpretación y transcripción de pasajes bíblicos; otra: la de las órdenes religiosas y poesía mística como reinterpretaciones y configuraciones nuevas de los motivos bíblicos. En realidad, en las dos líneas se exponen en distintos momentos y en variaciones de formas y estilos temas del pensamiento cristiano, resaltando el trasfondo y la vigencia del texto bíblico.

## Primera línea de tradición: El Evangelio según San Juan

San Juan expone un núcleo del pensamiento cristiano al que adhiere José de Orejón y Aparicio. Recortando frases de ese Evangelio configura el texto de la “Pasión del Viernes Santo” y desplaza el tema de los misterios -la Encarnación, la Resurreción- y el tema del legado -a María y a Juan- como motivos centrales de otras composiciones.

El nodo semántico determinante de la *dispositio* textual es la reflexión de Juan sobre el *logos* y la actualización en el discurso de esa “palabra” en una estructura especular. El concepto, la figura del *logos,* proviene de la tradición de una mitología cosmológica.[47]

Los griegos presuponían que en las cosas, en el mundo y en su curso, obraba un *logos*, una ley experimentable y cognoscible: un *logos* que volvía posible el conocimiento en el *logos* humano. El *logos* humano se entendía como orientación para la conducta humana; por lo tanto, para los griegos, *logos* era también norma. El conocimiento era conocimiento de una ley.



[47] Cfr. RUTA, BULTMANN. Teología del Nuevo testamento, Salamanca, 1981, p. 482

Así el concepto reúne dos aspectos: palabra y realidad metafísica. Aspectos no siempre diferenciados. *Logos* es palabra, discurso, lengua, revelación, capacidad racional de calcular por la que el hombre puede comprenderse a sí mismo; *logos* como presentación de una realidad y como la realidad misma según su sentido y su ley.

El segundo aspecto, como realidad metafísica, es un concepto fijo en la filosofía y teología griegas, hecho después un valor cosmológico, creador del mundo, una *hypóstasis* de la divinidad, un *deúteros teós*.

El mismo *logos* constituye el ser, tanto el del cosmos como el del hombre. Así *logos* es el principio conectivo que constituye el puente haciendo posible la relación entre el hombre y el mundo, de los hombres entre sí (orden y relaciones del mundo), entre el hombre y Dios.[48] *Logos* es palabra, discurso, contenido de discurso; lo que se entiende. *Logos* y *nous y sunesis* es un principio de relación entre los hombres, une a los hombres.[49]

En San Juan el *logos* se relaciona con la "palabra divina", hace referencia a la fuerza creadora. Es la palabra creadora de Dios. En el "Prólogo" del "Evangelio" San Juan expone el concepto "[…] el *logos* creador". En el v. 10, refiere la encarnación del *logos*, pero recordando que el mundo fue hecho por Él: o *kósmos dì autoû egéneto*. Además, ya en el primer versículo expresa, en relación con la creación, que el *logos* era en *arxé* y señala su anterioridad a toda *creatura*. En ese momento en que el Génesis dice que Dios creó los cielos y la tierra, el verbo era, y debió ser así porque todas las cosas fueron creadas por Él". [50]

El cuarto Evangelio expone la experiencia personal que Juan hizo de Jesús y de su obra,[51] tal como lo expresa en su epístola: "[…] lo que hemos visto, o que contemplamos y nuestras manos tocaron acerca de la vida y la vida se manifestó, y la hemos visto y damos testimonio, y os anunciamos la vida eterna, la que estaba con el Padre, y se manifestó a nosotros, lo que hemos visto y oído os lo anunciamos también a vosotros, para que también vosotros tengáis comunión con nosotros y nuestra comunión es con el Padre y con su Hijo Jesucristo. Y estas cosas escribimos [...]". (1, 1-4. p.1531)[52]

En el versículo 14, culminación del "Prólogo" al "Evangelio", Juan expone su experiencia de conocimiento: "[…] Y el *logos* (el verbo) se hizo carne,/y habitó entre nosotros,/ y hemos visto su gloria,/ gloria como de Unigénito del Padre,/ lleno de gracia y de verdad". ("ESSJ". 1.1. p. 1343)

No se trata de un conocimiento espontáneo, sino de un progresivo "develamiento" del Señor. Este es el sentido del verbo *gignóoskoo,* que Juan aplica a los discípulos, marcando esa figura ideal que se realiza cuando se comprende la palabra de Jesús por la fe y se penetra en la verdad de su sentido. La vida eterna en San Juan, no es tanto la salvación realizada en el más allá, cuanto el don traído por Cristo y poseído ya en la dimensión terrena de la vida.

El verbo "vimos" conserva en Juan un sentido físico y de sensación corporal constante: "[…] Y testificó Juan diciendo: yo he visto al Espíritu descender del cielo como Paloma y posarse sobre El". (Segundo testimonio, 32, p. 1344); "[…] Yo os digo: alzad vuestro ojos y ved los campos..." (4, 35.p 1348); "[…] Levantando, pues, los ojos Jesús y contemplando la gran muchedumbre que venía a Él..." (6, 5. p. 1351): "[…] Muchos de los judíos que habían venido a (casa de) María, y vieron lo que había hecho, creyeron en Él". (11, 45. p. 1361).

Juan usa cuatro verbos: *blepein, teastai, teorein, bran* para relatar esa experiencia de acercarse al misterio. Para expresar la presencia de Dios no usa el término "revelación". Prefiere el verbo: *faneroun* que significa "manifestar: hacer visible lo que antes era invisible". En 1, 14, habla de "ver", empleando un verbo que significa una visión sensible, "ver con los ojos del cuerpo" se refiere a una manifestación visible de lo que antes era invisible.

En las epístolas, Juan expresa su experiencia apoyada en una comunión con el *logos* encarnado. Comprendió la eterna gloria divina del *Logos*, en esta figura, a través de los signos que a la vez ocultaban y ponían de manifiesto. Como ya lo señalamos, la Primera Epístola expresa lo que Juan y otros hablan como testigos de lo que han oído, visto, contemplado y tocado con las manos. Los que hablan han escuchado lo eterno y divino, lo han visto con sus propios ojos y lo han palpado con sus manos.

En torno a ese lograr comprender lo que es inalcanzable para el hombre, acerca de ese experimentar lo trascendente, se articula la línea semántica de base. Se eligen verbos de actividad sensorial, en sucesión lógica, para expresar que se ha visto la vida eterna y divina en una figura humana. La manifestación del *logos* en figura humana significa la "revelación" de Dios. Los testigos no dicen que hayan escuchado el "*logos* encarnado", sino que es a Él mismo a quien han oído como palabra de Dios a la humanidad.

Y Juan es testimonio de ese enviado de Dios. Ha experimentado la presencia del hombre



[48] Heráclito es el primero que habla del logos como realidad fundante de este específico entrar el hombre en relación.

[49] Heráclito considera que es una ordenación global, en la que se desenvuelve el eterno sucederse. Como ley del mundo, el logos se opone a toda doxa individual.

[50] TOBAC, E. "La notion du Christ Logos dans le litterature johannique ", en R.H.E., Lövaina, 1919, p.223).

[51] Una antigua teoría veía en el Evangelio de Juan un esfuerzo de conciliación entre la fe primitiva y el problema de la salvación tal como se planteaba en el mundo grecorromano. No se puede rechazar totalmente. Otros estudios revelan el mundo semita del IV Evangelio.

[52] Cfr. Sagrada Biblia. Versión de Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O.P. Madrid. BAC. MCMLXXVII. "Epístola I de San Juan". p. 1531.

Jesús, un hombre como los de su pueblo y de su tiempo, que hablaba su lengua y participaba de su cultura, que vivía la condición humana; pero siendo como los demás hombres es totalmente distinto. Pero este misterio sólo se comprende cuando la mirada humana es trascendida por la fe. Sin esa luz, proporcionada por la fe, Jesús es un desconocido: "[…] Y yo no lo conocía" (1, 31. p. 1344); Jesús le dijo: "[…] Felipe, tanto tiempo ha que estoy con vosotros ¿y no me habéis conocido?" (14, 9. p.1366) e indujo el planteo del misterio: "[…] ¿No creéis que Yo estoy en el Padre y el Padre en Mí?" (Ibid).

Entonces, el conocimiento implica superar la paradoja de "[…] la existencia del hijo de Dios inseparable del Padre".[53]

En la articulación textual, intercalada sobre el trasfondo de la Escritura, entretejida con la gran esperanza del Mesías, el término hombre referido a Cristo se repite con insistencia. Se plantea el misterio de este hombre en alternativa de interrogantes: ¿Será el Mesías? ¿Quién es Jesús que se ha manifestado como un profeta? ¿Acaso el Mesías daría más señales que éste dio?

Juan escribe que "[…] la gente venía hacia Él", y que "[…] muchos más creyeron por la palabra de Él […] nosotros mismos hemos oído y sabemos que El es el Salvador el mundo". Así, la preocupación por saber quién es Jesús es característica del IV Evangelio[54] y el vocablo "hombre" sirve para destacar el poder de la palabra de Jesús.

Después de oírla, las opiniones de la muchedumbre se dividían entre quienes pensaban que era el Mesías y quienes creían que era el Profeta. Los guardias que no apresaron a Jesús explicaron a los sacerdotes y fariseos: "[…] Jamás hombre alguno habló como éste". (7, 46. P. 1355)[55]

El Evangelio relata y representa un itinerario de conocimiento desde el lenguaje humano a la palabra de Dios.[56]

Conocer es comprender que el Padre nos comunica aquí abajo la vida eterna en su Hijo encarnado. Este conocimiento no es el de una visión directa, no es un conocimiento acabado. Es el esfuerzo de los creyentes por un conocimiento siempre en progreso. Conocimiento posible por la participación en la vida de Dios, y que se identifica con la posesión de la vida eterna. San Juan describe la vida eterna en su dimensión terrestre: la palabra de Jesús.

En efecto, el texto evangélico despliega el *logos* - *sarç* (pensamiento/lenguaje- cuerpo) en un doble itinerario de comprensión: desde el lenguaje humano a la palabra de Dios y desde ésta al lenguaje humano. En una ambivalencia, en una cadena (como la de imanes que supone Platón en el *Ion*) cuyo análisis en el texto equivale a rehacer, con el evangelista, el camino que lo llevó a descubrir en el hombre Jesús el *Logos* eterno del Padre.

San Juan ha expresado la teología de la revelación en la articulación de tres temas: la luz del mundo, la verdad, la palabra de Jesús y el *logos* divino en una asimilación y síntesis de Sabiduría creadoras.

El discurso articula especularmente la representación del manifestarse. Juan utiliza reiteradamente el verbo: *laleoo* (hablar, parlotear) que designa la actividad profética, la transmisión y el mensaje de Dios. Con ese verbo caracteriza la actividad de Jesús: "Como mi Padre me ha enseñado, así hablo *(laloo)*".

El sustantivo "*logos*", en juego con los conceptos *logois*, rema/ remata centra el núcleo semántico. Juan usa *logois* y *remata* con un significado corriente. Los *logois* y los *remata* son palabras pronunciadas por Jesús. Pero *logos* en singular es una declaración bien determinada o el conjunto de la enseñanza del maestro. "[…] El que escucha mi palabra tiene la vida eterna." El "*logos*" de que se trata es una "palabra" cargada de significación y debe ser interpretada de esa manera.

Así, para expresar la "manifestación", Juan usa dos grupos de palabras: el vocabulario profético y el mensaje de Jesús profundamente unificado que requiere de los oyentes la comprensión de lo cifrado. El testimonio de esa posible correspondencia incluye otra dimensión de discurso, que suma una línea distinta a la red textual.

Puntualicemos este entramado: por un lado las Escrituras. Juan se refiere a ellas, con la valoración del uso rabínico. Así, cada fragmento participa del conjunto, cada uno de ellos era una escritura en razón de que la autoridad divina estaba allí toda entera[57] y en cada caso presenta "una palabra de valor absoluto".



[53] En cuanto a los judíos incrédulos, Juan denuncia su ignorancia culpable. Ellos juzgan según la carne o su clarividencia ilusoria.

[54] En el Episodio de la curación del paralítico de Betzatá, los judíos preguntaron: "[…] ¿quién es el hombre?..."(5, 12-13. p 1349) A comienzo del diálogo con la samaritana, Jesús había dicho a la mujer: "[…] Si tú supieras *quién es* el que te dice: dame de beber" (4, 10. p.1348). En la controversia desatada después de las revelaciones de Jesús en la fiesta de los Tabernáculos, los judíos le preguntan: ¿quién eres tú? (8,25. p. 1356) Cuando Jesús hace la revelación del Hijo del Hombre exaltado, la muchedumbre interroga: "[…] ¿Quién es ese Hijo de Hombre?" (12, 34.p. 1363)

[55] Muchos de la multitud creyeron en Él. Otros se planteaban si el Mesías vendría de Galilea (7, 40, 41, 44. P.1355). El relato de la curación del ciego, considerado por algunos como centro del IV Evangelio, es el texto que mejor describe el descubrimiento del misterio de Jesús: "[…] Ese hombre llamado Jesús hizo lodo, me untó los ojos [...]" (9, 11.p.1358) y la continuación del relato es una progresión de los títulos aplicados a Jesús. El ciego curado dice "[...] es un Profeta" ( 9, 17. p.1358); el Evangelista lo llama Mesías (9, 22. p. 1358 ) y en la última réplica a los fariseos el antes ciego dice: "[…] Si éste no fuera de Dios, no podría hacer nada". (9, 33. p.1358 )

[56] Cfr. IMBS, P. *Du langage humain à la Parole de Dieu*, en Maison Dieu, 53, 1958, pp.12-13.

[57] Juan, según el canon palestinense usa fórmulas: "Está escrito", "la Escritura dice"; o hace alternar "la Escritura y la Ley" o "la Ley y los Profetas", o pasa de la "Escritura a una escritura", o apela al Profeta Isaías.

Entonces si Jesús dice "[…] no he venido a abolir la Ley, sino a cumplirla" alude al cumplimiento de la Escritura. Por otro lado, Juan exalta el sacrificio redentor. Expresa que Moisés y Abraham habían tenido en vista a Cristo, que todas las Escrituras le dan testimonio y que en el momento en que exhala su último aliento el designio de salvación estaba realizado: *tetelestai*. Juan refiere cada acción de Cristo y desde el comienzo de su vida pública como un itinerario hacia su inmolación. Y toda la *dispositio* textual del IV Evangelio proyecta este nodo, desde la elección de las palabras a las fórmulas introductorias en el relato de la Pasión, a la articulación dialéctica de discursos y acciones. La *dispositio* textual representa esa articulación entre vieja y nueva escritura: la Ley, las Profecías, y su Realización.[58]

Juan reflexiona sobre el contenido de los términos de la Escritura y toma distancia con la Ley: "[…] en la ley de ellos está escrito", "[…] no está escrito en vuestra Ley" (15, 25. p. 1368); "[...] ¿No os dio Moisés la Ley? " (7, 19. P. 1354). Juan se siente fuera del sistema judío. Cita las Escrituras con la intención de penetrar un sentido más profundo.

Interpreta el Antiguo Testamento desde un límite. No todo le había sido revelado a Moisés. En esa referencia ambivalente a la escritura, opone Jesús a Moisés: Moisés es representante de la Ley, Jesús en su calidad de Hijo de Dios es pleno de gracia y de verdad.[59]

## *Logos* - escritura - representación - *ahistesis* - comprensión

Juan se ubica frente a las Escrituras y advierte que, para expresar su mensaje a los hombres en forma de que pudiesen entenderlo, Dios ha recurrido a instrumentos humanos, cuya función es relativa al mensaje divino. Profetas y hagiógrafos han hablado y escrito bajo la moción del espíritu. Las escrituras son medios del mensaje divino.

Pero para que los Apóstoles comprendieran lo que estaba escrito fue necesario que Jesús les abriese la inteligencia. Juan, como Lucas, afirma que antes de la Resurrección, los apóstoles no penetraban el alcance de algunas escrituras.[60] "Cuando resucitó [...] se acordaron sus discípulos de que había dicho esto, y creyeron en la Escritura [...]" (2, 22. p.1346 y 12,16.p. 1363). "Acordarse significa que en una percepción global, se recuerda un texto inspirado y se penetra su sentido".

De aquí que Juan distingue siempre la dimensión divina en la materialidad de la palabra. Y señala que sólo por la iluminación del espíritu -dada después de la glorificación de Jesús- es posible comprender esa dimensión. Jesús dice: "[…] el Espíritu Santo, que el Padre enviará en mi nombre, ése os lo enseñará todo y os traerá a la memoria todo lo que yo os he dicho" (14, 26, p.1366); "Recibid el Espíritu" (20, 22. p.1374).[61]

A Dios nadie lo ha visto, el Hijo Unigénito es el que lo dio a conocer. Dio a conocer al Padre, el misterio de la vida trinitaria y el designio amoroso del Padre sobre el hombre: la posibilidad de participar en la vida eterna, si recibía al "*logos* encarnado" (1, 12, 13, p. 1343). El concepto del "Prólogo" sustenta todo el Evangelio de Juan. Jesús dice lo que le enseñó el Padre, lo que ha visto y oído desde Él, y lo dice como el Padre se lo ha dicho. Sus palabras (*logoi*, *remata*) y la Palabra de Dios son indiscernibles. Sólo si percibe la palabra de Dios en las de Cristo, se comprende, se manifiesta. "[…] ¿Por qué no podéis comprender mi mensaje?" "[…] Porque no podéis oír mi palabra. El que es de Dios oye las palabras de Dios". (8, 43. 47. p. 1357)

Escuchar a Jesús es reconocerlo como Hijo de Dios, porque jamás habla sin presentar-se a nuestra conciencia en comunión con su Padre. Para Jesús, hablar es manifestarse, sea en palabras, sea por sus obras y simultáneamente, manifestar al Padre de quien es inseparable. Es el Padre quien hable y obra en Jesús.



---

[58] Con el cumplimiento de la Ley sucede distinto. Los judíos creían que todo había sido revelado a Moisés. La noción de algo oculto y una revelación progresiva no era aceptable. Confiaban en profetas, exégetas del pentateuco.

[59] Los evangelistas coinciden en interpretar la Buena Nueva por el AT: Jesús era el Mesías esperado, había sufrido conforme a las Escrituras, la Iglesia representaba el Pueblo de la Promesa. Sin embargo estudios posteriores marcan dos tradiciones: la de Juan y la de Mateo. En realidad, Juan y los sinópticos no recuerdan la Biblia de la misma manera. Mateo utiliza loca probantia, para demostrar que Jesús del comienzo al fin de su vida terrestre ha realizado lo anunciado por los profetas. Lucas acude al midrash, relatando que Jesús refería a su persona los oráculos mesiánicos. Marcos presenta apotegmas, donde los textos citados dan lugar a peícopas creadas según la comunidad. Juan usa pocas loca probantia, ningún midrash, ningún apotegma. Jesús se expresa en largos discursos o pláticas de misterioso sentido. La cita seis se atribuye a Juan, diez a Jesús, dos a los discípulos, dos a la muchedumbre, una al Bautista. En conjunto abarcan todo el Evangelio. "(...) de quien escribió Moisés en la Ley y los Profetas (1,45.p. 1344), Jesús es el Rey- Mesías (12,12.p. 1362), esperado de la raza davídica (7,42.P.1355). Desde el comienzo de la vida pública, manifiesta su cuidado de la Casa de su Padre (2,17.p. 1346). Los que creen en El, reciben el Pan de la Palabra descendiendo del cielo (6, 31-35.p. 1352). De origen celestial, su dignidad de Hijo, de la que se le acusa de hacerse prevalecer (10, 34.p. 1360), está garantizada por testimonios irrecusables (8,17.p.1358). Rechazado sin razón (15, 25.p. 1368) por los judíos incrédulos (12,38-40.1363), traicionado por uno de sus íntimos (13, 18. 1365; 17,12.1370), muere como Cordero en el cumplimiento de su función redentora (19, 28.36.37). Pero su elevación sobre la cruz es una exaltación gloriosa , que fuerza a la mirada de los hombres (19, 37.1373 ), y hace fluir las aguas vivas, brotadas de su seno a torrentes (7, 38. 1355). Finalmente volverá a sus discípulos y los llenará de alegría /16,22. 1369).

[60] "Esto no lo entendieron, desde luego, los discípulos; pero cuando fue glorificado Jesús, entonces recordaron que de El estaban escritas estas cosas que ellos le habían hecho" (12,16.p.1363) Después de la Resurrección: "Entonces entró también el otro discípulo, que vino primero al monumento, y vio y creyó; porque todavía no se habían dado cuenta de la Escritura, según la cual era preciso "[…] que EL resucitase de entre los muertos" (20, 8.9. p.1374)

[61] Juan no considera a Jesús un Profeta, ni semejante al Moisés del Deuteronomio. En el judaísmo se esperaba un profeta, pero el Evangelio de Juan no identifica a Jesús con Moisés y, en cambio se opone la gracia y la verdad a la Ley.

Esta mutua inmanencia, esta inexistencia recíproca que es lo nuevo en las palabras de Jesús, forma parte del mensaje del Salvador. Por eso Jesús es más que un Profeta, puede hablar indistintamente de su palabra y de la palabra del Padre: "[…] En verdad, en verdad Yo os lo digo".[62]

El Evangelio expone la identidad entre el obrar (*erga*) y la obra (*ergon*) del Padre y la palabra (*logos*) o las palabras (remata) del Salvador por otra. "[…] Entonces sabréis que yo no hago nada de mí mismo, sino que hablo conforme el padre me ha enseñado"

Las palabras (*remata*) que os digo (*lego*) no las hablo (*laloo*) de mí mismo; el Padre que mora en mí hace sus obras (*erga*) (14, 10. p. 1366). "Las palabras (*ta remata*) que Tú me has dado, yo las he dado".

En síntesis las obras de Jesús son las palabras del Padre y sus palabras: *verba visibilia* son el testimonio de Jesús. Bajo una articulación externa expone el testimonio Supremo. Un lenguaje cuyo sentido no se comprende, sino es enseñado por Dios. Por eso importa el testigo, el testimonio.[63] Testimoniar es declarar públicamente la existencia de hechos o valores que escapan a los oyentes. Juan da testimonio acerca de la esencia y el valor de la persona de Jesús. Un testimonio tal que supone un conocimiento directo, una experiencia del Padre y su designio. No se trata de un testimonio humano corroborado por un testimonio divino, sino del testimonio de dos personas divinas indisociables.

Juan, desde su larga reflexión sobre el misterio de Jesús considera que "Cristo es el *logos* vuelto hacia Dios" (Prólogo y Epístola primera); "[…] la Vida vuelta hacia Dios (1, 1.2). Como discípulo predilecto había tenido la experiencia de Jesús como el Hijo Unigénito vuelto hacia el seno del Padre". En el hombre Jesús había percibido el misterio de su persona en dos dimensiones: del nivel de la experiencia humana se eleva al plano trascendente de la vida en Dios. Jesús había proclamado que atenerse a su origen terrestre (3,13; 6,32-62; 7,27; 8,25-38; 16,27) era negarse a conocerlo (7,28; 8,14; 14,9-11). Así, por lo que había oído y visto y desde una luz, un testimonio interior, Juan se había elevado a la noción del Hijo a la vez inseparable del Padre, compartiendo las dos dimensiones: o *Lógos sark egéneto*. Juan sondea por una parte el *Logos*, por otra el *sarç*: es decir al hombre en toda la extensión del vocablo. Comprueba que los dos aspectos, hacen uno en Jesús. Comprende la paradoja de la encarnación. Interpreta el misterio de Jesús que está en el Padre y el Padre en Él (14,10) "[…] El que ve a Cristo, ve al Padre que lo ha enviado". (12, 45; 14, 7, 9.)

El *logos* divino ha aparecido en forma humana. No se trata de una mera comunicación de virtud a la humanidad. Los nodos de significado se articulan en el texto de Juan entorno a las frases: "*ego eimi*". Son escasas las expresiones de ego para el decir de los hombres y son frecuentes en las expresiones de Jesús. Y es que el ego de Jesús tiene un sentido preciso. Él es la expresión de la omnipotencia que pertenece en propiedad al Hijo. Jesús habla a la manera de Dios del Antiguo Testamento como aquél que se revela a sí mismo.

Entonces es la persona de Jesús lo que se devela en el mensaje (siempre a través de la humanidad de Jesús transparente a los ojos de la fe). El yo del Hijo único que sostiene esta humanidad de tal suerte que es Él quien habla y obra en ella, a la vez que -por unión *hypostática* definida en Efeso- el Yo divino del Salvador. En efecto, porque Juan une a la tradición histórica de los Profetas el pensamiento de los sabios y muestra en Jesús, la sabiduría encarnada. Una sabiduría dada en la condición de persona divina. La identificación doble de Jesús con el Rey-Mesías, por una parte, y con la Sabiduría-*Logos*, por otra, es posible en el *logos* hecho carne. Hijo eterno de Dios Padre e Hijo de David, Jesucristo, Dios y Hombre concentra y realiza en sí todos los anuncios proféticos y todas las tradiciones sapienciales que hablan de una sabiduría en favor de los justos.

Es central, como ejemplificador, el pasaje en que Pilato pregunta a Jesús si es Rey. La cuestión es ambigua, pues Jesús no es Rey según la ley judía, su reino no es de este mundo. El da testimonio de la verdad, es Rey como reina la Sabiduría. De aquí deriva el enfrentamiento con el mundo. Jesús proclama la Verdad, que es Él mismo. Juan atestigua también en la estructura discursiva, en la *dispositio* textual y por la particular forma de articular sobre niveles: la visión / la percepción sin fe/ la audición de un lenguaje en el lenguaje y una luz tenue que marca el comienzo del conocer.

En el relato de la curación del ciego, por su estructura literaria de inclusión, Juan pone de relieve el itinerario recorrido por discursos en superposición de círculos concéntricos que traman la red abisal.

Si el discurso revela el itinerario hacia el misterio de Jesús, el texto revela el itinerario hacia el significado.



[62] Juan subraya el acierto de la palabra relacionándola con las obras cumplidas por Jesús. Por ejemplo en el relato de la curación del paralítico en la piscina. (5, 1-47) El enfermo -que hacía 38 años esperaba como los israelitas errantes por el desierto, antes de llegar a la tierra prometida- buscaría su curación en la Ley, y al no podérsela dar, su curación dependía de un hombre que lo cura instantáneamente con su palabra: "[…] levántate, toma tu camilla y anda. Y al instante quedó sano […]" (5,8.9.) También con el ciego, o el volver a la vida a Lázaro. La palabra de Jesús es actuante, operadora.

[63] La palabra testimonio abarca varios aspectos: es una comunicación de acontecimientos de los que el testigo posee conocimiento, a gentes que no han podido participar de ellos. Esta declaración es hecha en función de una persona, así no es un simple relato. El testigo compromete un juicio de valor y determina la condición de otra persona.

La expresión revela inversamente el camino del conocimiento: esa trayectoria de la visión externa a la verdad profunda. Un texto de los *logoi* hacia el *logos* único y evidencia: HIJO/HOMBRE/DIOS.

La estructura textual, su lógica de articulación, considera a los hechos como proyecciones y cumplimento de un designio por el cual cada acto se suma para ubicar a Jesús en el lugar que verdaderamente le corresponde. Es la representación de una paradoja. La de la verdad en el juego del engaño. "Pilato […] Dijo a los judíos: "Ahí tenéis a Vuestro Rey" (19,14, p.1372). El hombre Jesús presentado en su debilidad e impotencia es en realidad el Juez Supremo y el Rey Mesiánico.

## José de Orejón y Aparicio: lector intérprete y testigo

En José de Orejón y Aparicio se representa esta paradoja en el reverso del lenguaje. Indaga el texto en cruces de las dos dimensiones del lenguaje: la del sistema humano y la metafísica. Se representa el *logos* como signo complejo que da vueltas sobre sí mismo y así articula su poética y el geno-texto de La Pasión del Viernes Santo.

El compositor peruano se centra en *Iesu Christi Passio et resurrectio*. Capítulos 18 y 19 del Evangelio de San Juan:[64] "*Iesus venit in hortum ibique a Iudaeis apprehenditur" "Iesu testamentum et mors" "Iesus lancea percussus*".

El texto transcribe las palabras introductorias de las frases y núcleos del significado de los distintos hechos: La búsqueda de Jesús, el juzgamiento. Las dudas de Anás, Caifás y Pilato. Las acusaciones sin causa, el error, el engaño de los judíos. El límite de la ley judía, la incapacidad de los ministros y fariseos para comprender una realidad trascendente, las burlas hacia Jesús. El interrogatorio de Pilato a Jesús, su sospecha de una revelación; el intento de salvarlo; la reacción de los judíos. El conjunto de circunstancias que constituyen la paradójica situación de complicidad múltiple -aun por los enemigos de Cristo- para que el Hijo de Dios cumpliera su misión y confirmara lo escrito.

Cada tema -expresión de una circunstancia determinada- se expone como una ampliación de un trasfondo y como cumpliendo una expectativa creada por la escritura: trasfondo textual o hipotexto que se revela constantemente a Juan testigo directo de los acontecimientos.

En la presentación de los hechos se pone de relieve la culminación de un desconocimiento. Ha habido una manifestación del *logos* divino en lo humano pero no se ha comprendido. En el texto seleccionado por Orejón y Aparicio se representa la articulación de obstáculos que expone San Juan: la organización del poder humano sobre una ley instituida y que resulta incomprensible a los mismos judíos, la decisión arbitraria de Caifás que dispone de la vida humana: "Conviene que un hombre muera por el pueblo".

En la elección del texto de Orejón y Aparicio se representa también esa ruptura del orden, ese atisbo de luz por Pilato que sospecha e intuye una injusticia. La figura que Orejón y Aparicio delinea en la lectura de Juan es de un gesto de Pilato, una línea de luz, una expresión de la verdad: *"Ecce adduco vobis eum foras, ut cognoscatis quia nullam invenio in eo causam"*.

Orejón y Aparicio, lúcido lector de San Juan y sacerdote formado, articula el genotexto de su obra con los misterios de la Encarnación y de la Resurrección y el legado de Cristo en dialéctica con la incomprensión del hombre. Se representa y figura en su texto: la crucifixión de Cristo -culminación del error humano- es la negación del mensaje. La voz de Jesús es la manifestación de Dios Padre. Hay ausencia de su voz en el acontecimiento del error, de la equivocación humana. Orejón y Aparicio quita la voz de Jesús y deja el efecto de esa voz: la insinuación de la Verdad. Pilato no halla culpa en Jesús, intuye la injusticia e induce al conocimiento.

El *logos* se revierte sobre percepciones en la intuición de otra cosa: desde Pilato a los soldados, diagraman figuras de una dimensión distinta sobre el trasfondo de las palabras de Cristo y los hechos de los Apóstoles. Es un testimonio que se proyecta desde Juan y se amplifica. El léxico que gira sobre sí mismo proyecta campos semánticos propios de la creación de Orejón y Aparicio en la tradición cristiana. Las frases nodales *Affertis/adversus Quam accusationem hominen hunc; "nullam invenio in eo causam"; "ut cognoscatis", "crucifige*".

En sus lecturas y en sus representaciones, José de Orejón y Aparicio relaciona los hipotextos bíblicos. Así el Evangelio de San Juan orienta sin duda, la selección de los Salmos que se cantaban para completar las celebraciones cristianas.[65] En los Salmos se leen los nodos semánticos del llamado de Dios (109), de la felicidad del hombre que con sabiduría responde al llamado de Dios y ajusta su actuar a las leyes divinas (111), de la exaltación y alabanza de las obras de Dios por el hombre (110,116), y del reconocimiento de los hombres y de las criaturas (148-150). Estos hipotextos bíblicos conforman aspectos variales e intercalados en el genotexto de Orejòn y Aparicio.

Consideramos sus proyecciones y juegos figurales en relación con lo que delineamos como la segunda línea de tradición.



[64] Cf. *BIBLIA SACRA iuxta VULGATAM CLEMENTINAM* (R.R.Alberto Colunga et Laurentio Torrado, edit.) Matriti. BAC. MCMXLVI .PARS ALTERA. Iesu Christi Passio et resurrectio. pp. 1401-1404.

[65] En el contexto histórico de la creación poética de José de Orejón y Aparicio, se seleccionaban determinados *Salmos*. Explicamos este aspecto en la segunda sección del presente estudio.

## 2- Contexto histórico

## La Pasión como género compositivo

La Pasión responsorial fue el género musical más extendido en Italia en la liturgia católica a partir del 1520. Los ajustes de los textos de San Mateo y de San Juan eran los más comunes, figurando entre los más antiguos el de Corteccia (San Juan, 1527, y San Mateo, 1532), en que solamente el *exordium*, las secciones de la turba y el último pasaje narrativo del relato del evangelista eran volcadas polifónicamente[66].

Alrededor de 1540 se produce una innovación importante en ciertas pasiones responsoriales. Esta modificación consistió en colocar las palabras de Cristo polifónicamente. Tales ajustes correspondían a criterios estético corales revelando la misma tendencia que el madrigal contemporáneo a la declamación expresiva; no obstante, resultaban apenas justificables desde un punto de vista litúrgico. Algunos compositores italianos que pusieron las palabras de Cristo polifónicamente fueron: P. Ferrarensis (San Mateo y San Juan, 1565), Ruffo (San Juan, c. 1570), Plácido Falconio (cuatro pasiones, 1580), Paolo Aretino (San Juan, 1558), Asola (San Juan, 1583), Francesco Soriano (cuatro pasiones, c. 1585), Teodoro Clinio (cuatro pasiones, 1595) y Serafino Cantone (San Mateo y San Juan, 1604). En algunas pasiones italianas de este tipo, el evangelista es incluido en el ajuste polifónico, permitiendo una conclusión multi-sonora con efectos dramáticos[67].Las pasiones católicas del siglo XVI de origen alemán están conectadas con el estilo responsorial italiano en el que la voz de Cristo no es volcada polifónicamente. Las pasiones católicas de tipo de responsorial incluyen la Pasión según San Mateo de Johannes Mangon (1574) y cuatro del monasterio austríaco en Rein, que indican influencias italianas, ya que solamente las secciones de turba son polifónicas[68]. Las pasiones católicas de España, Portugal, México y otros países de habla hispánica pueden ser divididas en tres grupos amplios: las pasiones según el rito romano; las pasiones "en el estilo español", y las pasiones en las que las palabras del relato del evangelista (no Cristo) son puestas polifónicamente. Este último grupo se encuentra exclusivamente en Aragón, después de 1550 [69].La influencia del rito romano se encuentra en las pasiones responsoriales españolas más tempranas. Este tipo de pasión responsorial española se originó a fines del siglo XV [70]. Esta práctica está confirmada por un gran número de pasiones en manuscritos de los siglos XVI y XVII de España, Portugal, México y América Central. En algunas de estas obras, las palabras de Cristo son colocadas polifónicamente, como es el caso del Códice encontrado en el Convento Carmen de México (c. 1600, en Bal y Gay, 1952) [71].

El tercer tipo de polifonía ibérica fue obtenido de un modelo italiano de la Pasión según San Mateo (atribuida a Nasco) transmitido por Fernando de Aragón a la Catedral de Valencia -antes de 1550- mencionado como una "rara cosa"[72]. La obra de Nasco fue adaptada para ser adecuada al uso litúrgico de Valencia omitiendo las palabras de Cristo (volcadas polifónicamente).

Otro compositor de Pasiones importante fue Juan Oloron, maestro de capilla de la catedral de Huesca desde 1551 a 1560 [73].

La *Pasión del Viernes Santo según San Juan* de José de Orejón y Aparicio posee el siguiente orgánico: Ti-A-Te, Ti-A-Te; violines I y II y bajo. Está en la tonalidad de re menor y dividida en trece secciones. Fue compuesta originariamente para triple coro y orquesta. La primera ejecución de la obra tuvo lugar en 1750. Melchor Tapia (organista de la Catedral de Lima) la reorquesta en 1810, organizándola en dos coros y agregando flautas y cornos por pares.

Es de destacar como antecedente importante en la composición litúrgica de la época el *Pasionario en Canto Figurado* que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Sucre. Esta obra está organizada como un grupo de cuadernillos en folios verticales, que tienen "a manera de tapas" las páginas de una Misa del Libro II de Cristóbal de Morales, editada en Roma en 1544. Este curioso agrupamiento de obras fue adjudicado a Araujo en la catalogación que realizara Stevenson en su libro *Renaissance and Baroque musical sources* [74].

Carmen García Muñoz, en su tesis doctoral, describe las características de este „Pasionario":



---

[66] Cfr. Kurt von Fischer and Werner Braun. "Passion." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. 21 Sep. 2009 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40090>.
[67] Cfr. MALINOWSKI, S.A. *The Baroque Oratorio Passion*. Cornell U., 1978.
[68] Cfr. SCHMITZ, A. "Bemerkungen zu Vincenzo Ruffo"s Passionskompositionen", en *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, 1961, pp. 821–32.
[69] Cfr. CRAMER, E.C.: "Some Aspects of Musical Style in a Recently Discovered Setting of Sixteenth-Century Spanish Passion", *Musica Antiqua IX* ed. E. Harendarska , Bydgoszcz, 1991, pp. 223–48.
[70] PRECIADO, D.: "Las pasiones polifónicas del codex musical de Valladolid son de Juan de Anchieta, y las primeras completas conocidas en España", *Revista Aragonesa de Musicologia*, VIII , 1992, pp. 57–68.
[71] Cfr. BAL y GAY, J.: *Tesoro de la música polifónica en México* , México, 1952, pp. 197–222.
[72] FISCHER, 1995.
[73] Cfr. Kurt von Fischer and Werner Braun. "Passion." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. 21 Sep. 2009 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40090>.
[74] Cfr. GARCÍA MUÑOZ, C. *Juan de Araujo. Un compositor del período colonial hispanoamericano*. Tesis doctoral 1989, Ed. digital IIMCV – UCA, 2006, Capítulo 4, pp.186.

"[…] A poco que uno va penetrando lentamente en ese laberinto, se encuentra con cuadernillos cuyo primer folio, como si fuera su carátula dice: "Pasionario en canto figurado. Tenor 3° coro a 3, y a 3, y a 4. Coros. Tiene 23 papeles. 1768". Y así cada una de las partes vocales e instrumentales. Pero comenzando a hojear cuadernillos caemos en la cuenta de que contiene varias obras, todas religiosas. Tiene distintas grafías, producto evidente de diferentes épocas y de varios copistas, alguno poco menos desprolijo que el resto. Muchas correcciones, papeles pegados con música, innumerables tachaduras, comienzos de trozos o secciones que quedan ahí. Sólo en el inicio, muchos nombres de coristas en el mismo folio, la mayoría desechados con una línea encima por el siguiente ejecutante, un uso frecuente muy evidente, son alguna de las constantes que nos depara este MS. Si entramos en la parte musical la cosa se complica aún más. No todo el grupo de obras es de Araujo, aparecen otros nombres con serios motivos como para considerarlos autores de algún trozo. El problema más arduo lo presentan las Pasiones, que son siete. De ellas dos son de Araujo, lo atestigua así el nombre colocado en la parte superior derecha de la página. Las otras no tienen indicación de compositor. […] Son dos las preguntas que el investigador se plantea: ¿Son todas las Pasiones de Araujo, como lo haría pensar en primer momento esa cantidad de secciones compartidas y ese inciso que gira en torno de varias? ¿O tenemos aquí repetido el caso de Gutierre Fernández Hidalgo con su *Salve* a 5, que escribe sólo los dos primeros números e indica expresamente que los otros movimientos deben tomarse de la *Salve* a 6 de Victoria de 1572? Cabe recordar que la costumbre de componer las obras en cooperación con otros maestros estaba bien establecida en España ya en el 1500. Por ahora, y hasta poder realizar un análisis exhaustivo del Pasionario en todos sus parámetros, atribuimos a Araujo sólo aquellas obras que tienen escrito su nombre: dos Pasiones y una Lamentación. Anotamos sí las secciones que hemos podido detectar hasta ahora comunes con otras Pasiones" [75].

Las obras que integran esta agrupación son las siguientes:

1.- *Pasión para el Domingo de Ramos* a 3 y a 4 coros para la puerta del oro, 1767, según S. Mateo, tiene 23 partes entre voces e instrumentos.
Partes: Ti-A primer coro, Ti-A-Te 2° coro, Ti-A-Te 3° coro; vls. 1 y 2, oboe, arpa 2°. Tercer coro, acomp.
Tonalidad: re
Observaciones de CGM: "[…] la Ti 4° coro aparece denominada sólo en la portada; si en realidad eran 23 partes faltan varias. La célula básica es Re-Do#. La primera sección: "Passio Domini" es igual a la obra número 3 de este Pasionario"[76].
2.- *Pasión del Miércoles Santo para el Altar*, a 3 coros. Tiene 17 partes entre voces e instrumentos.
Partes: Ti-A-Te 1° coro, Ti-A-Te 2° coro, Ti-A-Te 3° coro; vls. 1 y 2, oboe, acomp. para la puerta del coro, 2° coro; arpa 2°., 3° coro; acomp.
Tonalidad: re
Observaciones de CGM: "Tanto esta Pasión como la N° 3 tienen en algunas partes instrumentales el comienzo de la primera sección en Fa, con un papel pegado, la sección termina en re.
Tiene la misma célula básica: Re-Re-Do# como comienzo. La sección "Pater sivis", que es un solo de Tenor, es igual al "Pater mi", también solo de Tenor, de la Pasión N° 4" [77].
3.- *Pasión del Viernes Santo* a 4 coros, según San Juan.
Partes: Ti-A-Te 1° coro, Ti-A-Te 2° coro, Ti-A-Te 3° coro; vls. 1y 2, oboe, acompañamiento para la puerta del coro, que es el 2° coro; arpa 2°, tercer coro; órgano pequeño tercer coro; acomp.
Tonalidad: re
Observaciones de C. G. M.: "[…] reiteramos lo dicho en la Pasión anterior en cuanto al comienzo de la primera sección en las partes con un papel pegado en Fa. Aunque el título dice "a 4 coros" creemos que es a tres. En las partes de 2° y 3° coro el copista escribe las dos primeras secciones: "Passio Domini" y "Et inclinato". La Dra. García Muñoz añade:

"Lo demás prosigue en los antiguos donde está la Pasión de Araujo según S. Juan (MS. 110 de nuestro catálogo). La parte de "Acompañamiento para la puerta del coro, que es el 2° coro" de esta Pasión corresponde exactamente a las mismas secciones en que intervienen 2° y 3° coro de la Pasión de Araujo según S. Juan (MS. 110 de nuestro catálogo). La parte de "Acompañamiento para la puerta del coro, que es el 2° coro" de esta Pasión corresponde exactamente a las mismas secciones en que intervienen 2° y 3° coro a la Pasión de Araujo (MS. 110) y coincide con aquellos números que el copista denominó: "[…] lo demás prosigue en los antiguos..." [78].

Según Carmen García Muñoz la referencia „los antiguos" remite a Araujo pero „lo moderno" no se identifica.



[75] Cfr. GARCÍA MUÑOZ, C. *Juan de Araujo. Un compositor del período colonial hispanoamericano*. Tesis doctoral 1989, Ed. digital IIMCV – UCA, 2006, p.187
[76] Cfr. GARCÍA MUÑOZ, C. *Juan de Araujo. Un compositor del período colonial hispanoamericano*. Tesis doctoral 1989, Ed. digital IIMCV – UCA, 2006, p.187
[77] Cfr. GARCÍA MUÑOZ, C. *Juan de Araujo. Un compositor del período colonial hispanoamericano*. Tesis doctoral 1989, Ed. digital IIMCV – UCA, 2006 p.187
[78] Cfr. GARCÍA MUÑOZ, C. *Juan de Araujo. Un compositor del período colonial hispanoamericano*. Tesis doctoral 1989, Ed. digital IIMCV – UCA 2006, Capítulo 4, p.187.

Esas secciones del acompañamiento le sirvieron a García Muñoz en la reconstrucción del MS. 110 de Araujo (al que le falta esa parte). Ellas son: *Jesum Nazarenum*, *Numquid*, *Si non esset*, *Nobis non licet*, *Non hunc, Crucifige*, *Nos legem habemus, Si hunc dimittis, Tolle, Non habemus regem, Noli scrivere, Non scindamus eius*. Es decir, 12 secciones, en las que intervienen 2° y 3° coro. Otras tres secciones de este MS. son comunes al MS. 110 de Araujo: *Tunc ergo* (primer coro), *Et bajulans* (primer coro), *Jesus Nazarenus* (los tres coros). La primera sección "Passio Domini" es igual a la de la Pasión 1, según S. Mateo.

4.- *Pasión del Domingo de Ramos*. Año 1770. Para el Altar, a 11 voces, según San Mateo.
Partes: Ti-A-Te 1° coro, Ti-A-Te 2° coro, Ti-A-Te 3° coro (la parte de Ti dice "a 4 y a 11"); vls. 1 y 2, violón, acomp. Órgano pequeño; órgano grande 4° coro (sic).
Tonalidad: re.
Observaciones de C. G. M.: "[…] las secciones de Tutti tienen todas las voces completas, aquellas en que trabajan el 2° y 3° coro tienen las partes del 2° coro y la Ti del 3°. Los acompañamientos son para las secciones del primer coro o el tutti casi todas (9 sobre 11) son iguales a las de la Pasión de Araujo, MS. 110 cabe aclarar que la música es la misma, pero el texto no" [79].

5.- *Pasión del Domingo*. 1791. Para el Altar. Según S. Mateo.
Partes: Ti-A-Te 1° coro, Ti-A-Te 2° coro; vls. 1 y 2, flautas 1 y 2, trompas 1 y 2 y 4; órgano pequeño; órgano grande; acompañamiento para el altar; acompañamiento para el coro.
Tonalidad: re
Observaciones de C. G. M.: "[…] seguramente la obra será a 7 voces, con un bajo en el 2° coro. La fecha avanzada determina ya la introducción de otros instrumentos, como las flautas y las trompas. Tanto en el primer coro como en el 2° aparece en varias secciones de célula: Re – Do #" [80].

6.- *Pasión del viernes*, 1770, según San Juan. Es del MS. 110 de Juan de Araujo.

7.- *Pasión del martes*, según San Mateo. Es el Ms. 109 de Juan de Araujo.

Por lo tanto, una mención destacada en las características de composición de las pasiones dentro de la música catedralicia de la época lo constituyen las Dos Pasiones de Juan de Araujo: MS. 109. Passio Domini (Pasión según San Marcos para el Martes Santo), tomando fragmentos del texto evangélico y MS. 110. Passio Domini (Pasión del Viernes según S. Juan), seleccionando frases o palabras del texto del Nuevo Testamento (1770).

Observamos que todas las pasiones mencionadas están en la tonalidad de re menor [81] al igual que la de Orejón y Aparicio.

## Segunda línea de tradición en José de Orejón y Aparicio

No podemos ignorar que en su condición de seminarista, y luego sacerdote, José de Orejón y Aparicio se instaló en la tradición de la reflexión cristiana que, desde la Patrística, esboza en la Edad Media una serie de motivos que conforman la base del imaginario de la literatura cristiana. Los motivos de la miseria humana desde De *contemptu mundi* de Inocencio III, la inestabilidad de las glorias terrenas, la caducidad de la vida, aspectos o expresiones del estado sombrío de una existencia puramente terrenal son sustentos implícitos en la expresión poética de Orejón y Aparicio. Porque, en efecto, si bien se instala en el debate entre el alma y el cuerpo, se centra cuando ya el alma, por una sensorialidad desvirtuada, se ha impuesto en sus ansias de vuelo a lo divino y ha logrado la complicidad del cuerpo elevado de lo terrenal. De modo que los temas de *Altercatio cordis et ocu*li de Philippe de Grève; los de la "danza macabra" y del "*memento mori*"; las censuras, admoniciones y llamadas al vivir austero y ascético están implícitos como los bordes marginales o como el aspecto tácito de ese hipotexto común, núcleo de la poesía que selecciona adecuadamente el músico José de Orejón y Aparicio. Toda la poesía tiene el valor de una convocatoria a ser partícipes en el testimonio de un manifiesto de vida y de vida eterna aquí.

Por eso -en la articulación de los textos utilizados por Orejón y Aparicio- hay un centro que se desplaza: la figura de Cristo orientando las almas. Este nodo que funciona como centro del genotexto tiene densa trayectoria en el pensamiento cristiano. Desde los cantos salmódicos: "*Officium passionis Domini*" o en la mística de San Francisco (*Opuscula)*, o en San Juan, en el itinerario: "[…] Nadie sube al cielo sino el que bajó del cielo, el hijo del hombre que está en el cielo". (ESSJ, 3,13.P. 1346) La fe, la iluminación del amor divino y el desposorio del alma con Cristo; esta transhumanación que expresa Pablo: "[…] *vivo autem, iam non ego, vivit vero in me Christus*" Corintios, 5,14.p.145. Éxtasis del alma.

La unión con Dios por el amor es un tema en San Juan, como lo hemos explicado en la sección anterior de este capítulo. En San Bernardo el tema de la unión mística del alma con su esposo es un tema central junto al de la Encarnación. En *De diligendo Deo*, propone la identificación con Dios por el amor y desarrolla el éxtasis del alma que se vacía de todo fuera del modelo: Dios.



[79] Cfr. GARCÍA MUÑOZ, C. *Juan de Araujo. Un compositor del período colonial hispanoamericano*. Tesis doctoral 1989, Ed. digital IIMCV – UCA, 2006, p. 187.
[80] Cfr. GARCÍA MUÑOZ, C. *Juan de Araujo. Un compositor del período colonial hispanoamericano*. Tesis doctoral 1989, Ed. digital IIMCV – UCA, 2006, p. 187.
[81] Cfr. Más adelante en este mismo artículo se menciona la asociación entre tonalidad y recurso expresivo.

Es una experiencia de "[…] perderse y anegarse en Dios" *Quomodo ferrum ignitum et candens igni simillimun fit, pristina propriaeque forma exutum; et quomodo solis luce perfusus aër in eandem transformatur luminis claritatem, adeo ut non tam illuminatus, quam ipsum lumen esse videatur*". "*De Diligendo Deo*", X, 28, en Patrística latina, t. 182, c.807) En San Pablo "*Christo confixus sum crucis*" ("Gálatas" II, 19); "*Si qua ergo in Christo nova creatura, vetera transierunt; ecce facta sunt omnia nova*" ("Romanos", VI, 11 y 2º Carta "*Ad Corinti*os" V, 17); "*Vivo autem, iam non ego; vivit vero in me Christus*" ("Gálatas", II, 19)

En la fórmula propia: "Vivir yo y no yo y el ser mío no mío" y esta deificación del amor es un sentimiento que limita la razón:" "*Quod si Spiritus ducimi, non estis sub lege*" ("Efesios", III, 18). El éxtasis como elevación es el aspecto de una figura espacial reiterada en las Sagradas Escrituras y reproducida por José de Orejón y Aparicio. Consideremos sólo un ejemplo de San Pablo. En "*Efesios*" entre los preceptos morales San Pablo, expresa la "Exhortación a La Unidad" y cuando expone la "Diversidad de dones" aclara que a cada uno de nosotros ha sido dada la gracia: "Subiendo a las alturas, […] repartió dones a los hombres. Eso de subir ¿qué significa sino que primero descendió a las partes bajas de la tierra? El mismo que bajó es el que subió sobre todos los cielos para llenarlo todo". "*Efesios*", Segunda parte, 4, 8-9.[82]

El misterio de la Encarnación. La tradición del anuncio a la Virgen, en San Bernardo, el primero y segundo de sus Sermones, expone, en modo dialogado, los argumentos con que la inteligencia humana, subsidiada por la palabra, intenta sondear el misterio de la Encarnación. Otros antecedentes sobre este tema son las prédicas del Abad de Clairvaux, San Antonio de Padua, Hugo de Saint Victor: "*Sermo* XLI" y "*Adnotationes elucidatoriae in Psalmos* David".

El legado de Cristo y la Virgen María como intercesora. La Virgen y su valor de heredera de la misión de Cristo se expresa en el Evangelio según San Juan, y se instala en la imagología cristiana de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. María es escala de ascenso al amor divino. El geno-texto se nos evidencia como un modelo posible articulado desde la formación teológica de Orejón y Aparicio en ámbitos culturales bíblico y eclesiástico, su lectura de la Vulgata, el conocimiento de los místicos, de la liturgia y de la himnología devota.

La estructura de partida se esboza al delinear cómo las enseñanzas de los textos sagrados se articulan sobre figuras reiteradas en la imagología poética varia: la metáfora el fuego en las corrientes poéticas de lírica amatoria, desde Giacomo Da Lentini hasta Petrarca, y en el quehacer de los juglares. Aunque las cualidades con que se conforma la imagen de la Virgen son, en todos los casos, dones de ascenso a la dimensión de otra vida. Las imágenes reiteradas y propias del pensamiento cristiano, conforman un nodo del geno-texto que utiliza Orejón y Aparicio: "Reina poderosísima, sobre el cielo: sobre la vida angélica eres santificada". "Escala de sabiduría, más de reverencia eres purificada"; "esposa de Jesucristo, delante al rey de gloria fuiste coronada"; "adornada de la virtud altísima". Francesco Petrarca culmina el Cancionero (Canción CCCLXVI) con esta figura de María como escala de salvación y superación de sus desvíos. Con bellísimas imágenes de luz va delineando la figura. Virgen bella, vestida de sol, coronada de estrellas; socórreme en esta guerra, aunque yo sea terreno y tu Reina del cielo, Virgen sabia, Virgen pura, escudo de los afligidos, alivio para el ciego ardor, ventana al cielo luciente, en este tempestuoso mar estrella guía de los navegantes. Otro aspecto del geno-texto de las configuraciones poéticas -que elige para su música José de Orejón y Aparicio- es el que se relaciona con las circunstancias y forma de la creación. En la elección del texto lírico se reitera lo que emerge de otros poetas místicos: la creación es un testimonio del fuego sagrado.

En los místicos, como en San Francisco[83], cuando el fuego sagrado los invade, surge una música interior, que prorrumpe en cantos que envuelven con encantadora fraternidad todo lo creado. En la percepción de la naturaleza ve imágenes de Dios. Lee en la naturaleza las maravillas divinas. Se representa una alabanza universal a Dios (Psalmos CXLVIII y CL). Cuando la paz extática se le niega, discurre los medios para ir en búsqueda de Dios, delinea los senderos que conducen a la cima. Buscar la manifestación de lo teológico en las potencias del alma, a través de la sensorialidad en el deleite de los sonidos y los ritmos: poesía y música como instrumentos para la iniciación de un itinerario que puede cotejarse con el itinerario por la contemplación y sus etapas como empinado ascenso por ramas simbólicas que transmutan la naturaleza de quien las escala. Desde los hipotextos en la tradición de sus conocimientos, José de Orejón y Aparicio se representa y figura el acto vivo del espíritu proyectado hacia Dios, el *logos* en la abstracción de los sonidos. Pero ese *logos* en su movimiento reflexivo gira en círculos que envuelven a todas las criaturas de dios. El geno-texto de la nueva figuración remite a los textos de base: al cántico de San Francisco y de éste a los Salmos CXLVIII y CL.

Consideremos ese itinerario a través de lo subrayado en los textos:



[82] En Sagrada Biblia, Opus. Cit., p. 1475.

[83] El 22 de Julio de 1571, el cardenal Pacheco en Roma consagra obispo a Fray Jerónimo de Albornoz y el 10 de diciembre de 1573, Felipe II comunicó a los Oficiales de las ciudades de El nombre de Dios, Lima y Charcas, que su Santidad hizo la gracia y merced del Obispado de la Provincia de Tucumán del Perú a Don Fray Jerónimo de Albornoz de la orden de San Francisco. Fray de Albornoz partió el 17 de enero de 1574 con otros 32 franciscanos. Sólo 21 religiosos llegaron al Perú el 13 de agosto. Cf. Cayetano Bruno. SOB: *Historia de la Iglesia en la Argentina*. Bs. As. Don Bosco.1966. V. I. p.364.

Francisco de Asís: Cantico de Frate Sole

*Altissimu, onnipontente, bon signore,*
*Tue so le laude, la gloria e l¨honore et onne benedictione.*
*A te solo, altissimo, se konfano;*
*E nullu homo ene dignu te mentovare.*

*Laudate sie, mi signore, con tucte le tue creature,*
*Spetialmente messor lo frate sole.*
*Io qual è iorno, et allumini noi per loi.*
*Et ellu é bellu e radiante cun grande splendore.*
*De te altissimo, porta significatione.*

*Laudato si, mi signore, per sora luna e le stelle;*
*In celu l¨ai formate clarite e pretiose e belle.*

Laudato si, mi signore, per frate vento
E per aere e nubilo e nereno et onne tempo,
per lo quale a le tue creature dai sustentamento.
*Laudato si, mi signore, per sor¨aqua,*
*Le quale è multo utile et humile e pretiosa e casta.*

*Laudato si, mi signore, per frate focu,*
*per lo quale enn¨allumini la nocte,*
*ed ello è bello e iocundo e robustoso e forte.*

*Laudato si, mi signore, per sora nostra matre terra,*
*la quale ne sustenta et governa*
*e produce diversi fructi con coloriti fiori et herba.*

*Laudato si, mi signore, per quelli ke perdonano per lo tuo amore*
*e sostengo infirmitate e tribulatione.*
*Beati quelli ke ,l sosterrano in pace,*
*ka da te, altissimo, sirano incoronati.*

*Laudato si, mi signore, per sora nostra morte corporale,*
*da la quale nulla homo vivente po skappare.*
*Guai a cquelli ke morrano ne le peccata mortali;*
*beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati,*
*ka la morte secunda non farrà male.*

*Laudate e benedicete mi signore et rengratiate*
*E serviteli cun grande humilitate.*

Salmo 148:

Gloria de Dios en los cielos y en la tierra
¡Aleluya! Alabad a Yavé desde los cielos,/ alabadle en las alturas./ Alabadle vosotros sus ángeles todos,/ alabadle vosotros todos sus ejércitos./ Alabadle sol y luna;/ alabadle, todas las lucientes estrellas./
Alabadle, cielo de los cielos,/ y las aguas de sobre los cielos./
Alaben el nombre de Yave,/ porque a su orden fueron creados,/ e hizo que perduren por los siglos,/ pusoles estatutos que no traspasarán./ Alabad a Yavé desde la tierra / los cetáceos y todos los abismos;/ el fuego, el granizo, la nieve, la niebla,/ el viento tempestuoso,/ que ejecuta sus mandatos;/ los montes y todos los collados,/ los árboles frutales y los cedros todos;/ las fieras y todos los ganados,/ los reptiles y las aladas aves;/ los reyes de la tierra y los pueblos todos,/ los príncipes y todos los jueces de la tierra,/ los mancebos y las doncellas,/ los ancianos y los niños,/ alaben el nombre de Yavé,¡Aleluya!/ porque sólo su nombre es sublime, / su magnificencia sobrepasa a los cielos y la tierra. […]

Salmo 149: Canto a Dios y a su pueblo, ejecutor de sus designios.
¡Aleluya! Cantad a Yavé un cántico nuevo,/ […]
Alaben su nombre con danzas,/ entonen salmos con tímpanos y cítaras./ […]

Salmo 150: Doxología final del Salterio. Canto de Alabanza.
¡Aleluya! Alabad a Dios en su santuario,/alabadle en su majestuoso firmamento./
Alabadle por sus hazañas,/ alabadle conforme a la muchedumbre e su grandeza./

Alabadle al son de las trompetas,/ alabadle con el salterio y la cítara./
Alabadle con tímpanos y danzas,/ alabadle con la cuerda y la flauta./

Alabadle con címbalos sonoros,/ alabadle con címbalos resonantes./ Todo cuanto respira alabe a Yavé. ¡Aleluya![84]

El geno-texto utilizado no sólo articula los temas sino la *dispositio* y la *elocutio*. La *dispositio* reúne los aspectos de la sintaxis griega de los "Salmos": simetría y equilibrio sintáctico o estructura de inclusión en figuras complejas de subordinadas en varios niveles: unas dentro de otras con desplazamiento de centros o nodos de significación. Además el juego de hipérbaton o alteraciones sintácticas, propias del latín medieval y sus derivaciones hacia las lenguas romances. La *dispositio* de discursos como expresiones y voces distintas da lugar a la polifonía propia de los textos elegidos por Orejón y Aparicio con la tradición de la mística. En cuanto a la *elocutio*, el juego de imágenes sensoriales de luz y movimiento es recurso para subrayar la *dispositio* dinámica de textos en dialéctica o contrapunto. Porque, en efecto, hay una potencialidad teatral en todos los textos [85].

Orejón y Aparicio modula sus armonías erizando los conceptos, cambiando la forma del elemento significante. Fragmenta las palabras en un juego de sufijos móviles que transforma la idea en un prisma cristalino idéntico en la rotación, pero emitiendo en cada lado reflejos distintos de luz. Representa en nuevas figuras los recursos expresivos propios de la tradición poético-mística. El alegorismo propio de la Edad Media en juego de prosopopeyas y animismos se orienta hacia la exaltación de María o, como en la tradición de San Francisco, una articulación que gira en torno a la figura de Cristo.

Siempre -por las connotaciones de un léxico que se fragmenta- hay un juego de significados alternativos en el campo semántico del cristianismo. Orejón y Aparicio delinea lúcidamente sus configuraciones desde principios explícitos en sus propias creaciones. Desde esos principios pudimos abstraer una poética o normativa explícita orientadora de sus creaciones.

## El Contexto de Creación

Al plantear el interrogante acerca de la metodología para el análisis del sentido de la música descubrimos la inestabilidad metodológica de la retórica musical. El prestigioso musicólogo Brian Vickers instala, en 1984, el debate en torno a la validez de la propuesta metodológica de la "música poética" [86]. Vickers cuestiona la posibilidad metodológica de analizar la música desde el esquema de las figuras retóricas. Este recurso para el estudio del significado de la música, aplicando los preceptos de la retórica literaria "al estudio de las diversas materias musicales" fue utilizado por musicólogos que entre 1535 y 1792 hallaron en la retórica una base que le proporcionaba esquemas para desentrañar el sentido posible de la expresión musical.

Consideremos algunos de aspectos de la argumentación de Vickers sobre el límite metodológico señalado:

1) La música puede producir efectos emocionales, pero no puede abarcar la dimensión completa de su significación.

2) No puede asimilar el espectro de connotaciones semánticas que ésta propicia. Puede haber significados verbales asociados a las estructuras musicales, pero su estructura significativa no puede asociarse a unidades pequeñas de significado. Sus factores semánticos no se pueden aislar. La música carece de significados convencionales, ofrece, en cambio, libertad de pensamiento, no verbalizable y muchas veces intraducible.

3) La retórica es una disciplina construida para el lenguaje en su potencial comunicativo. Es un dispositivo teórico para la producción y el análisis.



[84] Cf. *Sagrada Biblia*. Traducción de Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O.P. Madrid. BAC. MCMLXXVII. "Salmos" pp.813-814

[85] El protoplasma del drama litúrgico el Medievo está en las palabras de la liturgia romana: *Quem quaeritis?* En Italia revivieron para el teatro, los hechos trágicos de la Semana Santa. No así en otros lados. Posteriormente se produce la sustitución del latín por el romance. Hay desbordes sociales, hay lucha entre el Imperio y el Papado. En la primavera de 1233 se espera que Gregorio IX dirimiera el conflicto entre lombardos y el Emperador. Predicadores franciscanos y dominicos encabezan procesiones. Se deponen las armas y hay un grito de alabanza y e júbilo. Surgen órdenes de laudantes, de flagelantes, de disciplinados. En el siglo XII se eligió el nombre de laudantes para quienes se reunían para tributar a la Virgen. Hubo, luego, muchas compañías de laudantes: primero cantaban las laudas del oficio: Salmos CXLVIII a CL y las que se leen en Antifonarios y responsorios. Responsoriales tropados. Como los laudantes no eran clérigos e ignoraban en parte el latín, intentaron sustituirlo por el vulgar. Así, si bien siguen los himnos eclesiásticos latinos, eligen metros y cadencias de la balada profana. Se van remplazando las canciones mundanas por las alabanzas divinas. Como en la balada, en la lauda los versos se repartían entre un solista y la asamblea de fieles. Al primero corresponde la estrofa, a la segunda el ritornello. Así la "ruota del diavolo" se transformó en la "ruta de Dio".

[86] Cf. VICKERS, B*: Figures of Rhetoric/Figures of Music*? *Rhetorica 2*. 1984.

Consideremos por otra parte que si bien el movimiento denominado "Música poética" (1535-1792) elaboró un núcleo de principios a partir de un efecto, pensó efectos idénticos, universales, atemporales. Efectos registrables sólo por especialistas y desde el conocimiento acabado de partituras y ejecuciones.

El lúcido análisis de Vickers señala el error de adoptar como metodología de estudio de la música el modelo retórico creado sobre el mecanismo lógico del lenguaje articulado. Pensamos que la "intersemiótica" que propone López Cano[87] puede caer en la misma aporía si no advierte que desde la base de la semiótica de Peirce -autoridad que se cita- el lenguaje se relaciona con la actividad del pensamiento. Hay, según Peirce, una unidad indisoluble entre lógica y lenguaje, pero el lenguaje es una articulación de signos en que unos argumentan sobre otros. Esta dimensión en niveles propia de la conceptualización es lo que impide asimilar el lenguaje a la música. Según López Cano la música y la literatura pueden tener en común el hecho de que las dos son creaciones, y que puede haber un enfoque coincidente de los procesos.

Nuestro estudio sobre la base de una interdisciplina, considera pertinente no extender a metodología los efectos que una creación artística produce en determinado oyente, pero consideramos la descripción de ese efecto como un dato válido para reconstruir el contexto de creación.

## Formación musical de los maestros de capilla en el siglo XVIII

La práctica musical en el ámbito eclesiástico en hispanoamérica fue transplantada de España y no se diferencia demasiado de la que se vivía en las grandes Catedrales de Toledo y de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI. En los monasterios, desde la Edad Media[88] y a través de la extendida práctica de la "oblación", muchos niños fueron acogidos y educados en los monasterios. Allí recibían una formación humanística, religiosa y en algunos casos musical. También en las catedrales e iglesias hay constancia de la existencia de una formación similar, aunque más enfocada a la música. Estos antecedentes se pueden rastrear hasta el siglo XIII como la brindada a los "niños de coro"[89]. Por otro lado, ya a fines del siglo I -y a instancias del Concilio de Trento- se fomentó la fundación de Seminarios[90], para la educación de un determinado número de muchachos, con vistas a ser ordenados sacerdotes:

> "[…] aprenderán gramática, canto, cómputo eclesiástico, y otras facultades utiles y honestas; tomarán de memoria la sagrada Escritura, libros eclesiásticos, homilias de Santos, y las fórmulas de administrar los Sacramentos, en especial lo que conduce á oir las confesiones, y las de los demas ritos y ceremonias" (sic).[91]

Estos seminaristas recibían aproximadamente cuatro horas de lección de latín y gramática al día, y una hora de canto y adoctrinamiento en cuestiones religiosas y litúrgicas. Además, tenían la obligación de "oficiar" o cantar diariamente la Misa del Alba a las cuatro de la mañana (en invierno, a las cinco), que era la primera Misa que se decía en el Monasterio.

La formación musical en el seminario era intensa. A los niños cantores o seises se les proporcionaba dentro del Seminario una esmerada educación musical que les era brindada por el Maestro de Capilla. En muchos casos, esta educación les servía para que una vez sucedido el cambio de voz, pudieran dedicarse a la ejecución de un instrumento, al canto o a la composición y llegaran a ocupar alguna plaza de músico o incluso de Maestro de Capilla en el propio Monasterio (en caso de tomar los hábitos) o en alguna iglesia o catedral. Citando a Robert Stevenson manifiesta Lauro Ayesterán:

> " […] Cuenta Stevenson que en 1714 en La Plata (hoy Sucre) el maestro de Capilla Juan de Araujo de 68 años, en la víspera de su muerte, adiestraba en su casa a los niños del coro -actuales intérpretes y muchos de ellos futuros compositores- en la compleja técnica del contrapunto a 12 y 14 voces. Así se explica que todo este arte funcionara espontáneamente todos los días. Las partes musicales manuscritas están holladas por innumerables impresiones digitales, lo que denota su constante uso […]".[92]



[87] Cf. LÓPEZ CANO, R. *Ars Musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica.* S/e. México. UNAM. Seminario de Semiología Musical. 1998.

[88] Cfr. ORLANDIS, J. *Estudios sobre instituciones monásticas medievales*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1971, pp. 51-68.

[89] Cfr. BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B. "Los niños de coro en las catedrales españolas", en *Burgense*, 29/1,1988, pp. 239-293. A partir del s. XVI se les comenzó a llamar "seises", por ser seis el número habitual de estos niños.

[90] Cfr. SANCHEZ, G. "Los niños de la desamortización: El caso del monasterio del Escorial." Tesis doctoral *La música en el Monasterio del Escorial durante la estancia de los jerónimos: Los niños del Colegio-Seminario (1567-1837)*, Universidad Autónoma de Madrid, dirigido por la Prof. Dra. Begoña Lolo.

[91] *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, ed. bilingüe de Ignacio López de Ayala, Imprenta Real, Madrid 1785, Sesión XXIII, Cap. XVIII, p. 288.

[92] Cfr. AYESTARÁN, L. "El barroco musical hispanoamericano: Los Manuscritos de la Iglesia de san Felipe Neri (Sucre, Bolivia) Existentes en el Museo Histórico Nacional del Uruguay ("Contribución al conocimiento del Barroco Musical Hispanoamericano")" En: Anuario**,** Vol. 1, 1965 (1965), pp. 55-93.

José Quezada Macchiavello señala que la música del archivo del seminario del Cusco representa la expresión de una estética desarrollada por la Iglesia, asimismo destaca que "en los villancicos los ritmos y giros de la tradición popular ingresan filtrados por la cautela de los Maestros de Capilla".[93]

El Seminario de San Antonio Abad[94], fundado por el Obispo Antonio de la Raya, fue -según Stevenson- el "primer Seminario del Nuevo Mundo que contó con medios específicos para la enseñanza de música vocal e instrumental"[95]. Quezada Macchiavello destaca que, desde su fundación en 1598, el Seminario San Antonio Abad de Cusco se definió como un centro de alta especialización que proveía música y músicos a la catedral de Cusco, a los conventos locales y con bastante probabilidad a otros templos de la ciudad. La actividad en este seminario era peculiar y única en hispanoamérica y los resultados musicales obtenidos justifican la dimensión de las agrupaciones musicales de la Catedral[96].

Desde principios del siglo XVII comienza a tomar cuerpo la capilla de música de la Catedral, y en 1612 el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero promulga las primeras Constituciones que habían de regir los destinos de la Capilla de música hasta el siglo XIX[97]. Los mejores músicos y cantores concurrían a esta capilla y se sometían a los estudios prescriptos, a su ordenamiento y a las obligaciones que contraían quienes en ella actuaban.

Andrés Sas detalla:

> "[…] Ya antes de 1569 había adoptado el Cabildo de la Catedral de Lima la nueva organización coral innovada y desarrollada a mediados del siglo XVI por la escuela veneciana de música religiosa, bajo la eminente dirección del compositor flamenco Adriano Wilaert. Debió de ser motivo de legítimo orgullo para la escasa población limeña el saber que a los poquísimos años de haberse iniciado (hacia 1555) en San Marcos de Venecia los servicios divinos con la participación de dos coros, cada uno con su órgano, celebrábanse con el mismo aparato musical, las funciones religiosas en su todavía lujosa Iglesia Metropolitana" [98].

Al aumentar el prestigio de la capilla catedralicia se hizo necesario entregar a una autoridad más competente la dirección técnica de los servicios musicales del culto, antes al cuidado de un *chantre*. El primer Maestro de Capilla fue Estancio de la Serna en 1612. Las obligaciones que tenía este primer Maestro de Capilla comprendían exigencia de conocimientos técnicos generales entre los que se encontraba el requerimiento de ser director de orquesta y coro, compositor, profesor de "canto de órgano y de contrapunto" de los cantores y de los seises y administrador financiero del cuerpo a su mando[99].

El campo de acción de los Maestros de Capilla laicos se extendía de las funciones en la Catedral a los palacios de los virreyes y los salones de las principales familias, realizando una importante labor de divulgación musical. Los artículos 7 y 10 de las Constituciones explicitaban las siguientes funciones del cargo:

> Art. 7°.-"El maestro de Capilla compondrá cada *alo* de nuevo, como son motetes y algunas cosas peregrinas, que salgan de lo ordinario y las *chanconetas* necesarias... (sic)
> Art. 10°.- "Tendrá cuidado el *dho* maestro (de capilla) de hacer ejercicios todos los días que pudiere, dando lección de canto de órgano y contrapunto a todos los músicos u a los *seyses* que lo *ovieren* menester, el cual *bieren* los *reprehenderá* y castigará los descuidos que tuvieren, y todos tendrán el reconocimiento *reuerencia deuida al dho* maestro, obedeciéndole en todo lo tocante y concerniente a la música [...]" (sic) [100].

Con el advenimiento de los Borbones al trono de España en 1701[101] el favor real se inclina al estilo musical italiano. Esta tendencia se hace sentir rápidamente en América. En Perú, el primer virrey español de esta época borbónica fue Don Manuel de Oms y Santa Pau -marqués de Castell dos Ríos- que inició su gobierno en 1707. Este virrey era un entusiasta admirador de las bellas artes y la música y trajo como director de su capilla de música al compositor milanés Roque Ceruti, quien, posteriormente[102], sucedería a Torrejón en la Catedral de Lima. La influencia de Ceruti fue decisiva en el destierro del estilo español en el Perú virreinal al hacer conocer la ópera italiana. El sucesor de Ceruti en la Catedral fue justamente Orejón y Aparicio.



---

[93] Cfr. QUEZADA MACCHIAVELLO, J. *El Legado Musical del Cusco Barroco*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República, 2004, p. 80.
[94] 1598 -1604.
[95] STEVENSON, R. *The Music of Perú. Aboriginal and Viceroyal Epocha* . Washington: Pan American Union, 1959, p. 71.
[96] Cfr. QUEZADA MACCHIAVELLO, J. *El Legado Musical del Cusco Barroco*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República1, 2004.
[97] Constituciones y ordenanzas para el maestro de capilla y cantores.
[98] Citado por Andrés Sas en "Los arzobispos, el cabildo metropolitano y la música" En: *La música en la Catedral de Lima durante el Vyrreinato.* Op.Cit., pp. 108-109.
[99] Cfr. GARCIA MUÑOZ, C. *Juan de Araujo. Un compositor del período colonial hispanoamericano*. Tesis doctoral 1989, Ed. digital IIMCV – UCA 2006, Capítulo 4, pp.186-202.
[100] Se ha respetado la grafía original del documento.
[101] Con Felipe V.
[102] Roque Ceruti estuvo siete años en Trujillo, entre 1721 y 1728.

Los Maestros de Capilla del siglo XVIII eran formados en las técnicas de la "retórica musical". Desde el comienzo del siglo XVII, las analogías entre retórica y música se extendieron a todos los niveles de la idea musical ya que involucraban las definiciones de estilos, las formas, la expresión y los métodos composicionales

En 1739, en *Der vollkommene Capellmeister*, Johann Mattheson desarrolló las secciones de teoría retórica orientadas a la composición e involucradas en encontrar y presentar argumentos: *inventio, dispositio, decoratio* -también llamada *elaboratio o elocutio-* y *pronuntatio*. Según esta ´teoría retórica´ la música más apta para mover los afectos era aquella que se basaba en un texto. La música vocal debía entonces girar en torno a la historia que se narraba, debía ilustrar los conceptos y los significados de palabras, frases o textos completos. Mersenne, en su *Harmonie universelle* (1636) ya enfatizaba que los músicos eran oradores que debían componer las melodías como si fueran discursos. [103] Desde esta óptica resulta determinante la elección del texto del Evangelio de San Juan que realiza Orejón y Aparicio.

Debido a que cada idea musical debía expresar un elemento afectivo impuesto por el texto -al que está intrínsecamente asociado- los compositores requerían muy a menudo de ayuda para estimular su imaginación musical. No todo texto poético poseía una idea apropiada para la invención musical, pero otra vez la retórica proveyó los medios de ayudar a la invención artística. En 1728, Heinichen, en su obra *Der General-Bass in der Composition*, extendió la analogía con la retórica para incluir las estratagemas retóricas usuales disponibles como ayuda para estructurar un discurso formal musical. De allí que el uso de los "gestos musicales" solía ser utilizado en aquellas obras en las que en el texto debía ser reflejado -a menudo gráficamente- desde el significado literal o figurado de una palabra o frase.[104] A este proceso se lo denominó *hypotiposis*. Si tomamos en cuenta esta teoría para el análisis de la *Pasión* de Orejón y Aparicio observaremos que en la obra se transcriben las palabras introductorias de las frases y los núcleos del significado de los distintos hechos relatados por el evangelista utilizando "figuras musicales".

El repertorio religioso que se encuentra en el Archivo del Seminario, por ejemplo, proviene de la época de la Catedral Institucionalizada (desde 1630 en adelante) y expresa sus necesidades y pautas culturales. Las obras compuestas en latín correspondían a distintos tipos y especies de música asociada a los rituales. Se trataba de piezas que se ejecutaban de manera alterna e interpolada con el canto llano, o lo sustituían.[105]

El villancico admitía mayores licencias y la relación entre música y texto era más imaginativa. Los villancicos de Cusco poseen un mayor tinte dramático, siendo frecuentes los "juguetes" con diálogos o los "sainetes" presentados sin el aparato escénico[106]. En la música sacra persiste el concepto contrapuntístico. El bajo continuo funciona como un contrapunto con la voz principal. Los recursos técnicos de la música están al servicio de la palabra. Los coros eclesiásticos estaban integrados por tiples niños y por contraltos, tenores y bajos masculinos. Recuerda Quezada Macchiavello, citando a Graetzer:

> "Durante este período la teoría del "afecto" domina todo el arte. Athanasius Kircher en su *Musurgia Universales* (1650) relaciona los estados afectivos con representaciones musicales: Alegría, modo mayor, tempo rápido, intervalos consonantes y grandes (tercera mayor, cuarta justa, quinta justa, octava justa). Tesitura aguda y brillante y tristeza: modo menor, tempo más lento, intervalos pequeños (semitonos, tonos y terceras menores), tesituras graves y oscuras, disonancias y falsas relaciones".[107]

Orejón y Aparicio ingresa como tiple en el Coro de Música de la Catedral el 2 de diciembre de 1715. El decreto que así lo confirma detalla:

> "[…] Atendiendo a que en Joseph de Orejón Aparicio y Velasco concurren las circunstancias de voz y destreza para el dicho ministerio le nombramos (y) nombró por tal músico tiple , por vía de Gobierno y le asignó cien pesos de los ciento cincuenta requeridos con los cuales le asistirá el mayordomo Dn Domingo de Argadoña de la renta de dicha fábrica, en cada un año, con la calidad de que si perdiere la voz no ha de gozar de la renta referida. […] firmado Antonio (Arzobispo de Lima)"[108].

Orejón y Aparicio mantiene su puesto en la Capilla como contralto según figura en la documentación de pagos de salarios de 1724. Desde el 11 de mayo hasta el 28 de junio de 1725 ocupa interinamente la plaza de organista primero, mientras concluye sus estudios eclesiásticos. En 1730, se presenta como candidato a Sacristán Mayor de la Iglesia de Pisco, pero se le niega el nombramiento porque se lo considera un músico valioso para la Capilla de la Catedral.

En septiembre de 1742 se presenta para cubrir el cargo de organista. Los documentos precisan:



---

[103] Cfr. Albert Cohen. "Mersenne, Marin." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. 22 Sep. 2009 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18468>.

[104] Cfr. George J. Buelow. "Heinichen, Johann David." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. 22 Sep. 2009 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12688>.

[105] Cfr. QUEZADA MACHIAVELLO, J. p. 57.

[106] Cfr. QUEZADA MACHIAVELLO, J. p. 92.

[107] Cfr. QUEZADA MACHIAVELLO, J. p. 93. El autor toma la referencia de Graetzer, G. en "La interpretación", En GALLO, GRAETZER, NARDI Y RUSO, *El Director de Coro*, Buenos Aires, Ricordi 1979, p. 170.

[108] Cfr. SAS, A. p. 286.

"[…] Compareció Don Joseph de Aparicio, Presbítero y fue examinado y aprobado así en el acompañamiento como en la composición y canto llano y nominado por todos los votos y por único opositor por no haberse opuesto otro alguno en consideración de su destreza y aptitud" [109].

Las tareas que Orejón y Aparicio desarrolla como organista se proyectan a otras actividades dentro de la Capilla. En 1745, en un reclamo de rectificación salarial elevado al Cabildo, podemos leer de su propia pluma el detalle de sus actividades:

"[…] es notoria mi aplicación desvelo y cuidado con que sirvo y he servido por espacio de treinta años […] regentee la Capilla por ausencia del maestro de ella cumpliendo su falta en servicio y culto de la Iglesia, he compuesto varias obras que se han cantado en distintas funciones, hasta tocar el organo en tiempo que no estaba a mi cuidado este trabajo […] por el amor con el que he servido a la Iglesia desde edad de nueve años y ya que mi deseo es permanecer en el mismo empleo […]". [110]

El 8 de diciembre de 1760 es nombrado Maestro de Capilla interino hasta que en 1764 es titularizado en el cargo.

Orejón y Aparicio es un compositor que elige cuidadosa y pulcramente, con extrema rigidez, los textos que va a utilizar. Luego, al elaborarlos en música, hace un seguimiento estricto de esa poesía, de su sentido, su ritmo, su expresión, hasta el punto de dibujar musicalmente aquellas palabras fundamentales.

Cada tema -expresión de una circunstancia determinada- se expone musicalmente como una ampliación de un trasfondo y como cumpliendo una expectativa creada por la escritura: trasfondo textual o hipotexto que revela constantemente a San Juan como testigo directo de los acontecimientos.

Robert Stevenson menciona una lista de las ocasiones en las que se interpretaban obras polifónicas, desde 1610 en adelante:

"[…] en primeras y segundas Vísperas, Tercia, Misa y *Maitines* durante Navidad *y* Pascua; en todos los Domingos del año; en todas las fiestas de primera clase en cualquier día de la semana; en Corpus Christi y durante su octava. La Salve Regina se cantaba polifónicamente cada sábado. Procesiones de Semana Santa, rogativas y letanías de San Marcos, entierros y aniversarios de prelados y prebendados llevaban música similar". [111]

Teniendo en cuenta la formación religiosa y la práctica como corista y organista, anterior a su función como Maestro de Capilla, es coherente suponer que la música de Orejón y Aparicio se basa en una interpretación acabada del "Evangelio de San Juan", en un conocimiento profundo del texto y en un manejo compositivo fundamentado en la práctica descripta.

Intuimos que este autor peruano -religioso y estudioso de los textos bíblicos- intentó poner en evidencia en esta obra el pensamiento de Juan evangelista y el *´logos´* cristiano subrayado dramáticamente por la presencia de la música en el discurso.

En la nómina de los papeles de música de la Catedral redactada entre 1809 y 1810 por Andrés Bolognesi se registran los títulos de las composiciones de Orejón y Aparicio en latín -además de algunas decenas de villancicos- existentes en el Archivo en esa fecha:

- Misa en el quinto tono (revisada por Melchor Tapia)
- Misa en Sol
- Salmos
- Oredidi
- Defecit
- Et incarnatus
- Pasión del domingo (revisada por Melchor Tapia)
- Pasión del viernes (revisada por Melchor Tapia)

En su "Carta sobre la música", Toribio del Campo (posible discípulo de Orejón y Aparicio) escribe:

"[…] el huachano Nebra[112] trasladado en el Licenciado D. José Orejón y Aparicio bajo de cuyos dedos era animado el órgano: al que prestaba articulación en el séquito de la salmodia y en el que con la variación de sus registros hacía por sus órdenes la imitación de instrumentos, animales y elementos. […] reparó los descaminos de Cerutti en algún modo y aprovechó tal cual rasgo de melodía que a este se deslizaba. Se elevó sobre todos, particularmente en los cantos de la Iglesia. Quedan de él varios himnos, misas, salmos y un cántico al Sacramento que empieza: Adórote, verdad incomprensible, digno todo de un elogio, hasta que vimos u oimos las obras de Terradellas y del inmortal Pergolessi" [113].



[109] Cfr. SAS, A. pp. 287-288.
[110] SAS, A. p.287.
[111] En: GARCIA MUÑOZ, C. *Juan de Araujo. Un compositor del período colonial hispanoamericano*. Tesis doctoral 1989, Ed. digital IIMCV – UCA 2006, Capítulo 4, p. 205.
[112] En referencia al famoso organista español del siglo XVIII.
[113] Cfr. Del Campo T. *Carta sobre la Música.* En Mercurio Peruano T. IV Nº 117 Lima 1792. fs. 108- 114 116 118.

Orejón y Aparicio fue un músico muy valorado y aplaudido en vida y también recordado después de su muerte.

## Delimitaciones contextuales

La posición teórica -propia del Barroco- según la cual los sonidos y determinados instrumentos conllevan un significado preciso es la razón de las prohibiciones de los obispos y de las autoridades eclesiásticas sobre ciertas ejecuciones o instrumentos. Es importante analizar los supuestos de los Autos que forman parte del contexto ideológico que orienta y determina las creaciones músico-poéticas de esos siglos (XVI y XVII) [114].

Según esos supuestos, el significado que se agrega a ciertos sonidos y determinados instrumentos orienta hacia lo sensorial o hacia lo celestial: hacia abajo o hacia arriba: edicto tras edicto exponen -desde el Concilio de Lima en 1552- el conjunto de ordenanzas que regulan la creación y ejecución musicales en la catedral de Lima.

Consideramos ejemplar el edicto del 27 de setiembre de 1754, rasgo saliente del contexto de creación de José de Orejón y Aparicio. El edicto manda que "[…] no se toquen ni canten en las Iglesias: minuetes, arias, ni demás canciones profanas, ni theatrales". Hace una historia desde el motivo de la introducción de la música en las iglesias sobre el concepto de la música como halago de los sentidos; "*alhago* al oído", dice. Pero señala que de la permisión se pasó al abuso, haciendo *theatro* de profanos cantos el lugar sacro.

Bien analizadas las causas -advertimos que el efecto pernicioso no es por los sonidos en sí- sino por las mediaciones de un recuerdo de Festines. Ampliemos esta consideración en torno a la función de la música por los efectos, según las concepciones que orientan los edictos.

En el 1º Concilio de Lima 1552 -y por la Constitución Vigésimo sexta- se ordena que no haya representaciones en las Iglesias sin licencia. En 1567, y durante el 2º Concilio celebrado en la Ciudad de los Reyes", "[…] *Prohibimus... histriones intre il ecclesiam timpano aut alio instrumento prophano*". Conceptos similares expresan las constituciones sinodiales del 27 de octubre de 1613, y el Auto de 1689.

El Prelado Melchor de Leñán quiso extirpar abusos por el Auto del 19 de noviembre de 1702. Allí revela su propósito de extender la prohibición de los conventos a los beatarios. Prohibe la entrada en los beatarios "[…] a hombres y mujeres que iban allí a tocar y cantar con arpas y *biguelas* y *biolas* y otros *ynstrumentos*..." y propone otra ordenanza que mandase notificara a las futuras religiosas que habían de aprender el latín.

El Maestro de Capilla Tomás de Torrejón y Velasco, en carta al amigo cusqueño del 14 de junio de 1704, expresa: "[…] *haver* ya dos años que el Sr. Arzobispo quitó la música a las monjas […]".

Recordemos que había un uso particular de instrumentos: chirimías, trompetas, atabales en las elecciones para proveer una cátedra en la Universidad de San Marcos (Ciudad de los Reyes), y para las elecciones de Abadesa.

Melchor de Leñán, por Auto de diciembre de 1703, ordena para las elecciones, mayor secreto y seriedad, prohibiendo "clarines, *caxas*, matracas"[115].

En 1612, el Sr. Don Bartolomé Lobo Guerrero -Arzobispo de Lima-, el Arzobispado del Consejo de su Majestad, y el Sr. Deán, Cabildo de la Sta. Iglesia Catedral de Lima dictan ordenanzas. La 5 propone el *Te Deum Laudamus*, canto de órgano; la *antíphona del Benedictus* en contrapunto; la 6, para los Domingos de adviento y de *quaresma*, el *in carnatus*, en canto de órgano; un motete del día y en las fiestas que hubiere sermón los *kyrie sanctus y agnus feriales* y un motete al *alçar* el día. En la Semana Santa, proveerá el dicho maestro las "*quatro pasiones* en canto de órgano, las lamentaciones y el *miserere mei*; y al sacar la seña, cantarán el *hymno Vexilla* Reyes todos los días que se sacare, muy despacio y con el sentimiento que pide la ceremonia. El Maestro de Capilla compondrá cada año de nuevo como son motetes y algunas cosas peregrinas, que salgan de lo ordinario, y las *chançonetas* necesarias para el día y octava del corpus y Pascua de Navidad y Resurrección y otras fiestas el año, como se suele usar para pasar las *chanzonetas*, llamará a los músicos *quinze dias* antes […]".[116]

Como vemos, hay un repertorio determinado. En el año 1689, por el Auto para quitar la Música del *Exmo. Ilmo y Rmo. Sr. Doctor don Melchor de Liñán y Cisnero*, mi Sr. Arzobispo de Lima, al consejo del Rey Nuestro Sr., se prohibe "[…] la ejecución de Villancicos. Sólo se ejecutarán los *Psalmos*, antífonas, capítulos, versículos y responsorios de dichas *Oras* (Vísperas, Maitines, Prima, Tercia, Sexta y Nona)".

Se enuncia abuso y corrupción y entre las causas se señalan "los versos latimos" (sic) por la "imperfección y absurdo de su pronunciación, por falta de inteligencia" […], como no lo saben, no lo entienden, no pueden expresarlo.



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

[115] Cf. Andrés Sas Orchassal: Op. Cit. p. 36.

[116] Cfr. SAS, A.. *La música en la Catedral de Lima*. "La capilla de Música". Cap. IV, p. 69.

Prohiben las Lamentaciones, los villancicos ya sea en latín o en romance. Se prohiben también los versículos y otras cosas. Ejecutarán "[…] sólo lo que a las horas y a misa le pertenece"[117]. No salves y letanías, ni en la Iglesia, ni a las puertas, ni en locutorios.

El edicto del 27 de setiembre de 1754, que manda que no se toquen ni canten en las iglesias minuetes, arias, ni demás canciones profanas y *theatrales*, presenta el tema de la música en las iglesias en un panorama histórico. Refiere cómo el canto -desde la primitiva Iglesia- fue un solemne modo de celebrar los divinos oficios. Pasó de su primera simplicidad a una más armoniosa composición.

Cuando se permitió el uso de la música instrumental fue para evitar que los católicos entrasen a templos de herejes que se valían de este halago de los sentidos. Por eso San Flaviano en Antioquía, San Chrisóstomo en Constantinopla, San Agustín en Hippona y San Ambrosio en Milán, permitieron en sus iglesias esta música que finalmente tuvo su uso en las Iglesias de la ciudad.

Más tarde de la permisión se pasó al abuso porque, hecho *theatro* de profanos cantos el lugar santo, se dio a las declamaciones de muchos Santos Padres. Así, el Papa Alejandro VII en 1657 expidió su bula: "*Piae Solocitudines Studio"* en que proscribió, como indecente, toda música instrumental, mandando a todos los Superiores de las Iglesias, que no permitiesen otra:

> "[…] que aquella que, excluya toda profanidad, solo imita la melodía *Ecclesiástica*; finalmente nuestro muy Docto, esclarecidíssimo, y Sto. Pontífice, el Sr. Benedicto XIV, que felizmente *reyna*, en su *eruditíssima* Carta en Síclica, expedida el 19 de febrero del año 49, dirigida á todos los Sres Obispos del Estado Pontificio, entre otros puntos pertenecientes al Culto Divino les exhorta , que procuren, que la música de los Templos sea grave, y enteramente desnuda de los lisongeros *alhagos* de la del *Theatro*. En esta consideración estando ciertos y sabedores que en las Iglesias de esta Capital (Lima), no sólo los establecimientos Canónicos, que en este asunto se han dado, para no *entroducir* nuevas figuras en el Canto de la Iglesia, que las que permite el Gregoriano, sino, lo que es más detestable, que *assi* en las *Missas* solemnes, como antes de ellas, en los que llaman discantes, se tocan Sonatas, Arias y Minuetes, y otras Canciones, en que, en lugar de mover á la devoción, y levantar los Corazones abatidos de las inclinaciones terrenas á los afectos nobles, como dice el gran Agustino, los exalta a la memoria de los Festines y otras consideraciones muy pecaminosas: Por tanto, para precaver tan perniciosas consecuencias, Mandamos, bajo el precepto formal de santa obediencia y de Excomunión mayor, *ipso facto incurrenda*, á todos los Músicos e Instrumentarios, que en las Iglesias, en cualesquiera Funciones, que se ofrezcan, se abstengan de tocad [sic] Sonatas, Minuetes y otras Tocatas del uso de la Tierra, que sólo son propias de los *Theatros*, y festines profanos y del Siglo, *sugetándose vnicamente*, á usar de aquella música, que por su gravedad, y decencia está apropiada á las Iglesias, y Templos, sobre cuyo particular encomendamos al Maestro de Capilla de Nra. Sta. Iglesia el *cuydado*, de que no se falte á tan recomendable mandato y que vele sobre ello en todas las iglesias *Parrchiales* [sic], Regulares, y de Religiosas, y demás Capillas, dándonos *quenta* de la más mínima infracción, que en ello *huviiere*; y *assi* mismo requerimos, y exhortamos á nuestros Párrocos, RR. Prelados, Capellanes, Abbadesas y demás Superiores, no permitan en sus respectivas Iglesias músicas, é instrumentos, que no sean conformes al Divino Culto, y que tengan presente para su cumplimiento los ordenes, que por Edictos, y otros medios tenemos dados..."[118].

El prestigioso historiador, musicólogo y compositor Andrés Sas, que ha estudiado fehacientemente esta situación histórica, explica casi como una conclusión, que "nada se puede en Nápoles o en Lima contra la inclinación de las monjas por la música profana".

## 3- Análisis de los textos musicales y literarios
## Algunos ejemplos de análisis musical en la Pasión según San Juan

La obra se halla en re menor. En su profundo estudio sobre las reglas de formación del compositor que deberá cumplir el rol de Maestro de Capilla, Johann Mattheson afirma que esta tonalidad:

> "[…] contiene algo de devoto, tranquilo, y al mismo tiempo algo grandioso, agradable y conforme; por ello es capaz de promover el recogimiento en obras religiosas y la tranquilidad de espíritu en piezas profanas […]".[119]

El número III, *Quan Acusationem* tiene el carácter de un lamento. La figuración utilizada, las características de su rítmica y el movimiento melódico reflejan con claridad la duda de Pilatos. Las sílabas prolongadas -en un interminable y contenido sollozo- son las sílabas claves en el discurso del texto (ver Figura 1).



[117] Cfr. SAS, A.. *La música en la Catedral de Lima*. Cap. I. P. 35.
[118] Citado por SAS, A.: "Los arzobispos, el cabildo metropolitano y la música" En: *La música en la Catedral de Lima.* pp. 31-48.
[119] BRAUN: 1981 537–40: 35.

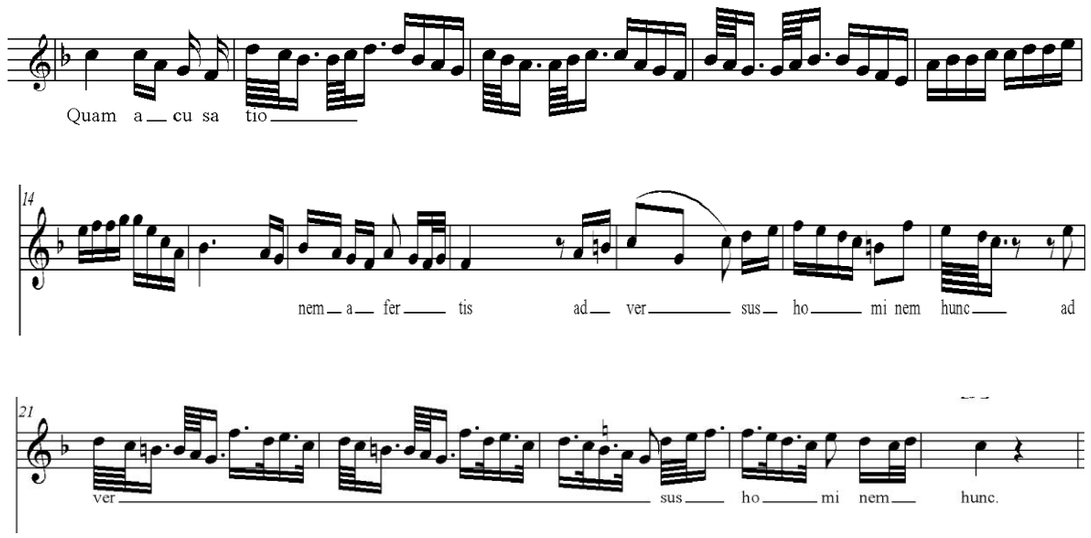



Figura 1

El número VII, *Ave Rex Judeorum,* está estructurado compositivamente utilizando los dos coros alternados. Repiten las mismas palabras respondiéndose el uno al otro en un recurso de afirmación de lo dicho. Representan a la ´turba´ que exclama y condena en este discurso dramático decisivo. El ritmo de la figuración en los instrumentos está específicamente acentuado por el uso de puntillo que subraya la solemnidad de esta respuesta (ver Figura 2).

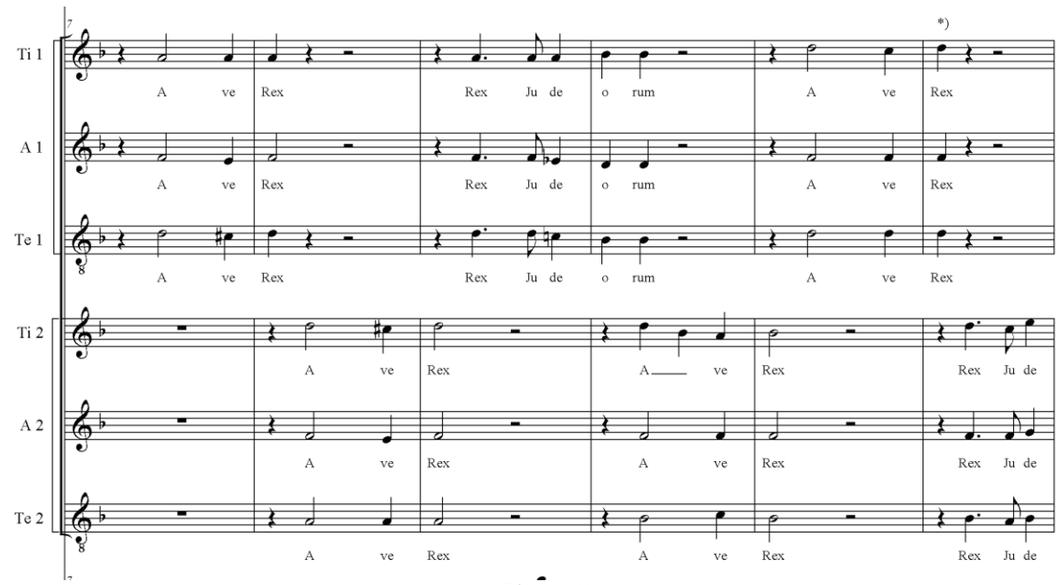



Figura 2

El número XII, *Et inclinato,* describe la muerte de Jesús en la cruz. Su rítmica de carácter pesante -dada por la caída en negras en los primeros tiempos del compás utilizando una figuración puntillada- subraya emotivamente el momento en que Jesús entrega su alma (ver Figura 3).

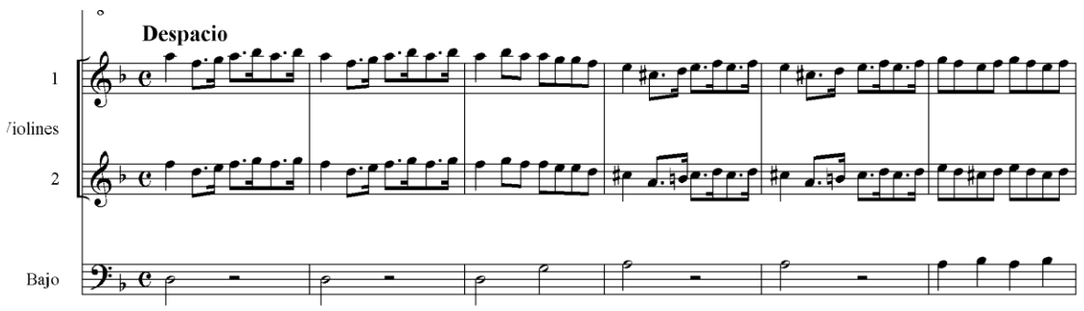



Figura 3

En el compás 23 de este número, luego de que el coro dice por primera vez la palabra "Espíritu", entran las flautas, solas y al unísono en un pedal sobre la nota "la". Las flautas se solían utilizar en la época para simbolizar al Espíritu Santo. Este recurso orquestal trae la presencia de Dios en el momento de la elevación del espíritu (ver Figura 4).

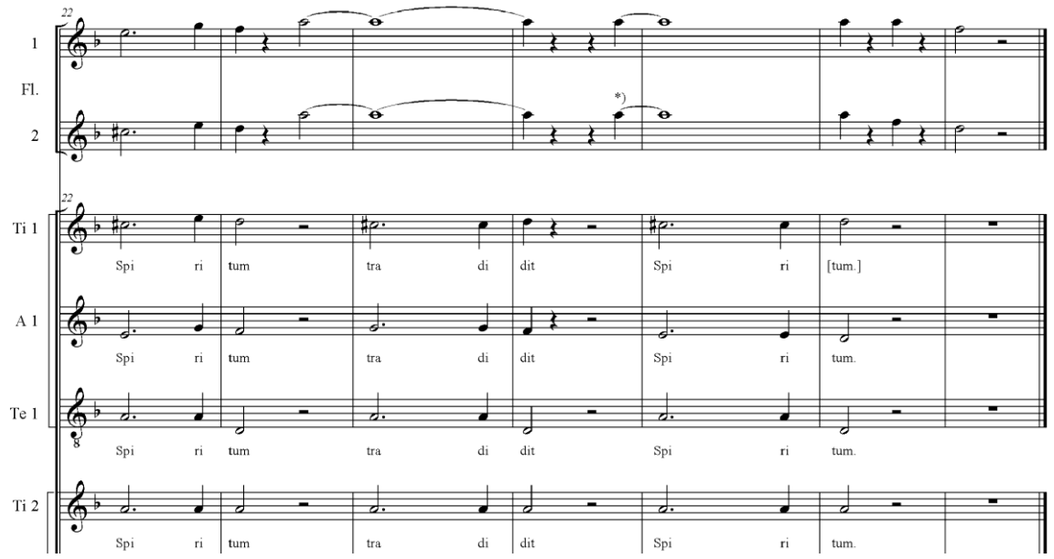



Figura 4

En el compás 26 de este mismo número, Orejón y Aparicio lleva la tesitura de los violines primeros hasta alcanzar su nota más grave (sol) -a través de un diseño melódico descendente en figuración de corcheas- utilizando la escala menor armónica. Este recurso de orquestación -unido a la concepción armónica y rítmica de la frase musical- corresponde al momento en el que el coro dice ´[…] entregó su Espíritu" y acompaña desde la música la expiración de la vida terrenal de Jesús relatada en el texto (ver Figura 5).

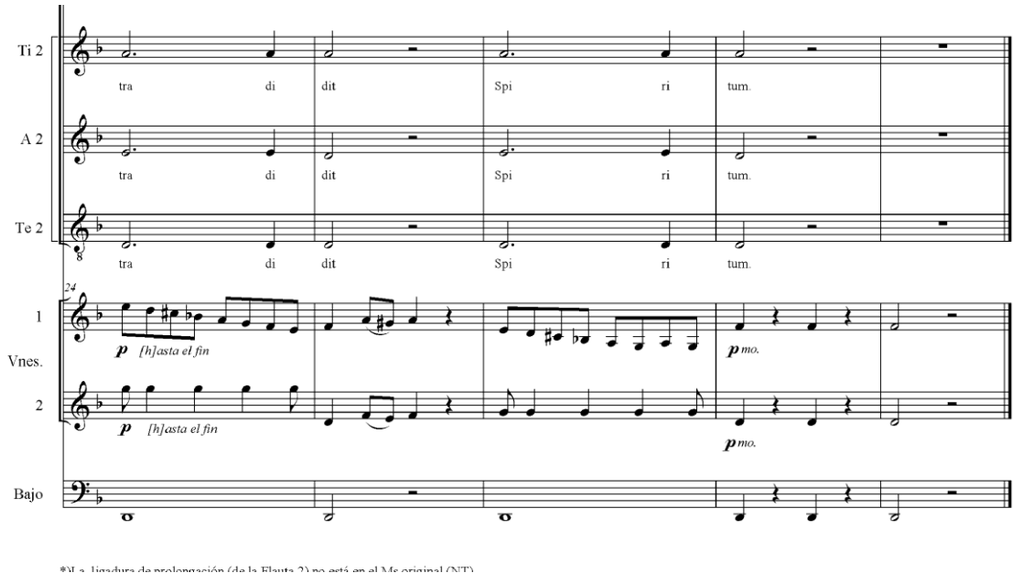



Figura 5

Es claro que todos los edictos acerca de lo que debe prohibirse o aceptarse en las creaciones musicales se basan en determinados principios sobre una regularización o generalización de los efectos. Si focalizamos el proceso de creación musical, los principios nodos de la creación serían las valoraciones de los sonidos, tonos, timbres, por los efectos.

Un enfoque semiótico nos permite estudiar el contexto de creación de José de Orejón y Aparicio -Lima en el siglo XVIII y el entorno catedralicio-, analizar los principios de creación y abstraer una poética.

Al analizar el proceso de creación poética[120] advertimos que el núcleo semántico es previo a la expresión y que hay tensiones de la tradición cristiana, actualizadas en el contexto espacial y epocal que determinan o inciden en las configuraciones.

## Análisis del texto poético de las veinte obras y su repercusión en lo musical

Según los edictos:

1) la música conmueve (halaga los sentidos);

2) lleva implícito un significado que se le da por los que la escuchan en razón de su memoria de cosas profanas: Festines y celebraciones teatrales que no elevan, atan a lo terrenal. El supuesto determina las prohibiciones de ejecución de Sonatas, Minuetes....

En Orejón y Aparicio –según las líneas de tradición que hemos señalado- hay una búsqueda de selección poética dirigida a testimoniar la presencia de Dios, la dimensión de lo sobrenatural, a través de una comunicación que reside en la luz iluminadora desde un concepto. Las dos vertientes de la creación. El *logos* expresa el signo y su reverso: el *homo plenus* en el que alienta un *spiritus*: un soplo, un hálito. Entonces el *logos* no es *onoma* -o signo plano- es un signo con trasfondo. El concepto del lenguaje humano es un signo complejo (inferencia e hipótesis abducción: tensión hacia lo desconocido). La comunicación se da en ese contagio que en léxico cristiano y místico es llama „ardor" y en el vocabulario platónico es la potencia que determina la cadena de imanes o es la locura divina de Apolo.

Las dos dimensiones del *logos*: percepción y designación de formas y develamiento de una esencialidad están presentes en toda la creación desde La Biblia a los textos del cristianismo. En la definición de signo por San Agustín la comunicación es de espíritu a espíritu; el arte, la expresión, debe orientar al *gignooskoo* ese conocimiento de la otra dimensión que alienta en nosotros.

No han llegado hasta nosotros los manuscritos de *Et incarnatus*, *Adórote verdad incomprensible*, *Cántico al Sacramento*, pero consideramos que los temas textuales y las expresiones sobre la creación están expuestas en *Enigma divino*, *Ah del día, Ah del agua, Contrapunto*.

En nuestro enfoque teórico desde una semiótica hermenéutica y en torno al camino generativo del texto, aislamos una estructura profunda y sus transformaciones. Cada texto expone nodos (núcleos semánticos) en campos léxicos y formas particulares de expresarlos.

La red de conceptos, que se articula en toda la poética elegida por José de Orejón y Aparicio como isotopías semánticas, refiere su posición y participación como testigo del misterio de Dios. Orejón y Aparicio refiere el efecto del testigo del misterio. Para quien percibe por debajo de la dimensión humana del cuerpo la esencia de una materialidad visible y limitada, un trasfondo; éste se revela como enigma. Orejón y Aparicio expresa el efecto de una manifestación. La manifestación es para un testigo que trasciende el umbral de la percepción en la intuición del misterio.

En sus elecciones textuales, Orejón y Aparicio insiste en su proyección de los nodos del misterio de *Christo*: el *logos-sarç*. La concepción de María, la resurrección. El conocimiento a partir de la intuición del misterio significará la aceptación de una ruptura del límite humano y la travesía de un umbral: conocer es resolver el enigma de la encarnación: aceptar la vida eterna en esta vida terrestre.

Frente a las visiones místicas tradicionales: vida que no es vida (Santa Teresa de Jesús), "vivo sin vivir en mí"/; "muero porque no muero"; Orejón y Aparicio elige -desde el hipotexto joaneo- el señalar reiteradamente el camino a esta verdad que se manifiesta a algunos. La resurrección: "partirse y quedarse", "ser uno y ser otro"; la presencia eterna y la encarnación, la ofrenda (cordero de Dios) Eucaristía, en la concepción de María; y en la celebración: porque el *logos* de la celebración es un hecho de reconocimiento y testificación.

El núcleo semántico es previo a la expresión. La estructura profunda se proyecta a las variantes temáticas en una *dispositio* y en una *elocutio* particulares. Como ya lo señalamos la estructura refiere a los temas habituales del cristianismo: la presencia de Jesús, la incomprensión de los hombres: Jesús según Juan.

La presentación de Jesús en su palabra: *logos- sarç*: "vosotros sois de abajo, yo soy /ego eimi) de arriba" (8,23. P.1356); "[…] Vosotros sois de este mundo, yo no soy de este mundo", "[…] doy mi vida para tomarla de nuevo" (9, P.1359); "[…] El Padre está en mí y yo en el Padre" (10,38. P. 1360). La unión con Dios, el alma que se vacía de toda forma previa, la transformación por el amor a Dios, el éxtasis como elevación son motivos que disponen las celebraciones.

En el texto de "Enigma divino" hay una reflexión implícita sobre los dos aspectos del lenguaje: forma y significado. El significado reside en el concepto y ejemplifica a través de una imagen los niveles simbólicos del lenguaje.



[120] Cf. TEUN A. VAN DIKJ: "Aspectos de una teoría generativa del texto poético". En AA.VV: *Ensayos de Semiótica Poética.* Barcelona. Planeta. 1976. Pp. 239-271. Francois RASTIER: "Sistemática de las isotopías". En: AA.VV: *Ensayos de Semiótica Poética.* Barcelona. Planeta. 1976. Pp. 107-140. Walter MIGNOLO: *Elementos para una teoría del texto literario.* Barcelona. Crítica. 1978. Umberto ECO: *Tratado de Semiótica General*. México. Nueva Imagen. 1980. Paul RICOEUR: *Del texto a la acción*. México. Fondo de Cultura Económica. 2001.

No hay un concepto único para la forma de trigo. No hay un significado unívoco para los signos: "[…] aunque es de trigo la forma/ no hace de pan el concepto". El trigo -en su esencia material- es objeto de una acción sobre su materialidad y se transforma en pan; pero también es objeto de percepción en una configuración simbólica y en él se soportan connotaciones de otra dimensión. Ese amasijo de trigo es vida, es el legado de Cristo, es Cristo mismo. El trabajo de la analogía, en un círculo: el lenguaje tiene el aspecto de su materialidad, pero su esencia es el pensamiento que allí alienta. Núcleo que se sustenta muchas veces por debajo de la red lingüística, en los cruces, en los vacíos del lenguaje.

La voz de la poesía elegida por Orejón y Aparicio hace que su música, en los actos de alabanza y exaltación, equivalga a un clarín anunciador del sol. La música es expresión de la fuente de luz. Es expresión de una idea. La *dispositio* las hace equivalentes El SOL, LA IDEA son fuentes de luz y de vida. Convoca a las "luces activas" a encender la vívida pompa y a exhalar la música.

En el texto de *Ah del día* se expone una convocatoria en varios niveles que va marcando las pautas del canto: la base de una *idea*, un *influjo*; la *finalidad* o el objeto: el empeño de celebrar a María; el *instrumento y la forma* del canto: "*el influjo que inspira unos el esplendor y otros la lira*". La *disposición*: desde el sonido hacia la luz *acento más brillante de armonía y de arrebol.*

El valor de la creación, como expresión de una idea, se proyecta en una *dispositio* particular de elementos del universo físico que se aúnan para celebrar a María.

*Ah el agua* el texto articula los elementos del mundo pagano: el agua, la tierra, el fuego y el aire. La voz se presenta como de Dios/Creador (que mandó el diluvio) poniendo en evidencia que se asigna a la poesía la función providencial de las Escritura Sacra. Por eso puede disponerse como invocación o llamamiento. La poesía es también camino de ascenso hacia Dios, móvil instrumento de conciliación y armonía universal. Se convoca a los cuatro elementos del mundo clásico para que aclamen la pureza de María. Por la disposición textual al intercalar un discurso de María se actualiza la dialéctica, se articula un esquema dialógico en desplazamiento de voces y en una amplificación de los temas.

La comunicación textual posible, elegida y prevista por Orejón y Aparicio, se apoya en la presentación de un discurso móvil de sujetos que se desplazan e inducen al lector o escucha a seguir, a través del aspecto externo del lenguaje, las marcas que apuntan a un sentido subyacente verdadero nexo de comunicación. El lenguaje -articulado en niveles discursivos- expresa el juego de sentidos en las dos dimensiones.

Esta temática sobre la creación es el nodo semántico de *Contrapunto.* Así, también en esta elección textual de Orejón y Aparicio se vislumbra una relación con los poetas místicos, la comunicación poética en una especie de proyección de la unión con la unión con Dios. El éxtasis del alma que se vacía de todo fuera del modelo: Dios. La experiencia de "perderse y anegarse en Dios" encuentra, en la configuración poética, un primer escalón de ascenso. El acto de componer se considera como "un dar muestras de prueba" de elevación al celebrar a María. La Circunstancia de exaltación mística, actualiza con el léxico peculiar, característico de la experiencia: fuego, llama, ardor, luz, y puede rastrearse aún en las expresiones de los poetas místicos, así como: *La llama de amor vivo* de San Juan de la Cruz.

Entonces, en la concepción de elección poética que realiza Orejón y Aparicio se representa y actualiza la transformación por el amor a Dios: elevación y trascendencia. Según San Pablo: "[…] *Si qua ergo in Christo nova creatura, vetera transierunt; ecce facta sunt omnia nova*" […] " *Vivo autem, iam non ego; vivit vero in me Christus*".[121] En la interpretación de Quevedo, la inmolación de Jesús: "muerte que sólo fue para dar vida".[122] Expresada en la paradoja: partirse y quedarse (*Despertad canoras avecillas*); el ser uno "y ser otro", esta circunstancia de "vivo sin vivir en mí", que implica aceptar la dimensión divina en el hombre, se expone en la dimensión del lenguaje y de su reversibilidad poética.

El éxtasis como elevación**:** San Pablo, Efesios. Entre los preceptos morales de San Pablo, expresa la "Exhortación a la Unidad" y cuando expone la "Diversidad de dones" aclara que a cada uno de nosotros ha sido dada la gracia: "Subiendo a las alturas, […] repartió dones a los hombres". Eso de subir ¿que significa sino que primero descendió a las partes bajas de la tierra? El ser uno y ser otro en la experiencia de una manifestación en que todo lo creado habla de Dios y en exaltación por un canto que lo reconoce. Esta línea de tradición -que puede trazarse desde el *Magnificat "Dei opera... anima mea.* […]" al "*Caelum et terra laudent Dominum*", al "*Sollemnis laudis Dei concentus*" (Salmos 110, 148 y 150) y al *Cántico de las criaturas* de San Francisco- configura la percepción de Dios en la naturaleza. La voz de alabanza y el canto de celebración se proyectan a las criaturas de Dios en un enlace unitivo y armónico.

La apelación al alma para que exprese su potencial de vida -*spiritus*: hálito- por el canto de celebración: (*Ah del día*) y la expresión nítida en el cruce: oír la luz, la brillantez; ver la armonía, el sonido, culmina en *Por besar de este Fénix las plantas* expresión sintética de la poética utilizada por Orejón y Aparicio en su música.



[121] San Pablo: "Romanos", VI, 11.P.1424; Epístola II "Ad Corintios" V, 17.P. 1458; "Gálatas" 2,19.P.1467.
[122] "Por qué Nuestra Sra. no murió de lástima" *Poesías Sagradas*. Francisco de Quevedo y Villegas: *Obras Completas*. Buenos Aores. Aguilar. 1978. V. II .P.83.

Si desde un enfoque semántico podemos articular los nodos, núcleos de significación y sus proyecciones, ese campo semántico se perfila por isotopías sintácticas (funciones), desde isotopías léxicas (*semas/sememas*) en proyecciones de isotopías prosódicas: verso, métrica, ritmo, rima, acentos. [123]

**La sintaxis en la poética de los textos**

La *dispositio* textual se articula sobre líneas sintácticas diversas. Los cantos de ruego o de exhortación disponen una serie de invocaciones breves. Cada invocación tiene como centro el vocativo al que se agregan cualidades. Se trata entonces de una sucesión de frases nominales o de construcciones sustantivas -núcleo y complemento- que delinean la figura de la invocación. En las composiciones de búsqueda y de exaltación de Cristo, la sintaxis expresa una particular disposición: ansiedad, impaciencia por lo trascendente. La estructura es envolvente y compleja, con subordinaciones superpuestas que eliminan los bordes de los distintos planos. En la complejidad discursiva se eliden los nexos y por este recurso se logra una uniformidad aparente, de elementos que, sin marcas de subordinación, estarían en un mismo plano, pero cuando en la comprensión se avanza del discurso a la *dispositio* textual, cuando se articulan los nodos de sentido, se advierten el trasfondo del pensamiento cristiano y en las formas también tradicionales: la simetría y el equilibrio sintáctico de la *dispositio* propia de los salmos; el *asíndeton* que confiere a las frases ritmo quebrado o energía. El texto configurado desde la elección poética de Orejón y Aparicio es de una sintaxis móvil, libre en el movimiento reflexivo del *logos* que gira sobre sí mismo, circularmente, laberínticamente, pero siempre en una espiral en ascenso.

Veamos las isotopías semánticas y su articulación en las isotopías léxicas y sonoras. Isotopías delineadas por el corte de las palabras, que dan lugar a multiplicidad de acepciones; o por el fragmentarismo por derivación. Las palabras simples se descomponen en raíz desinencias y sufijos: las palabras compuestas en los vocablos originales. El léxico poético se instala en el latín de la Vulgata y en el español americano-peruano de esos siglos. Pero en ninguno de las dos lenguas el léxico es el del diccionario. El latín se transcribe con formas peculiares: por ejemplo el gerundio con valor de infinitivo o de sustantivo; giros con gerundivo final absoluto, propio del latín de la Edad Media. Participios de futuro constantes en *Letanía*: "[…] los que pecarán" participio futuro en vos pasiva: "[…] los que van a ser martirizados", hay formas comparativas para señalar una mayor virtud en la Virgen. El español americano aparece enriquecido por la inclusión de términos poco usados: *celsitud* (por *ecelsitud*) y por el fragmentarismo constante de las palabras.

Entonces, en algunos aspectos, así como las *Laudas Sacras* del siglo XIII (Jacopone da Todi) la versificación reproduce -sobre la base tradicional- los ritmos y esquemas de las creaciones populares, modificando así con nuevos matices la plegaría salmística, la joculatoria responsorial, la sucesión monorrima de alejandrinos. En efecto, si se juega con la alternancia de metros y tonos, la métrica es sólo uno de los soportes sonoros, porque en el juego lingüístico-musical que utiliza Orejón y Aparicio el juego está dispuesto en la morfología de un léxico que se desarticula constantemente y fragmenta el discurso en una proyección de ecos y traslados sonoros.

Consideremos las figuras desde la retórica[124] por la desarticulación léxica en el juego sonoro. Las figuras sonoras por repeticiones de la raíz del vocablo con las variaciones de su desinencia, no sólo proyectan sonidos en eco, por aliteración o isotopías sonoras, sino que van creando planos de sentido en un campo semántico que se amplia y juega de un centro a los bordes y de éstos al centro. El resultado es un paragrama de puntos sonoros móviles y núcleos de significado en multiplicidad de dispersiones. El juego se da con las palabras en latín y en español: *accusationem/ accusatio*, *adversus/ ad versus,* "*adclamen/ clamen*". Este recurso por derivación adquiere las formas de paranomasia o estructuras similares entre elementos nominales: *Despertad canoras avecillas*; Alentad fragantes florecillas.

Ahora bien, consideremos el objeto de la retórica: los recursos textuales para un efecto musical auditivo. Encontramos:

- División de palabras: multiplicidad de direcciones en los significantes que crean un paragrama sonoro en juego de significaciones para un sentido.
- Fragmentarismo silábico: palabras separadas en sílabas, y sílabas en letras. Las sílabas se prolongan en repeticiones de la última vocal.
- Oximoron o quiasmo. Repeticiones e incertidumbre gráfica que juega con significados.
- Isotopías léxicas y fónicas. Isotopías o paralelismo sintáctico.
- Búsqueda de sinestesias: "oíd sus esplendores, mirad sus consonancias".
- Imágenes de color: *Ah del zafir del mundo.*
- Recursos del simbolismo clásico: *La esfera de Apolo.*
- Figuras geométrico-espaciales: *Ah del mundo*, "[…] en su esfera viandantes".



[123] El concepto de isotopía elaborado por la semiótica es acertadamente explicado y ejemplificado por François Rastier. Cf. RASTIER, F.: "Sistemática de las isotopías" .En: AA.VV: *Ensayos de Semiótica Poética.* Barcelona. Planeta. 1976. Pp. 107-140.

[123] Cf. TEUN A. VAN DIJK. Op. Cit. P. 262.

[124] Se sugiere que para comprender este enfoque se revisen los conceptos de José Antonio Mayoral. Cf. MAYORAL. J.A.: *Figuras retóricas*. Madrid. Síntesis. 2001.

- Imágenes auditivas: canta, acento, armonía, voz, trino.
- Imágenes visuales de color: "[…] arrebol que supo exceder al sol en oriente de lucero".
- Imágenes de movimiento o kinestésicas: "venid, llegad".
- Paranomasía: empleo de palabras de sonido parecido, casos de complemento interno.
- Oximoron: unir ideas que en realidad se excluyen: "Morir para vivir", "Partirse y quedarse".
- Intensificación del contraste y de la antítesis.
- Acumulación: repetición de la misma palabra o la construcción sintáctica en paralelismo. Por ejemplo, el predicador español Hortencio Félix Paravecino, repite frases con igual cadencia. Se logra el *cursus planus*. La construcción paralelística se acentúa con la anáfora en la isotopía sonora. Isotopía es la iteración de una unidad lingüística. Distinguimos las semiológicas (repetición de semas) horizontales y verticales.

Cuando se cruzan isotopías horizontales y verticales, es decir, se cruzan sememas de campos semánticos diferentes, surgen las metáforas.

- Repetición de palabras y de sílabas. Descomposición del lenguaje en paragramas sonoros.[125]

El juego del lenguaje en niveles nos permite articular los metalenguajes de la poética de Orejón y Aparicio y el metalenguaje de la estructura profunda, al mismo tiempo que distinguir los lexemas de las estructuras superficiales como imágenes lingüísticas, estímulo de percepción para un efecto.

## Una aproximación genética a los textos poéticos

Considerando la temática de los textos, podemos distribuir la obra de Orejón y Aparicio en:

1. Proyecciones o interpretaciones de los textos bíblicos y responsorios: *Pasión del Viernes Santo, Psalmos de Vísperas*, *Letanía.*
2. Cantos de celebración. Proyecciones segundas o elaboraciones de los motivos primeros. Cantos de conocimiento: variaciones del tema del alma en su elevación a Dios.
3. En torno a la creación y a la música.

## Interpretaciones bíblicas

Consideremos los textos que se articulan sobre interpretaciones bíblicas:

**PASIÓN DEL VIERNES SANTO**

Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem" en la versión de *BIBLIA SACRA iuxta VULGATAM CLEMENTINAM* [126] es el hipotexto que utiliza Orejón y Aparicio en su *Pasión del Viernes*. Sobre esa base ha delineado un geno-texto por la selección de algunas expresiones.

Iesu Christi Passio et resurrectio.
Lotio pedum Apostolurum" –13
"Iesus proditorem indicat"
"Mandatum dilectionis"
"Petri negationem praedicit"
"Iesus ad Patrem vadit discipulis locum paraturus" –14
"Spiritum Sanctum promittit"
"Discipulis valedicens pacem promittit"
"Vitis allegoria" -15
"Discipuli non servi, sed amici"
"Mundi odium erga discipulos"
"Iudaeorum persecutio praedicta"-16
"Spiritus Sanctus discipulorum Paraclitus"
"Tristitia vertetur in gaudium"
"Appropinquat hora clarioris revelationis"
"Christi oratio pro se ipso" -17
"Oratio pro discipulis"
"Oratio pro in se crediturís"
***"Iesus venit in hortum ibique a Iudaeis*** apprehenditur" –18

Haec cum dixisset Iesus egressus est cum discipulis suis trans torrentem Cedron, ubi erat hortus, in quem introivit ipse, et discipuli eius. Sciebat autem et Iudas, qui tradebat eum, locum: quia frequenter Iesus convenerat illuc cum discipulis suis. Iudas ergo cum accepisset cohortem, et a pontificibus et pharisaeis pontificis servum: et abscidit auriculam eius dexteram. Erat autem nomen servo Malchus. Dixit ergo Iesus Petro: Mitte glaudium tuum in vaginam .Calicem , quem dedit mihi Pater, non bibam illum? Cohors ergo, et tribunus, et ministri Iudaeorum comprehenderunt Iesum, et ligaverunt eum:

***"Ducitur ad Annam"***

Et adduxerunt eum ad Annam primun, erat enim socer Caiphae , qui erat pontifex anni illius. Erat autem Caiphas, qui consilium dederat Iudaeis: Quia expedit, unum hominem mori pro populo.

***"Petri negatio"***

Sequebatur autem Iesum Simon Petrus, et alius discipulus. Discipulus autem ille erat notus pontifici et introivit cum Iesu in atrium pontificis. Petrus autem stabat ad ostium foris. Exivit ergo discipulus alius, qui erat notus pontifici, et dixit ostiariae: et introduxit Petrum.

Dicit ergo Petro ancilla ostiaria: Numquid et tu ex discipulis es hominis istius? Dicit ille: Non sum. Stabant autem servi et ministri ad prunas: quia frigus erat, et calefacie-bant se: erat autem cum eis et Petrus stans, et calefaciens se.

***"Iesus interrogatus a Caipha"***

Pontifex ergo interrogavit Iesum de discipulis suis, et de doctrina eius. Respondit ei Iesus: Ego palam locutus sum mundo: ego semper docui in synagoga, et in templo, quo omnes Iudaei conveniunt: et in occulto locutus sum nihil. Quid me interrogas? Interroga eos qui audierunt quid locutus sim ipsis: ecce hi sciunt quae dixerim ego. Haec

[125] Cf. TEUN A. VAN DIJK. Op. Cit. P. 262.
[126] Cf. *BIBLIA SACRA iuxta VULGATAM CLEMENTIN.* Alberto Colunga et Laurentio Torrado, edit. Matriti. BAC. MCMXLVI. Pp. 1401-1404 .

ministros, venit illuc cum laternis, et facibus, et armis.
Iesus itaque sciens omnia quae ventura erant super eum , processit et dixit eis: Quem quaeritis? Responderunt ei: **Iesum Nazarenum**
Dicit eis Iesus: Ego sum . Stabat autem et Iudas , qui tradebat eum, cum ipsis. Ut ergo dixit eis: Ego sum: abierunt retrorsum, et ceciderunt in terram. Iterum ergo interrogavit eos: Quem quaeritis? Ille autem dixerunt: **Iesum Nazarenum**.
Respondit Iesus: Dixi vobis , quia ego sum: si ergo me quaeritis, sinite hos abire. Ut impleretur sermo quem dixit: Quia quos dedisti mihi , non perdidi ex eis quemquam. Simon ergo Petrus habens gladium eduxit eum: et percussit
Introivit ergo iterum in praetorio Pilatus : et vocavit Iesum, et dixit ei: **Tu es rex Iudaeorum?** .
Respondit Iesus: A temetipso hoc dicis, an alii dixerunt tibi de me? Respondit Pilatus: Numquid ego Iudaeus sum? Gens tua et pontifices tradiderunt te mihi: qui fecisti? Respondit Iesus: Regnum meum non est de hoc mundo. Si ex hoc mundo esset regnum meum, ministri mei utique decertarent ut non traderer Iudaeis: nunc autem regnum meum non est hinc.
Dixit itaque ei Pilatus: **Ergo rex es tu?** Respondit Iesus : Tu dicis quia rex sum ego. Ego in hoc natus sum, et ad hoc veni in mundum, ut testimonium perhibeam veritati: omnis qui est ex veritati, audit vocem meam. Dicit ei Pilatus: Quid est veritas? Et cum hoc dixisset, iterum exivit ad Iudaeos, et dicit eis: **Ego nullam invenio in eo causam**

***"Conatur Pilatus liberare Iesum"***

Est autem consuetudo vobis ut unum dimittan vobis in Pascha: vultis ergo dimittan vobis regem Iudaeorum? Clamaverunt ergo rursum omnes, dicentes: Non hunc, sed Barabbam. Erat autem Barabbas latro.
19 Tunc ergo apprehendit Pilatus Iesum, et flagellavit. Et milites plectentes coronam de 1º?
Respondit Iesus: Non haberes potestatem adversum me ullam, nisi tibi datum esset desuper. Propterea qui me tradidit tibi, maius peccatum habet. Et exinde quaerebat Pilatus dimittere eum. Iudaei autem clamabant dicentes: Si hunc dimittis, non es amicus Caesaris. Omnis enim qui se regem facit, contradicit Caesari.**"Iesus damnatus a Pilato"**
Pilatus autem cum audisset hos sermones, adduxit foras Iesum: et sedit pro tribunali, in loco qui dicitur Lithostrotos, hebraice autem Gabbatha. Erat autem parasceve Paschae, hora quasi sexta, et dixit Iudaeis: Ecce rex vester. Ille autem clamabant: **Tolle, tolle, crucifige eum.** Dicit eis Pilatus: Regem vestrum crucifigam? Responderunt pontifices: Non habemus regem, nisi Caesarem. Tunc ergo tradidit eis illum ut crucifigeretur. Susceperunt autem Iesum, et eduxerunt.

***"In calvariae loco crucifixus"***

Et baiulans sibi crucem exivit in eum, qui dicitur Calvariae locum hebraice autem Golgotha: ubi crucifixerunt eum, et cum eo alios duos hinc et hinc, medium autem Iesum.
Scripsit autem et titulum Pilatus: et posuit super crucem. Erat autem scriptum: Iesus Nazarenus, Rex Iudaeorum. Hunc ergo titulum multi Iudaeorum legerunt: quia prope civitatem erat locus, ubi crucifixus est Iesus: et erat scriptum hebraice, graece, et latine. Dicebant ergo Pilato pontifices Iudaeorrum: Noli scribere: Rex Iudaeorum: sed quia ipse dixit: Rex sum
autem cum dixisset, unus assistens ministrorum dedit alapam Iesu dicens: Sic respondes ponti-fici? Et misit eum Annas ligatum ad Caipham pontificem.

***"A Petro iterum negatur"***

Erat autem Simon Petrus stans, et calefaciens se. Dixerunt ergo ei: Numquid et tu ex discipulis eius es? Negavit ille, et dixit: non sum. Dicit ei unus ex servis pontificis, cognatus eius, cuius abscidit Petrus auriculam: Nonne ego te vidi in horto cum illo? Iterum ergo ngavit Petrus: et statim gallus cantavit.

***"Iesus coram Pilato"***

Adducunt ergo Iesum a Caipha in praetorium. Erat autem mane: et ipsi non introierunt in praetorium, ut non contaminarentur, sed ut manducarent Pscha. Exivit ergo Pilatus **ad eos foras**, et dixit: **Quam accusationem affertis adversus hominem hunc?** Responderunt, et dixerunt ei: **Si non essset hic malefactor, non tibi tradidissemus eum.**
Dixit ergo eis Pilatus: Accipite eum vos, et secundum legem vestram iudicate eum. Dixerunt ergo ei Iudaei: **Nobis non licet interficere quemquam.** Ut sermo Iesu impleretur, quem dixit, significans qua morte esset moriturus.
Iudaeorum. Respondit Pilatus: Quod scripsi, scripsi.
Milites ergo cum crucifixissent eum, acceperunt vestimenta eius (et fecerunt quatuor partes: unicuique militi partem) et tunicam. Erat autem tunica inconsutilis, desuper contexta per totum. Dixerunt ergo ad invicem: Non scindamus eam, sed sortiamur de illa cuius sit.
Ut Scriptura impleretur, dicens: Partiti sunt vestimenta mea sibi: et in vestem meam miserunt sortem. Et milites quidem haec fecerunt.

***"Iesu testamentum et mors"***

Stabant autem iuxta crucem Iesu mater eius, et soror matris eius, Maria Cleophae, et maria Magdalene.
Cum vidisset ergo Iesus matrem, et discipulum stantem, quem diligebat, dicit matri suae: Mulier ecce filius tuus. Deinde dicit discipulo: Ecce mater tua. Et ex illa hora accepit eam disciplulus in sua.
Postea sciens Iesus quia omnia consummata sunt, ut consummaretur Scriptura, dixit: Sitio. Vas ergo erat positum aceto plenum. Illi autem spongiamplenam aceto, hyssopo circumponentes, obtulerunt ori eius. Cum ergo accepisset Iesus acetum, dixit: Consummatum est. **Et inclinato capite tradidit spriritum**

***"Iesus lancea percussus"***

Iudaei ergo (quoniam parasceve erat) ut non remanerent in cruce corpora sabbato (erat enim magnus dies ille sabbati), rogaverunt Pilatum ut frangerentur eorum crura, et tollerentur. Venerunt ergo milites
et primi quidem fregerunt crura, et alterius, qui crucifixus est eum eo. Ad Iesum autem
cum venissent, ut viderunt eum iam mortuum, non fregerunt eius crura, sed unus militum lancea latus eius aperuit, et continuo exivit sanguis et aqua.
Et qui vidit, testimonium perhibuit: et verum est testimonium eius. Et ille scit quia vera dicit: ut et vos credatis. Facta sunt enim haec ut Scriptura impleretur: Os non comminuetis ex eo. Et iterum alia Scriptura dicit: **Videbunt in quem transfixerunt**

Hemos marcado en negrita y subrayado las expresiones del texto evangélico que se transcriben en el texto elegido por Orejón y Aparicio en la versión estudiada.

Señalamos a continuación quienes las pronuncian, para poner en evidencia la dimensión escénica y la característica dialógica de la disposición de los fragmentos, articulada por José de Orejón y Aparicio.

***Pontificibus et pharisaeis*** **ministros (aguaciles de pontífices fariseos):** ***Iesum Nazarenum/ Iesum Nazarenum***
***Pilatus ad eos foras: Quam accusationem affertis adversus hominem hunc?***
***Pontificibus et pharisaeis*** **ministros** ***(aguaciles de pontífices y fariseos)***
***Si non essset hic malefactor, non tibi tradidissemus eum.***
*Pilatus:* ***Accipite eum vos, et secundum legem vestram iudicate eum.***
*Iudaei:* ***Nobis non licet interficere quemquam.***
Pilatus : ***Tu es rex Iudaeorum? Ergo rex es tu? Ego nullam invenio in eo causam***
***Milites plectentes (soldados):*** Ave rex Iudaeorum
*Pilatus:* ***Ecce adduco vobis eum foras, ut cognoscatis quia nullam invenio in eo causam***
*Pontifices et ministri:* ***Crucifige, crucifige eum***
***Pilatus*** *:* ***Non invenio in eo causam***.
***Iudaei - Pro tribunali- (los Judíos, en el tibunal): Tolle, tolle, crucifige eum.***
***Milites : Non scindamus eam, sed sortiamur de illa cuius sit.***
**Texto del relator:** ***Et inclinato capite tradidit spriritum.***
*Scriptura:* ***Videbunt in quem transfixerunt***

## Detalles del manuscrito

Este manuscrito corresponde al arreglo que se realiza en el siglo XIX, por iniciativa de Andrés Bolognesi (maestro de capilla de la Catedral), en el que colabora el organista Melchor Tapia.

**En el Folio numerado F11200064 (Nº 3) se transcribe en la carátula:**
*"Pasion del Viernes Santo. A dos coros con Violines flautas trompas y Bajo*
*Por Dn Jose Aparicio Presbítero* ***Andres Bolognesi***
En el Folio F11200069 se transcribe el texto: "Passion del Viernes Santo"

***Passio texto***
*Jesum Nazarenum*
*Quam accusationen*
*Si non esset hic malefactor*
*Nobis non licet*
*Tu es Rex Judeorum*
*Tu es Rex Judeorum*
*Ave Rex Judeorum*
*Ecce adduco vobis*
*Crucifige*
*Tolle tolle*
*Non scindamus*
*Et inclinato*
*Videbunt*

En la traducción al español, [127]señalamos los sujetos y las expresiones que faltan en el texto seleccionado por Orejón y Aparicio.

La pregunta de Jesús: "¿A quién buscáis?" falta en el texto de Orejón y Aparicio. El texto se inicia con la expresión de la cohorte y los aguaciles de los pontífices y fariseos que señalan el objeto de su búsqueda: "A Jesús Nazareno" […] Otra vez le preguntó: ¿A quién bucáis? Ellos dijeron: "A Jesús Nazareno".

Salió pues Pilato fuera y dijo: "¿Qué acusación traéis contra este hombre? Ellos respondieron: "Si no fuera malhechor no te lo traeríamos." Díjoles Pilato: tomadle vosotros y juzgadle según vuestra ley. Le dijeron entonces los judíos: "No es permitido a nosotros dar muerte a nadie" […] Entró Pilato de nuevo en el pretorio y llamando a Jesús le dijo: "¿Eres tú el Rey de los judíos? […] Le dijo entonces Pilato: luego "¿tu eres rey?" Respondió Jesús […]. Y dicho esto, de nuevo salió a los judíos y les dijo: "Yo no hallo en éste ningún delito [*él ninguna causa*]."

[…] Tomó entonces Pilato a Jesús y mandó azotarle. Y los soldados, tejiendo una corona de espinas, se la pusieron en la cabeza, le vistieron un manto de púrpura y, acercándose a El le decían:



[127] *Sagrada Biblia*. Versión de Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O.P. Madrid. BAC. MCMLXXVII. Pp. 1370-74.

"¡Salve Rey de los Judios!" […] Otra vez salió fuera Pilato y les dijo: "[…] aquí os lo traigo para que veáis que no hallo en él ningún crimen" […] y Pilato les dijo "Ahí tenéis al hombre". Cuando le vieron los príncipes de los sacerdotes y sus servidores, gritaron diciendo: ¡Crucifícale, crucifícale! Díjoles Pilato: tomadlo vosotros y crucificadle pues yo "[…] no hallo delito en El" […]

[…] Dijo a los judíos: Ahí tenéis a vuestro rey. Pero ellos gritaron "¡Quita! ¡Quita! ¡Crucifícale!"

[…] Los soldados tomaron sus vestidos haciendo cuatro partes […] y la túnica. […] Dijéronse, unos a otros: "No la rasguemos sino echemos suertes sobre ella para ver a quien le toca."

[…] Cuando hubo gustado el vinagre, dijo Jesús: Todo está acabado, "e inclinando la cabeza, entregó el espíritu." […] Y otra escritura dice también: "Mirarán al que traspasaron".

**El logos de Juan evangelista en la interpretación adoptada por José de Orejón y Aparicio. Características del texto**

A continuación se transcriben las palabras introductorias de las frases y núcleos del significado de los distintos hechos:

La búsqueda de Jesús por los aguaciles que lo apresaron y lo condujeron ante Anás, primero y luego ante Caifás, el pontífice.

La pregunta de Pilato sobre qué acusación tienen los judíos contra él y la ausencia de una causa real en la respuesta de los judíos. Lo consideran malhechor, pero cuando Pilato le señala que lo juzguen ellos según su ley, la aclaración de que no les es permitido dar muerte a nadie, pone en evidencia una causa oculta: Caifás había señalado "la conveniencia de que un hombre muriera por el pueblo".

El interrogatorio de Pilato a Jesús y su sospecha de una revelación; las burlas de los soldados; el intento de Pilato por salvar a Jesús: la reacción de los judíos: su ira, en las expresiones de un odio inexplicable: "*crucificadle y quita*"; la actitud de los soldados de no dividir la túnica sino de sortearla para ver a quién le tocaría. El conjunto de circunstancias que constituyen la paradójica situación de complicidad múltiple -aún por los enemigos de Cristo- para que el Hijo de Dios cumpliera su misión y confirmara lo escrito. Cada tema -expresión de una circunstancia determinada- se expone como una ampliación de un trasfondo y como cumpliendo una expectativa creada por la escritura: tras-fondo textual o hipotexto que se revela constantemente a Juan testigo directo de los acontecimientos.

En la presentación de los acontecimientos se pone de relieve la organización del poder humano sobre una ley instituida y que resulta incomprensible a los mismos judíos, la decisión arbitraria de Caifás que dispone de la vida humana: "Conviene que un hombre muera por el pueblo".

La intuición de injusticia por Pilato, que no encuentra en Jesús causa de condena, su sospecha de una verdad desconocida que lo impulsa a escribir en la cruz: "Jesús Rey de los Judíos". Ese trasfondo de verdad en surgimiento orienta una articulación especial del texto.

Consideramos que la transcripción utilizada por José de Orejón y Aparicio se basa en una interpretación acabada del "Evangelio de San Juan". Intuimos que en ella, este autor peruano, intentó poner en evidencia el pensamiento de Juan evangelista y el "logos" cristiano. El texto se articula sobre la incertidumbre, en el dialogismo entre verdad frente a opinión engañosa: Cristo -su mensaje y la palabra de las Escrituras- frente al poder y a la ley de los judíos. Pilato es una voz intermedia, marca la injusticia de los judíos, advierte la ausencia de delito en Jesús y señala el vacío de legislación entre los judíos.

La articulación o *dispositio* textual puede caracterizarse como un juego polifónico de discursos superpuestos. 1) La voz en el discurso de José de Orejón y Aparicio: "*secundum Joannem*"; 2) La voz del relator, en el discurso de Juan: "*et inclinato tradidit spiritum*", o cuando cita la 3) la voz de la Escritura: "*Videbunt* […]" 4) La voz de los ministros y fariseos: "Iesum Nazarenun"; 5) La voz en el discurso de Pilato: "Quem accusationem?"; 6) La voz de la muchedumbre judía con matices y tonos distintos en discursos diversos: "Si non esset hic maefactor" […] "¡Crucifige, crucifige!" […] "¡Tolle, tolle!"; 7) La voz ausente de Cristo; todas en conjunto se articulan como proyecciones o ecos de un trasfondo: la voz de Dios en el discurso de la Escritura. Todas, en conjunto, instalan la revelación de ese discurso, que juega siempre como hipo/hipertexto. En efecto, la remisión a la escritura es constante, no sólo en el discurso en que Cristo recuerda lo dispuesto o en el relato de su accionar que ajusta a lo que estaba escrito; sino que, en ejemplar articulación, cada discurso particular sobre los actos de todos juega sobre esa remisión. Hay una línea sutil en juego de paradoja. Jesús ha dicho a Pilato: "Yo para esto he nacido y para esto he venido al mundo, para dar testimonio de la verdad; todo el que es de la verdad oye mi voz". Pilato preguntó: "¿Qué es la verdad?" Y luego de sus intentos por liberar a Cristo escribió sobre la cruz "Jesus Rey de los Judíos" dando otra dimensión al discurso.

Su expresión a los judíos: "lo escrito escrito está" remite a los dos textos: al de su propia escritura en la cruz y a la Escritura de Dios.

Esta amplificación juega también con el tiempo: el futuro rescata el presente y el pasado: "se verá para quién será la túnica" y "mirarán a Aquél a quien han traspasado". El trasfondo instala la trascendente presencia de Cristo.

Los recursos compositivos del músico barroco peruano responden a la dexcripta intencionalidad de resaltar esta estructura dialógica de contrapunto y la polifonía. Las marcas de *All°*- corresponden más a las voces de la "turba" cuando condenan a Cristo con las expresiones: ¡Crucifige, crucifige! ¡Tolle, tolle!

**Léxico y sintaxis en campo semántico**

El léxico gira sobre sí mismo en una particular **dispositio** de fragmentación y complementación:

"*Affertis/adversus*": en los dos términos la preposición *ad* (hacia) como prefijo de *versus* y de (contra) *fertis* (de *fero fer ferris tuli, latum*) lleva el campo semántico de la hostilidad de la incomprensión."

"Accusatio/ nem": en el texto es el acusativo que, como objeto directo, corresponde a affertis (verbo en 2º persona del plural, presente de indicativo); pero - en la dispositio formal del texto- es también verbo: "accusatio" es la 1º persona singular del presente del indicativo, cuyo sujeto tácito/ implícito es Pilato."

El testimonio elegido desde el texto por José de Orejón y Aparicio juega con la ambivalencia: Pilato intuye la injusticia desde el momento que se ubica como cómplice de la acusación de los judíos, o se le insinúa después de la voz de Cristo. Y lo expresa en una construcción de oración circunstancial final donde todas las palabras completan el campo semántico de la injusticia: "*ecce*" lugar preciso: aquí, "*vobis*": a vosotros, ante vosotros (dativo de interés, objeto indirecto); " *ad- ad/duco*": traigo, conduzco "*ut cognoscatis*" con la preposición de fin: "ut": de modo que, de manera que; a fin de que *COGNOSCATIS* (subjuntivo presente, segunda persona del plural (*cognosco, is, ere, evi, itum*: conocer, comprender) comprendáis, conozcáis "*NULLAM invenio*": el verbo compuesto, 1º persona singular del presente del indicativo; "*causam*": acusativo en función de Objeto Directo. Por la disposición abrazada, "*nullam*": ninguna, funciona para las dos categorías: la verbal y la nominal. La negación alcanza al verbo (*nullam invenio*: nada encuentro) y alcanza también al objeto directo: "*nullam causam*" (ninguna causa).[128]

Orejón y Aparicio insiste en destacar este movimiento de negación eligiendo una grafía particular: *qui/ a/ ad/: qui =que adnullam* (agrega ad: hacia *; ne-ullus* , es decir la preposición que niega: ne y el pronombre *illam* demostrativo *ille, illa, illud*= aquél, aquélla, aquello.

*Ecce*: adverbio que señala. Funciona para llamar la atención, hacer presente.

*Adduco*: conducir, guiar, hacer comparecer a juicio. Acción donde Jesús es objeto.

*In eo*: (a veces "*in rige*" ablativo. En este caso *eo* es el ablativo de la forma neutra del pronombre demostrativo: *is, ead, id* (él, ella, aquél).

*Quem/quam de qui, qua, quod*: pronombre relativo: que, quien.

*Non scindamus*: *scindo*: romper, rasgar.

*Sortiamur*: subjuntivo presente-voz pasiva: que sea sorteada.

*illa de illa*: qué parte de ella *cuyus sit* (*cuius* geneitivo de *qui, quae, quod* = que, cual, quien) de quien sea.

El campo semántico de la manifestación ante testigos completa el del legado: una luz en Juan, en Pilato, en los soldados que no dividen la túnica sino que la sortean para ver a quien le toca, de quien sea. El logos iluminado en la intuición de otra cosa: de un margen, un desconocido que se va convirtiendo en centro. La negación de Cristo, el desconocimiento por los judíos se expresa en: "*tolle*", (forma imperativa, 2º persona el singular de "*Tollo, is ere, sustuli, sublatum"*: hacer desaparecer, quitar, suprimir, destruir); "i*nterficere*" (inter/ficio, is ere, fico, fectum: de *inter* y *facio*: aniquilar, arruinar, dar muerte) .

El reconocimiento de la antigua ley: "*Nobis non Licet*" (*licet, ere*: ser lícito).

El testimonio de la inmolación de Cristo en el discurso de Juan: "*Inclinato*": participio pasado de "*inclino, as, are, avi, atum*": inclinar, bajar. Por la construcción de ablativo absoluto - construida con un participio de presente y una forma nominal- introduce la expresión sobre el cumplimiento de lo dispuesto. Funciona como subordinada circunstancial (ablativo instrumental): "[…] después de haber inclinado la cabeza […]" que antecede a "*tradidit*" (de *trans* y do. Do: dar y *trans*: a otro, a través. Entregar y poner en manos de otro, transmitir). *Tradidit* es entregar y transmitir, legar. "*Spiritu*": soplo, aliento, vida. Es la expresión sobre la culminación de la misión de Cristo. Es el nodo del campo semántico del legado de Cristo. Un legado que es un transferir Dios a los hombres; y un regreso de sí a Dios. Un hacer pasar a través del doble vínculo: entregó su espíritu a Dios y lo legó a los hombres.



[128] En San Juan se repite: "*iterum exivit ad Iudaeos, et dicit eis:"Ego nullam invenio in eo causam"* (18,28) y en el de Pilato por liberar a Jesús: "*exivit ergo Pilatus foras et dicit eis: „Ecœ adduco vobis eum foras, ut congnoscatis quia nullam invenio in eo causam*? (19, 4).

Predomina este tema del legado porque se encadena con otros campos semánticos: el de la Resurrección, el del Testimonio de Juan y la Misión de María. Así el léxico y su morfología "*Videbunt*" instalan el futuro.

## La articulación de la paradoja en el léxico

El verbo "*interficere*" (matar) señala lo más íntimo de la intencionalidad de los judíos. Pero mencionan la ley propia: "*Nobis non licet*" como pretexto para liberarse de la culpabilidad, sin advertir que transgreden lo dispuesto por Dios, en una dimensión que no comprenden. De allí que la expresión de Pilato "*ut cognoscatis*" en función de circunstancial de fin, pone en relación las dos dimensiones. Remite a la otra realidad que los judíos desconocen y Pilato intuye. Otras expresiones son soportes de la paradoja, porque actualizan -en medio de la ignorancia de los protagonistas- lo dispuesto por la Escritura. Insertan en el discurso de estos hombres comunes el discurso Sagrado sobre la misión de Cristo. Así la expresión: "*Non scindamus* […]" de los soldados; el grito de desprecio a Jesús por los príncipes y fariseos de los sacerdotes judíos, cuando en burla le dicen "*Tu tu Rex Judeorum*" sin sospechar que están proclamando la verdad trascendente.

El logos se revierte sobre percepciones en la intuición de otra cosa: desde Pilato a los soldados, diagraman figuras de una dimensión distinta sobre el trasfondo de las palabras de Cristo y los hechos de los Apóstoles. José de Orejón y Aparicio, al elegir elidir los sujetos de las expresiones, transforma el estilo directo en estilo indirecto libre. Las expresiones son de Pilato o de los soldados, o de Juan o de las Escrituras previas. La indefinición y universalización del sujeto que enuncia, puede traer como contrapartida del reflejo, una comunicación particular por un lector/receptor que se proyecta también en la enunciación del mensaje. Se desdibujan los límites del testimonio: "*secundum* Aparicio/ *secundum Joannem/ secundum* […]/*secundum* […] abarca a todos. Es un testimonio que se proyecta desde Juan a Orejón y Aparicio, a receptores actuales en la cadena de efectos por una *aisthesis* a partir del juego conceptual del logos bíblico.

**Consideremos el "LIBER PSALMORUM- „LIBER QUINTUS (106-150)" EN BIBLIA SACRA IUXTA VULGATAM CLEMENTINAM .[129] Los_PSALMUS 109; 110, 116.** Son hipotextos, en la articulación de José de Orejón y Aparicio

***Psalmus 109. Messias rex, sacerdos, victor (Psalmus David)***

| **Dixit Dominus Domino meo:** | **Oráculo de Yavé a mi Señor:** [1305] |
|---|---|
| *Sede a dextris meis,* | Siéntate a mi diestra |
| *Donec* | En tanto |
| *Ponam inimos tuos scabel-* | que pongo a tus enemigos |
| *lum pedum tuorum.* | por escabel de tus pies |
| *Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion* | Extendera Yavé desde Sion su |
| *Dominare in medio inimicorum tuorum* | poderoso cetro: Domina en medio |
| *Tecum principium) in dies virtutis tuae.* | de tus enemigos. Tu pueblo (se o- |
| *In splendoribus sanctorum;* | frecerá) espontáneamente en el día |
| *Ex utero ante luciferum genui te.* | de tu poder; obre los montes sagrados |
| *Iuravir Dominus, et non poenitibit eum:* | será para ti como rocío del seno de la |
| | Aurora de tu juventud" |
| *Tu es sacerdos in aeternum* | Ha jurado Yavé, y no se arrepentirá: |
| *Secundum ordinem Melchisedech.* | Tú eres sacerdote para siempre según |
| *Dominus a dextris tuis;* | el orden de Melquisedec" |
| *Confregit in die irae sua reges.* | El Señor estará a tu diestra, |
| *(Indicabit in nationibus;* | quebrantando reyes el día de su ira. |
| *Implebit ruinas,* | Juzgará a las gentes, llenando (la re- |
| *Conquassabit capita in terra multorum.* | gión) de cadáveres; aplastará la |
| *De torrente in via bibet;* | cabeza sobre la vasta tierra. |
| *Propterea exaltabit caput.)* | En el camino beberá del torrente, |
| *Gloria Patri et Filio et Spiritu Sancte* | Y por eso erguirá la cabeza. |
| *sicut erat in principi et nunc et semper* | |
| *in saecula saeculi.* | |



[129] *LIBER PSALMORUM- „IIBER QUINTUS* (106-150)" *en* BIBLIA SACRA *iuxta VULGATAM CLEMENTINAM .Opus Cit. Pp. 735-740.*

[130] La traducción al español corresponde a *Sagrada Biblia*. Versión de Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O.P. Madrid. BAC. MCMLXXVII. "Libro de los Salmos". Pp.791-793, 795.

***Psalmus* 110. *Magnifica Dei opera in Israel***

| | |
|---|---|
| ***Alleluia*** | ***Quiero alabar a Yavé*** |
| ***(Confitebor tibi, Domine, in toto*** | de todo corazón |
| *Corde meo,...)* | *[y la justicia de él permanezca* |
| ***El iustitia eius manet in saeculum*** | Por el siglo de los siglos] * |
| *Saeculi.* | *compañía de los rectos y en asamblea* |
| *Escam dedit timentibus se.* | **Dio de comer [alimento] a los que temen.** |

***Psalmus* 111. *Viri iusti beatitudo***

| | |
|---|---|
| Beatus vir qui timet Dominun, | Bienaventurado el varon que teme a Yavé |
| In mandatis eius volet nimis. | Y se deleita en gran manera en sus |
| Potens in terra erat semen eius; | mandamientos. |
| Generatio rectorum benedicetor. | Su descendencia será poderosa sobre la tierra, |
| Gloria et divitiae in domo eius, | y la generación de los justos será bendecida. |
| Et iustitia eius manet in seculum | Habrá en su casa hacienda y riquezas |
| Seculi. | y su justicia permanecerá por siempre. |
| Exortum est in tenebris lumen rectis; | En las tinieblas resplandece como luz para los |
| Misericors, et miserator, et iustus. | Rectos, es clemente, compasivo y justo. |
| Iucundus homo qui miseretur et commodat, | Le va bien al varón que tiene piedad |
| Disponet sermones suos in judicio; | y lleva los negocios conforme a derecho. |
| Quia in aeternum non commovebitur. | Pues nunca titubeará; |
| In memoria aeterna erit iustus; | |
| Ab auditione mala non timebit. | El justo será para eterna memoria. |
| Paratum cor eius sperare in Domino | No temerá la mala nueva; |
| Confirmatum est cor eius; | su corazón estará firme, confiado en Yavé. |
| | Constante será su corazón impávido, |
| | |
| *Non commovebitur donec despiciat* | en tanto que verá a sus enemigos (vencidos) |
| *Inimicos suos.* | Es generoso y distribuye a los pobres, |
| *Dispersit, dedit pauperibus.* | Su justicia permanece para siempre. |
| *Justitia eius manet in saeculum saeculi.* | Su poder se exaltará gloriosamente. |
| *Cornu eius exaltabitur in gloria.* | Verá (esto) el impío y se irritará. |
| *Peccator videbit, et irascetur,* | Rechinará sus dientes y se consumirán. |
| *Dentibus suis fremet et tabescet;* | Los deseos del impío se frustrarán. |
| *Desiderium peccatorum peribit.* | |
| *Gloria Patri, Filio et Spiritu y Sancto,* | |
| *Sicut erat in principio et nunc et semper.* | |

**Psalmus 116**

| | |
|---|---|
| **Hymnus laudis et gratiarum actionis** | **Invitación a las gentes para que alaben** |
| *(Alleluia)* | al Señor |
| *Laudate, Dominun, omnes Santos* | Alabad a Yavé |
| *Laudate,* | las gentes todas |
| *Laudate, Dominum, omnes gentes* | Alabadle todos los pueblos. |
| *Laudate eum, omnes populi.* | porque poderosamente se ha manifestado |
| Quoniam confirmata est super nos | sobre nosotros |
| Misericordia eius | su piedad |
| *Et veritas Domini manet in aeternum.* | Y la verdad de Yavé permanece para siempre. |

## Versión de José de Orejón y Aparicio: manuscrito 5

Carátula: *Salmos de Víspera - En Música*
*Las vísperas de Primera clase - Aparicio Pres**by**tero Org* Iglesia Ca**th**edral de Lima en el año 1750

**Laudate Domnun omnes gentes en el año de 1810**

Salmos de vísperas de […] o de los santos puestos en música con […] violines organo y quatro voces para las Vísperas de primera clase por el Sr Don Joseph Aparicio presbitero Organista y Maestro de Capilla de la Santa iglesia catedral de Lima en el año de 1750 los mismos que ha registrado Don Melchor Tapia presbytero organista de la referida iglesia flutas trompas y un segundo coro y organo obligado al Salmo Laudate Domunum Omnes Gentes en el año de 1810.

**Variaciones en el texto de la versión de José de Orejón y Aparicio*:***

"[…] *Laudate eum in tympano et choro: Laudate eum in chordis et organo": son palabras del Salmo 150 v.4...*" Esta inscripción que se registra en uno de los manuscritos de José de Orejón y Aparicio pone en evidencia que si bien no podemos señalar estas composiciones como verdaderas creaciones, pues pertenecen a la tradición del culto cristiano y aún las circuntancias de sus ejecuciones están determnadas por edictos,[131] resulta pertinente subrrayar la selección de Aparicio como indicadora de un geno texto que –articulado desde el Evangelio de San Juan- está siempre vigente en las interpretaciones de los nodos semánticos de sus configuraciones. Así, en el Salmo 110 que exalta la grandeza de las obras de Dios, configura el sentido de esa grandeza en una alabanza que gira sobre dos conceptos: la justicia de Dios y el auxilio o la ayuda divina a los justos a los que temen a Dios.

Este núcleo semántico del reconocimiento a Dios, orienta la selección de otros Salmos, las repeticiones que caracterizan por ejemplo la transcripción del salmo 116; y el agregado libre de otras expresiones que disponen el hipotexto en juego de variantes:

El texto salmódico: *Gloria Patri et Filio et Spiritu Sancte/ sicut erat in principi et nunc et semper/ in saecula saeculi*, repetido hasta seis veces en una o varias de las composiciones instala la isotopía de la glorificación de Dios en la alabanza.

El texto salmódico *Magnificat tacet anima mea* articula la isotopía de la humildad el hombre en el reconocimiemto de la magnificencia de Dios.

El texto salmódico "*et misericordia eius* […]" delinea el campo semántico del reconocimiento a Dios, de la apelación a su infinita bondad y sabiduría. Invocación a Dios sobre el trasfondo de fe en un Dios comprensivo del límite y tolerante del error humano.

**Veamos el texto de "Letanía" propio de diversos Responsorios del culto cristiano [1327]**

| | |
|---|---|
| *Kyrie eleison* | Señor, ten piedad de nosotros |
| *Christe eleison* | Cristo, ten piedad de nosotros |
| *Kyrie eleison* | Señor, ten piedad de nosotros. |
| Christe, audinos | Cristo, óyenos |
| *Christi ex audinos* | Cristo escúchanos |
| *Pater de Celis, Deus* | Padre celestial, Dios |
| *Miserere nobis.* | Ten piedad de nosotros. |
| *Fili Redemptur mundi, Deus.* | Hijo, Redentor del mundo, Dios |
| *Miserere nobis.* | Ten piedad de nosotros. |
| Spiritus sancte, Deus | Espíritu Santo, Dios |
| *Miserere nobis* | Ten piedad de nosotros |
| Sancta Trinitas unus Deus, | Trinidad santa, un solo Dios |
| Miserere nobis. | Ten piedad de nosotros |
| *Sancta Maria* | Santa María |
| *Ora pro nobis* | Ruega por nosotros |
| *Sancta Dei genitrix,* | Santa Madre de Dios |
| *Sancta virgo virginum* | Santa Virgen de las vírgenes |
| *Mater Christi,* | Madre de Cristo |
| *Mater divina gratiae,* | Madre de la divina gracia |
| Mater purissima | Madre purísima |
| M**ater castissima** | Madre castísima |
| *Mater inviolata,* | Madre siempre virgen |
| *Mater intemerata* | Madre inviolada |
| *Mater amabilis* | Madre amable |
| *Mater admirabilis,* | Madre admirable |
| *Mater boni consilii* | Madre del buen consejo |
| *Mater creatoris,* | Madre del Creador |
| *Mater salvatoris,* | Madre del Salvador, |
| *Virgo prudentissima,* | Virgen prudentísima, |
| *Virgo veneranda,* | Virgen venerada, |
| *Virgo praedicanda* | Virgen digna de alabanza, |
| *Virgo potens,* | Virgen poderosa, |
| *Virgo clemens,* | Virgen clemente, |
| *Virgo fidelis,* | Virgen fiel, |
| *Speculum justitiae,* | Espejo de justicia, |
| *Sedes sapientiae* | Templo de la divina sabiduría, |
| *Causa nostra laetitiae* | Causa de nuestra alegría, |



[131] Confróntese al respecto el conjunto de edictos que en la ciudad de Lima y en el siglo XVIII, determinan el contexto de creación y ejecución del poeta y músico José de Orejón y Aparicio. Los hemos analizado en el presente estudio.

[132] Hemos considerado la versión de "Letanía" en *Mes de María del Rosario*. Por el R.P. Fray Raymundo Errazuriz.

| | |
|---|---|
| Vas spirituale | Morada del Espíritu Santo, |
| *Vas honorabile* | Vaso de elección, |
| *Vas insigne devotionis* | Vaso de insigne devoción, |
| *Rosa Mystica* | Rosa mística, |
| *Turris davidica* | Torre de David, |
| *Turris evurnea* | Torre de marfil, |
| *Domus aurea* | Santuario de la caridad, |
| *Foederis arca* | Arca de alianza, |
| *Janua coeli* | Puerta del cielo, |
| *Stella matutina* | Estrella de la mañana, |
| *Salus in firnarum* | Salud de los enfermos, |
| *Refugium pecatorum* | Refugio de los pecadores, |
| *Consolatrix afflictorum* | Consoladora de los afligidos, |
| *Auxilium christianorum* | Socorro de los cristianos, |
| *Regina Angelorum* | Reina de los ángeles, |
| *Regina Patriarcharum* | Reina de los Patriarcas, |
| *Regina Prophetarum* | Reina de los Profetas, |
| *Regina Apostolorum* | Reina de los Apóstoles, |
| *Regina Martyrum* | Reina de los Mártires, |
| *Regina confessorum* | Reina de los Confesores, |
| *Regina Virginum* | Reina de las Vírgenes, |
| *Regina Sanctorum omnium* | Reina de todos los Santos, |
| Regina *sine labe originales concepta,* | Reina concebida sin pecado, |
| *Regina sacratissimi Rosarii* | Reina del Santísimo Rosario, |
| *Regina pacis* | Reina de la paz, |
| *Ora pro nobis* | Ruega por nosotros. |
| *Agnus Dei qui tollis peccata mundi,* | Cordero de Dios que borras los pecados del |
| *Parce nobis, Domine* | mundo, Perdónanos, Señor. |
| *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi* | Cordero de Dios que borras los pecados del |
| *Ex audinos, Domine.* | mundo, Oyenos favorablemente, Señor. |
| *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,* | Cordero de Dios que borras los pecados del |
| *Miserere nobis* | mundo, Ten piedad de nosotros, Señor. |

**Consideremos el texto de la *"Letanía a Ntra. Sra." de José de Orejón y Aparicio***

Recordemos que la "letanía" es un canto de ruego que se articula con una serie de invocaciones breves. Con pocas variantes sobre ese hipotexto –común y reiterado en los Responsorios catedralicios- José de Orejón y Aparicio dispone las invocaciones. La composición se abre y se cierra con un llamado a Cristo: se le pide que nos escuche y que tenga misericordia.

La figura de Cristo se proyecta a toda la articulación trascendente: a la Santísima Trinidad, al Padre de los Cielos, al Espíritu Santo. Al culminar el canto la invocación es al "Cordero de Dios" y el pedido es de paz y misericordia. En el centro del canto, en esta dispositio abrazada la invocación se orienta a la Virgen. María es invocada de la manera y con las fórmulas habituales. Cada invocación tiene como centro un vocativo: la Virgen designada con sustantivos que certifican sus cualidades: María es: Mater, Regina, Virgo, turris, domus, stella, salus, refugium, auxilium. Por una construcción sintáctica particular, en la que el verbo ser está elidido y el núcleo de significación es un sustantivo en función de predicativo, se expresa la acción de María y los beneficiarios de la acción.

Consideremos los ejemplos: María [es] "*refugio de los pecadores*". Ante la ausencia del verbo, en el campo semántico, el sustantivo extiende su funcionalidad: la expresión equivale a "*refugia a los pecadores*". De la misma manera se articula y funciona: "Consolatrix afflictorum". Por ausencia el verbo, el predicativo adopta funciones de verbo.

Orejón y Aparicio juega con los otros elementos confirmando una sintaxis peculiar, propia de un discurso proyectado a otras dimensiones. Consideremos al respecto los participios de futuro de: *affligo-is-ere-fexi-flectum*: atormentar, abatir. [*aflictory*], *afflictorum*: los que serán atormentados. Consideremos también los verbos en voz pasiva: *misereor*, *eris, eri, ertus sum: "miserere nobis"*, y los modos comparativos del adjetivo: "*prudentissima*". Estos aspectos ponen en evidencia una estructura lingüística parti-cular, propia de una articulación discursiva de la cual José de Orejón y Aparicio no fue un mero transcriptor ya que la idea se proyecta en la composición musical.

Su *Letanía a Nuestra Señora* -desde el punto de vista sonoro- articula un paragrama en el cruce de isotopías sobre el pedido del Ruego. Cada Invocación es seguida por la expresión nodo: *Ora pro nobis.*

## Textos de celebración. [133]



[133] Véanse los textos completos en el Anexo.

Todo el entramado discursivo de estos textos se dispone en las dos dimensiones del logos: percepción y designación de formas y develamiento de una esencialidad.

**La iluminación del espíritu se expresa en "Mariposa", "Aria al Santísimo Sacramento".**

Ante el misterio -de un sol embozado- que ofrece un enigma a la piedad, se expone la experiencia hacia el conocimiento. Desde una situación inicial: un negarse a los sentidos: "[…] mi afecto reverente se niegue a los sentidos", se narra un ascenso a la contemplación del cerco luminoso. Sin embargo "[…] el desvelo de los ojos" no podrá "[…] registrar tanta luz" sin "[…] luz del cielo".

Todo el juego de la necesidad de la fe que orienta la percepción hacia el conocimiento se expresa a través de imágenes de ascenso, en movimiento circular, hacia una esfera de luz, primero oculta entre nubes y luego en la intensidad de la luz: "sol misterioso", "embozado", "enigma", "cerco luminoso", "tanta luz", "rayos", "esfera prodigiosa".

Se insiste en el esfuerzo del alma fervorosa creando un campo semántico: piedad patente, afecto reverente, el desvelo de mis ojos, el alma: mariposa de sus rayos, alma: mariposa con alas de la fe, que no retrocede por los desmayos del dolor.

Toda la composición se desenvuelve en los dos planos: el trascendente y el físico. La estructura sintáctica se organiza con un centro que es el verbo de movimiento circular: rondar y toda la articulación homologa ese girar, ese movimiento en círculos a través de una estructura de oración en varios grados de complejidad

Comienza por proposiciones subordinadas causal/condicional. La causal es introducida por la frase subordinante: *ya que*, el nucleo del predicado es una frase verbal: "*sale a ser* y un predicativo: *enigma*". *Sale*: incoactivo + núcleo: *ser* + complemento predicativo: *enigma*

Vemos que la diversificación de niveles: oración principal-proposición subordinada, se proyecta a diferenciaciones dentro da cada línea el lenguaje. Las proposiciones subordinadas, también se articulan en niveles. La estructura es inclusiva, como de círculos superpuestos: uno dentro de otro. El sentido se juega en ese itinerario de develamiento:

- La Oración Principal: "[…] mi afecto **se niegue** a los sentidos" es modificada por una Proposición Subordinada Adverbial de Tiempo= I, con frase verbal que orienta la circunstancia a dos direcciones: "[…] **mientras** *sube a contemplar* el cerco". Dentro de esta hay otra Proposición: una Subordinada .Adjetiva = II el cerco **que** te estrecha *glorioso.*

- La oración Principal: "[…] Ronde el alma, mariposa de sus rayos" está construida con el verbo en subjuntivo, funciona expresando un deseo. Pero la expresión de deseo se proyecta desde el verbo a la cualidad del alma; "[…] el alma - mariposa de sus rayos" La frase declarativa es una construcción nominal metafórica que en función de predicativo modifica también al verbo rondar. La estructura compleja incluye además, una proposición consecutiva: "[…] pues el desvelo de mis ojos no podrá…" Por otra parte la frase verbal: indica movimiento y percepción en niveles: "[…] sube a contemplar el cerco"

- En otra forma de articulación inclusiva: "glorioso", en función de predicativo, modifica a c*erco*; y al verbo: *te estrecha*. El movimiento circular se refleja en una sintaxis que dispone el discurso en sucesión de niveles o grados distintos de subordinación. El movimiento circular de ascensión hacia la luz, se amplía en imágenes de luz y de reflejo. Al mismo tiempo, el campo semántico del efecto musical se centra en el término *ronde* que propone una serie de alternativas léxico-semánticas. Rondar: dar vueltas, rondel, rondalla, redondilla: formas estróficas.

La simetría sintáctica rige la disposición de las construcciones nominales de núcleo y complemento: "*Sol misterioso*", "*Piedad patente*", "*afecto reverente*", "*alma fervorosa*", "*cerco luminoso*".

Otra nota peculiar son las construcciones de participio: que completan y amplifican el sentido: "*sol misterioso, sale embozado*", "*cerco luminoso que te estrecha, glorioso*" y los complementos de modo o de instrumento: "*El alma fervorosa ronde con las alas de la fe*".

El léxico es otro rasgo de originalidad por la ambivalencia.
Veamos: mariposa del griego: *mairó*: brillar y *poiô*: hacer. "Hacer brillar". Mariposa es un insecto, y es una candelilla para conservar la luz encendida. Empeño: obligación en que uno se halla por la honra de su conciencia. Pero significa también deseo vehemente de hacer algo; tesón, constancia. Un léxico en juego de sentidos alternativos y complementarios: desvelo: atención, cuidado desde el verbo desvelar: velar: asistir por horas o turnos delante del santísimo y (des)velar: ocultar, cubrir/ des- ocultar, correr el velo. Exacerbado en imágenes de luz y movimiento.

**"Ah del agua"**

Es un canto de celebración. Por una interrogación indirecta, "*quién me incita*" se introduce el motivo bíblico-cristiano de la llama como imagen del amor a Dios. En el Deuteronomio Moisés dice: "Yavé nos habló […] en medio del fuego..." en una de las tantas referencias al fuego y a la llama. San Juan de la Cruz explana el motivo del amor como llama: "*Llama de amor vivo*".

Siempre hay una articulación de campos semánticos en contraste entre: *culpa-diluvio; culpa original-rocío del cielo, tosigo que el demonio derrama*; y por otro lado: llama que enciende el puro amor; *pureza de María*; *christales*, *agua*, *ayre*, *tierra y fuego que aclamen*; *el Salvador a todos sana. Reyno sin peligro*, *Amor puro-impur*o, en relación con otro campo la valoración extrema de María como *Madre de Cristo-Hombre* e *Hija de Cristo-Dios*.: "[…] *Madre de tal hijo qual me había de concebir*".

| | |
|---|---|
| La esfera de la culpabilidad y el mal | La esfera del amor y del bien |
| la salvación como amenaza | Por la pureza de María, la acción de Dios |
| diluvio, | sanar |
| niebla, rocío, | luz – llama – fuego |
| tosigo del demonio | salvar |

El léxico es objeto de un juego particular. En cuanto al sntido por la alternancia de acepciones, en lo morfológico por el fragmentarismo propio de la *elocutio* que diseña Orejón y Aparicio en la elección de los textos. La separación de sílabas o vocales amplifican el efecto sonoro y vuelven más complejo el campo semántico.

Consideremos un ejemplo:

- Aclamen de *Ad-clamen*. Clamar es llamar, dar voces lastimosas. *Ad clamen* es dar voz para reconvenir un honor. La preposición *ad* enfatiza el significado *al* marca dirección. Se trata de conferir un honor hacia: "[…] *la pureza de María aclamen*"
- Empeño, en el juego de acepciones, es obligación por la conciencia, el deseo de hacer algo y la constancia para lograrlo.

Consideramos que esta bellísima composición en que se convoca a todos los elementos de la naturaleza y soportes de la vida, según la tradición pagana, se sustenta en la tradición cristiana y en un itinerario que -sobre la lírica más lograda- puede trazarse desde los Salmos 148 a 150 al *Cantico de Frate Sole*. Hemos analizado estos textos en el Capítulo I, "El proceso de construcción del texto poético. Articulación del geno-texto".[134]

**"Ah del safir del mundo"**

Es un canto de celebración y alabanza que se indica explícitamente como "Cuadro de Nuestra Señora". Se articula como una exhortación, un llamado a una experiencia: la de seguir la unión. La unión se define como "[…] *el alma del poder*" y se señala que "[…] *el querer tendrá justa celsitud. En luz de virtud, sin fuego de pasión irá más claro el don hasta la gratitud.*"

Una serie de imágenes de color y un discurso en niveles de conceptos, estimulan una percepción gradual de los índices materiales de lo trascendente. Consideremos el léxico particular de ese juego: *safir, zafir, o zafiro* es el óxido de aluminio, transparente y de color azul. *Diadema, adorno, regia corona*. Se alude a una diadema o coronación del mundo y se caracteriza este centro a través de fórmulas declarativas dispuestas en un itinerario: de lo material a lo trascendente: "[…] *Adonde mejor luz, Febo ilumina*". "[…] *imperio del valor, de la lealtad, que el amor mantiene y la virtud asiste*."

La exhortación se expresa a través de una serie de verbos: "*mirad*", "*venid oy a fiar a María*", "*venid al triunfo*", "*llegad para que brinde vuestro júbilo y en vitores y fiestas cantéis su adoración y vuestra dicha*".

Las dos dimensiones en que el texto de Orejón y Aparicio articula los hechos, se da en esta poesía en presentación de un paralelismo entre la celebración de María y el gozo y la dicha de aclamarla. La exhortación se extiende y amplifica abarcando a los *Reynos*, a los fuertes *Atlantes de la alta Monarquía que abarca dos orbes*. A los nobles *Reynos* se los exhorta a que se acerquen "*corteses*" para que viva en el amor de las posesiones María, "[…] *que dio estrella fija a vuestra esperanza*" y los exhorta a fiar a María las coronas "orbis" sin competir en el empeño, porque "quando a un tiempo dos sois famosos, partido está en cada uno todo el reino".

La culminación del llamado es a "[…] *celebrar al católico esfuerzo que gira los dos orbes*" "[…] *a celebrar la victoria a que convida la Europa coronada*".

Desde el punto de vista de la sintaxis, se destacan las construcciones nominales con núcleo y complemento: "*luz de virtud*", "*fuego de pasión*", "*justa celsitud*".

Como recursos de una particular *elocutio* consideramos: las personificaciones y animismos propios "[…] *alma del poder, el don irá más claro hasta la gratitud*". Las imágenes de luz: "*Zafir del mundo*", "*Mejor luz febo ilumina*". Por las reiteraciones se delinean isotopías o nodos semánticos fuertes: los tres términos significan luz y hay un reforzativo en el comparativo: "*mejor imperio del valor*". Luz-valor, Amor-virtud con verbos de sustentación: impera, mantiene, sostiene. "*Venid a fiar a María regia corona, venid al triunfo, llegad para que les brinde a vuestro júbilo, al gozo que los exalta, la misma adoración que los domina; y en vitores y fiestas cantéis su aclamación y vuestra dicha.*"



[134] Los *Salmos 148*, *149*, *150* y el *Cantico de Frate Sole* de San Francisco de Asis pueden leerse en la cita textual incluida en el Capítulo I. "El proceso de construcción del texto poético. Articulación del geno- texto".

El canto y la aclamación es un acontecimiento. Al léxico habitual, se suman el que designa figuras del mundo clásico pagano: Atlantes o Atlas. Centro de un campo semántico que se agrega. Recordemos que, en la mitología griega, Atlas es hijo de Júpiter y partidario de los titanes. En cierta ocasión, no dio hospitalidad a Perseo, quien le presentó la cabeza de Medusa. Esta lo transformó en montaña. Se vio obligado luego, a soportar el velo del cielo sobre los hombros.

**"Ah de la esfera de Apolo"**

El tema del renacer: "En mí la muerte, para nueva vida" está presentado desde las imágenes míticas de la antigüedad clásica y profana. Icaro y Fénix estas dos aves expresan la elaboración mítica de un ascenso fallido hacia el sol, Icaro; y el renacer al reconstruirse desde sus cenizas, Fénix. [135]

Esta obra de Orejón y Aparicio proyecta desde su texto literario la tradición bíblica de la nueva vida por las dos dimensiones. La transformación por el amor a Dios: elevación y trascendencia: "*Si qua ergo in Christo nova creatura, vetera transierunt; ecce facta sunt omnia nova*" expresa San Pablo en "*Romanos*"[136], "*Vivo autem, iam non ego; vivit vero in me Christus*" en "*Epístola Ad Corintios*" y en "*Gálatas*", para señalar la dimensión divina en el hombre. Dimensión que se manifiesta al testigo desde la inmolación de Jesús: "*muerte que sólo fue para dar vida*", en la interpretación de Quevedo. El poeta español explica que María no murió de lástima en esta maravillosa intuición.[137] María es la escala de ascenso, desde toda la tradición bíblico-cristina ya señalada.

La figura de la Virgen y su valoración desde el Evangelio según San Juan, en la imagología cristiana de la Edad Media, del Renacimiento y del Barroco se instala como centro del campo semántico de búsqueda de Dios. Es escala de ascenso al amor divino, es intercesora de *Christo* en el Plan de salvación.[138] Relata la experiencia del alma en ascenso hacia Dios. En el intento se compara con Icaro, para señalar la diferencia: "*vistiendo yo otras plumas*" a través de María: "[…] *pues nunca si es María la subida/ hay tropiezo adonde no hubo caída*". El renacer a nueva vida se sustenta también en la renovación de imágenes, pues si se instala en el mundo clásico primero, este es superado por el esplendor de María. Ya no Icaro, ni Fénix, ni Apolo: "*Oh señora divina en ti […] copia luz el mismo Apolo*". "*Esfera de Apolo es la región del fuego es en mí la muerte para nueva vida/ En mí está la vida si busco la suerte que sólo en la caída estuvo mi muerte.*" Al candor de la belleza y del esplendor de María, el viaje del alma como "[…] *pavesa,/ guía encendida, llama luminosa./ En la esfera del sol es mariposa/que mientras más se enciende derretida/ más eterna en la luz tiene la vida*".

El mensaje de trascendencia se da también a través de las oposiciones: muerte-vida; caída - ascenso; mundo pagano - Icaro/ Fénix y con respecto a la creación, a la posibilidad humana del canto, opone Apolo el Dios pagano de la poesía y de las Artes; a "[…] *otras plumas*", sinécdoque por la que se designa el acto de elevarse por el instrumento. Las otras plumas son el instrumento usado en un itinerario hacia otra dimensión. Las dos dimensiones: la física y la trascendente se aúnan en la escritura: ascenso "*fervor sin recelo en alas del destino*".

El campo semántico del mundo cristiano se articula con las figuras y los conceptos: María: luz, esplendor; Cielo, ondas y cielos, inmensidades, piedad (mar de piedades); el amor y el misterio de Cristo se expresa en la paradoja a través de conceptos en dialéctica: partirse y quedarse; el ser uno "*y ser otro*".

Léxico e imágenes en juego semántico. A pesar de que las expresiones "*esfera de Apolo*" y "*otras plumas*" son eje de dos mundos semánticos: el clásico pagano y el cristiano: ambas en un giro orientan una referencia común: la búsqueda de lo trascendente. Apolo es Febo, Apolo se representa por el sol, como fuente de vida. Pero también es el Dios de la poesía. La figuración poética es un acto que trasciende y conecta las dos esferas. El léxico es pertinente a las dos: "*Hoguera, resplandece, ardores, amor, luz*". La luz es fuente que mantiene el amor, en la imagología sobre Apolo y en la poesía mística cristiana. En San Juan en un arte elevado.

**"Ah del día"**

"[…] *Si al formar el fiel diseño esta luz mi vos amante es clarín de tanto sol, Ah del día ah de la fiesta Luces activas encended vuestra vivida pompa exhalad vuestra música idea y en rayos con grata asistencia celebrad a esta aurora Divina a quien en su día se ostenta más bella y pues en este templo ya atesora ser la Madre feliz quien se adora.* […] *Buscad el influjo con que inspira unos el esplendor y otros la lira.* […] *Enlazad pues el empeño en acento más brillante de armonía y de arrebol*".



[135] Icaro: Hijo de Dédalo. Huyó de Creta con unas alas pegadas con cera. Al acercarse al sol, se despegaron las alas y se mató. Fénix es el ave fabulosa que vivía entre 500 o 600 y volvía a nacer desde sus cenizas. Fénix es el hermano de Europa e hijo de Agenor –rey de los fenicios.

[136] San Pablo: "Romanos". VI.11. En *Sagrada Biblia*. Op. Cit .P.1424 ; Epístola II "Ad Corintios" V, 17.En *Sagrada Biblia*. Op. Cit. P. 1458; "Gálatas", 2,19. En *Sagrada Biblia*. Op. Cit. p.1467.

[137] Cfr. "*Por qué Nuestra Sra. No murió de lástima*". *Poesías Sagradas*. Francisco de Quevedo y Villegas: *Obras Completas*. Bs.As. Aguilar. 1978. V. II .p.83.

[138] Cfr. el *Salmo* 126.

Aislamos, como núcleo semántico de este texto, el concepto que José de Orejón y Aparicio transmite sobre la creación musical y poética. El proceso se le presenta como una doble incitación: *idea y música*, con insistencia en que debe expresarse la *profundidad de la idea*. No puede ser más acertada la elección del verbo para *exhortar a crear* como expresión de una interioridad "*Exhalad...*" se dice. Exhalar es sacar desde adentro. El objeto que se exhala (se saca) es la música-idea. La composición describe luego la forma, la expresión externa, de esa idea para un efecto. Se detallan las "*figuras*" articulando imágenes auditivas: "*acento*", "*sonoras*"; y visuales "*brillante*", "*arrebol*"; y sinestesias.

**"Ah del mundo"**

Es una invocación o llamado a los hombres, viandantes en la esfera del mundo, para que compartan el sano cordero, porque su sangre y su carne dan eterna vida. El llamado se reafirma al invocar la tradición. "[…] *sagradas plumas afirman: ser el manjar de manjares*". "*Venid pues veréis*". "Ver" es participar como testigo del milagro: "[…] *quita los pecados y los males*". Se señalan otras características de ese don especial: "[…] *En breve esfera*" se ciñe lo omnipotente y lo grande.

La *dispositio* textual, articula la coherencia por oposiciones y complementariedad: El mundo, la esfera, constituyen el espacio de la vida. En ese espacio se cumple un derrotero y una búsqueda, tal vez inconsciente, intuida. Hay, como respuesta a esa búsqueda," […] *el sano cordero que da eterna vida*". La comparación con "*lluvia de perlas que se cuajan"* enaltece la imagen del "*manjar, en uno hay millares porque quita los pecados; entre sagrados disfraces se ciñe en breve esfera*". Pero también, la "*breve esfera*", es el pan en la materialidad, el don de vida divina. Una isotopía sémica, en línea vertical, atraviesa todo el poema, y se reafirma en la referencia a la palabra anterior: "[…] *sagradas plumas afirman*". Esta referencia a la palabra sagrada anterior funciona como un metatexto argumentativo.

Podemos distinguir en este poema las isotopías sintácticas: en estructuras oracionales paralelas: *venid, pues porque sepáis - venid pues porque os no mire,* […] *venid, veréis* - […] *llegad y veréis*. En la simétrica disposición de núcleos de un complemento y en la compleja estructura de subordinaciones incluidas implícitamente la tradición del Evangelio de San Juan y de los salmos. Articulación compleja de subordinaciones, una dentro de otra: "[…] *venid a entrar en las suertes del sano Cordero que da eterna vida, su carne y su sangre*". La frase verbal comporta dos acciones: *venid a entrar*. En el complemento circunstancial de lugar: *en las suertes del sano Cordero*. El núcleo sintáctico de la construcción = *suertes* no es el núcleo semántico. El centro del significado está en el complemento*: del sano Cordero. C*on proposición adjetiva: *"que da eterna vida*" Esta proposición refuerza el núcleo-sustantivo. El sujeto *que* = pronombre relativo, repite a Cordero. El predicado es *da* - verbo núcleo; *eterna vida* es el objeto directo y "*su carne y su sangre"* funciona como un complemento de instrumento. El nexo "*por*" está implícito.

La articulación en varios planos se caracteriza también por la presencia de metatextos indicadores de la estructura profunda: "*Sagradas plumas afirman*". El campo semántico surge claramente por isotopías léxicas anafóricas al iniciarse cada estrofa: "*venid*"- "*veréis" - "mundo" - "esfera" - "perlas" - "breve esfera" - "Cordero" – "carne, sangre" - "sabor, manjar de manjares" - "uno sin número de millares*" - *"vida eterna, quita los pecados y los males" - "lo omnipotente, lo grande" - "Dios de Amores".* Isotopías fónicas extienden y prolongan el significado: 2º verso en horizontal: e, i, n, an, 3º verso: e,, en las coplas: 1º y 2º versos: o, u; 3º y 4º : a.

**"Despertad canoras avecillas"**

Es un canto de exhortación dirigido a las aves y a las flores a quienes se les pide, en una gradación y en tres momentos, que vistan pompas de plumas y colores para celebrar al Gran Rey: "[…] cantad y lucid, ah de su choro sublime". A través de la exhortación primera se introduce el objeto de la celebración: el Gran Rey que se manifiesta: "[…] ostenta e intenta mostrar sus favores en ese divino christal peregrino"; a través de la exhortación segunda, se introduce el motivo central del misterio: "si su amor al mostrarse uso misterioso con modo glorioso, partirse y quedarse".

La expresión del misterio de la resurrección quiebra la estructura: de la celebración por la naturaleza al canto por los hombres. La celebración se ubica en el plano del Amor divino en lo humano, sin que desaparezca totalmente el marco natural del comienzo, pues el léxico tiende un puente y acerca lo dos universos o campo semánticos: "plumados clarines", "alados violines", "canoro amparo de la armonía", "blancos jazmines".

La segunda parte -desde la tradición de El cantar de los cantares- se ubica en plano simbólico y articula, por el discurso, una dimensión trascendente: la voz en la voz. El misterio de la encarnación por Amor y para salvar a la humanidad en "[…] la voz de fino amante haré holocausto el acento", "[…] si en Pan te das al alma Sacra oculta deidad", "[…] deja que el bien reviva quien cual fino esposo busca amoroso la imagen de tu bondad".

El darse o el manifestarse a la bondad es como una búsqueda. "*La lyra persuade al mas sacro choro*" y todos: *plumados clarines y alados violines, voces obedientes celebran con júbilo, suspenden el fervor*.

Todo es armonía en esta composición. Las imágenes de color: de sonido armónico se transfieren a un cántico de persuasión: Pompa vistosa, plumas, christal, lucid. Blancos jazmines, cándido esplendor, brilla el zafiro, fragantes, olores, canoras avecillas, cantad, choro sublime, acordes suavidades, sonoros diestros, compases. Plectro cadente, armonía, canoro amparo. Voz, el acento, voces suaves, *sacro coro, lyra, plumados clarines, alados violines.*

**"De aquel globo"**

Interpretamos que el campo semántico que quiere articularse en este texto es el del zodíaco y sus doce signos. Pero no lo analizamos porque propone una temática distinta a las que orientaron nuestra articulación de un corpus. Es probable que esta especie de reflexión sobre la totalidad del universo corresponda a otra línea de creación, cuyos textos desconocemos.

**"Dolores y gozo de San José"**

La temática de esta composición gira en torno a las vivencias de San José. En una articulación apelativa, la voz de un emisor se dirige a un Tú -San José- para ponerlo frente a sus dudas y al descubrimiento del milagro. No podemos señalarla como una proyección del geno-texto articulado sobre la base bíblica, ni encontramos semejanza en la *dispositio* textual: la sintaxis en simetría o inclusión. Puede tratarse de un texto elegido en otro momento dentro del itinerario de creación de José de Orejón y Aparicio.

**"En el día festivo"**

Toda la composición es una exaltación a la festividad y a la dicha. "[…] *En el día festivo voy dichoso que ilustra el afecto la aurora mejor*". Se articula un campo semántico de la exaltación a María en circunstancias de triunfo. Hay afecto y dicha en una celebración en que deben aunarse trinos y voz. La convocatoria a la música señala el efecto deseado: "[…] *componga el acento, las alas del vuelo*". Las alas lucientes de espíritu ardiente para tan sacro vuelo.

El llamado es a que "[…] *celebren con trinos, la voz y elevando sus ínclitas glorias* […]." El discurso convoca ante el misterio, con cruces de imágenes sensoriales y cenestesia: "[…] *se canten las luzes con mucho primor, se canten las luzes con mucho con mucho primor*". José de Orejón y Aparicio articula el discurso musical desde una serie de principios sobre la creación y del efecto en los oyentes de las marcas sensoriales. Apuntala estos juegos lingüísticos, soportes de descripciones potentes, estímulos a sensaciones en diversos planos, con imágenes descriptivas en el discurso sonoro. Observemos la relación "*trinos-voz*" por cercanía en el espacio gráfico y sin nexo preciso. La imprecisión amplía los márgenes y superpone planos figurales.

**"Jilguerillo sonoro"**

La macroestructura se articula sobre el acto de cantar y de exhortar al canto. Hay una presentación del protagonista: "*el jilguerillo"* que se caracteriza con notas de alegría y felicidad. El acto de cantar también es de júbilo como el reír. Se señala, además, la circunstancia del canto, de particular celebración: "[…] *oy que sale luciente de mi dueño el dichoso lucero*", circunstancia que se amplifica con notas de luz. En estructura de hipérbaton, después se presentan la circunstancia e iniciación del canto. Hay una apelación exhortativa: "[…] *y pues la voz llevas preminente/al cielo luminoso de su frente*". Se perfilan las características de la voz y del canto: "[…] *dulce acento de una gloria dilatada*", y el fin del mismo: "[…] *para en unión feliz nuestra armonía*". El canto dará ofrenda a "[…] *la esfera más sagrada, donde hace su esplendor el mejor cenith de luz*".La acción del canto se articula sobre dos campos semánticos: el del sonido y el de la luz. El jilguerillo, de pronto ruiseñor afable, es un intermediario entre los dos: "*actúa una oblación*." Una ofrenda armoniosa al centro de la luz (Cenit: punto de la esfera celeste).

Se configura así una situación apelativa particular, a través de personificaciones y prosopopeyas: "[…] La phresca mañana bella, que hiso en signo de su estrella su natalicio con fe en brillante anelo su oroscopo formo su mismo cielo". La dispositio puede distinguirse también por la acumulación de construcciones, sustantivos que en distintas funciones articulan la dimensión trascendente de la naturaleza. Una naturaleza que se corresponde con el plan divino de salvación. El canto, el canoro intento dará oblación armoniosa a la "*esphera más sagrada*", centro de luz y paz; la ofrenda: canto o trino se brinda en una circunstancia "[…] *oy que sale luciente el lucero el empeño glorioso el amor*".

Entonces, el canto es reconocimiento y exaltación de la gloria y de la perfección divinas. El canto tiene un destino y un fin. En construcciones sintácticas muy ricas: con objeto directo lleva "*la voz*", circunstancial de lugar: "[…] *al cielo luminoso de su frente*" (metáfora indirecta). La articulación sintáctica reúne características ya señaladas para el discurso de Orejón y Aparicio.

La proposición causal con inclusión de construcción de fin y consecutiva "[…] y pues la vos llevas preminente..." para en unión feliz "[…] *que el mismo sol adore tanto día*". La complejidad en las subordinaciones -una dentro de otra- es como un marco ejemplar a la oración principal exhortativa: en imperativo presente: "*Trina*" con objeto directo: "*la brillante perfección*".

Luego la voz es trino (trinar es aclamar). El verbo tiene su objeto directo: la brillante perfección de una gloria dilata, y circunstanciales de modo: con dulce acento. También es compleja y casi simétrica la articulación sintáctica de las oraciones simples: "*Y* […] *el canoro intento* (sujeto) *dará* (núcleo verbal), *la oblación amorosa* (objeto directo) *a la esphera más sagrada* (objeto indirecto)". El núcleo del objeto indirecto: *esphera* se articula con una proposición subordinada donde su esplendor hace mejor *cenith* de luz. La disposición sintáctica en círculos de subordinación es propia de esta estructura de textos y voces superpuestas en la aceptación de un orden con un centro que es pura *luz y espheras* que giran en torno y en la aspiración de alcanzarlo. Es la imagen del alma como *mariposa que ronda en torno al haz luminoso*; y aquí es la voz en la voz.

Consideremos el léxico sustentador de las imágenes en los dos órdenes de percepción:

Auditivas:

*Canta, ríe, indecible, voz, acento, dulce armonía, canoro intento, armoniosa, trino, ruiseñor, jilguero,*

Visuales:

*Luciente, lucero, cielo luminoso, brillante perfección, esphera, esplendor, cenit de luz, estrella, brillante anhelo, pura nieve, enciende blancos rayos, sol, tanto día, arrebol, en oriente de lucero.*

Las imágenes por acumulación o comparación implícita:

"*Arrebol que supo exceder al sol en oriente de lucero*".

Personificaciones:

Del Jilguerillo: "*Alegre ríe, festivo canta*". "*Llevas la voz de Dios: al "cielo luminoso de su frente*", "[…] *el dichoso lucero de mi dueño*", "[…] *el empeño glorioso del Amor*".

Todos los elementos señalados son soportes de una disposición determinada y expresada con el léxico propio: *empeño glorioso del amor, el favor indecible, unión feliz, nuestra armonía, perfección, esphera sagrada, centro de paz*. La esencia del amor divino es difícilmente expresable: favor indecible, por eso se manifiesta al hombre -y en el texto- indirectamente a través de estímulos sensoriales y expresiones de percepción equivalentes "[…] *sale el dichoso lucero/del amor el empeño glorioso*".

El efecto experimentado en la celebración, y en las figuras armadas en la comprensión del texto es ese dimensionamiento que distancia de lo material: la articulación mística de una armonía universal perfecta, donde todos los elementos se unen en el Amor y en la celebración festiva de la gloria. En la expresión metafórica: "*La fresca mañana bella que hizo en signo de su estrella su natalicio, con fe en brillante anhelo, su horóscopo formó a su mismo cielo*" se complementa con "*Tantos días*" en expresión metáforica de una sinécdoque: "*tanta luz*".

**"Por besar de este fénix las plantas"**

Es un canto de celebración articulado como un reconocimiento de la naturaleza a su creador. Los protagonistas son los arroyuelos presentados en *prosopopeyas*, por indicios de voluntad persiguen un fin: "[…] *besar de este fénix las plantas*". Los arroyuelos configurados por imágenes visuales de movimiento y auditivas van sumando notas de un animismo propia del misterio de la creación: "[…] *por besar de este fénix las plantas, con labios de cristal dos arroyuelos salpicando perlas y argentando flores bajan veloces y corren ligeros*." Con recursos de animismos instala figuras en una sucesión gradual: "[…] *miren que festivos parece que cantan con voces de plata, en liras de nieve, con cuerdas de hielo*" que delinean a la perfección los cruces de sensaciones. A través de sinestesias señala esa zona de la "*apercepción*", o conciencia y logos, por los que el mundo sensorial se transfiere. Los arroyuelos finalmente cantan: "[…] *besar pretendo sus plantas*".

Como es habitual, la disposición en círculos; y la impersonalidad del que canta: primera persona indefinida que convoca a testigos: "[…] *miren que festivos parece que cantan*". Pero la disposición textual registra un cambio: la tercera persona- arroyuelo- se transmuta a primera y protagonizan el canto. Toda la *elocutio* dispone imágenes de luz y de sonido.

**Expresión de la poética elegida por José de Orejón y Aparicio.**

Analizamos la creación como testimonio del fuego sagrado explorando los principios expuestos en "*Tres razionales zítaras*", "*Enigma divino*", "*A del gozo*", "*A mecer de un Dios la cuna*" y "*Contrapunto*" [139]

**La creación como testimonio del fuego sagrado.**

En los místicos, el fuego sagrado es una música interior, prorrumpe en cantos que envuelven con encantadora fraternidad todo lo creado. San Francisco, en la percepción de la naturaleza ve imágenes de Dios. Lee en la naturaleza las maravillas divinas y configura su magnífico *Cantico de frate Sole* que reinstala en la Umbria itálica del Siglo XII, la alabanza universal a Dios en el Salterio: Psalmos CXLVIII y CL [140] Cuando la paz extática se le niega, discurre los medios para ir en búsqueda de Dios; delinea los senderos que conducen a la cima. Busca la manifestación de lo teológico en las potencias del alma, a través de la música. Y perfila la iniciación de un itinerario: la "*música idea*". O la "*mariposa girando hacia la luz*". Se trata de un ascenso por ramas simbólicas que transmutan la naturaleza de quien las escala, el acto vivo del espíritu proyectado hacia Dios, el logos en la abstracción de los sonidos.

**"*Tres racionales zitaras*"**

En "*Tres racionales zitaras*" se expone el acto de la composición musical. El acto creativo está presentado como un macroacto, tal como lo describiríamos desde la semiótica. Se trata de un acto en secuencia, donde podemos distinguir la creación en sí, el fin de ese acto, la circunstancia y el efecto. El acto de creación es explanado en las características de los protagonistas, la acción y el producto. El acto de creación es realizada por dos instrumentos: las zítaras y los violines. Las zítaras, caracterizadas como razionales, unen su elegancia a los violines y en voces suaves y canciones dulces componen una "*sonata*". La disposición sintáctica particular permite extender la función de los circunstanciales de modo. En realidad modifican el verbo y el objeto directo: *sonata*; como si se tratara de un predicativo objetivo. El fin de la creación es: el consagrar a María, en una circunstancia: "*hoy*". La disposición de "*sol*" como término del objeto indirecto "[…] *consagrando al sol luciente*" con una proposición subordinada: "*que hoy alegre raya*" y otra construcción subordinada de gerundio "[…] *encendiendo luces de armonía*"; acerca los términos: "[…] *sol es María*", la fiesta brillante es "[…] *del sol y de María*"; "[…] *María es sol, luz, armonía: su fiesta es brillante, luminosa*". Entonces hay un proceso de asimilación por disposición sintáctica, cercanía en el espacio, ausencia de nexos de construcción compleja de subordinaciones en distintos niveles: una dentro de otras, con el hipérbaton típico del latín.

El otro aspecto del acto de creación: *el efecto*, está previsto e incluido en la exhortación en que se repiten las dos características de la fiesta: "[…] *brillante y luminosa*", características a las que debe inducir la música. Por eso la exhortación prevé una trayectoria de las percepciones: del oído a la vista, de la vista al oído: "[…] *oid sus esplendores, mirad sus consonancias*", sintetizando magníficamente en la sinestesia el efecto: la experiencia del alma a partir de la música –en ese anegarse del alma - de la armonía de las consonancias a ecos de luz, al incendio, la conexión por la llama de amor. "[…] *consonancias que a la luz de María se oyen brillantes cuando se ven claras*", recuperación de la armonía universal en el amor.

Es pertinente señalar que la descripción del camino del alma a través de la experiencia de la música y el efecto, nos remite a Fray Luis de León (1527-1591) y a su Oda "*A Francisco Salinas*", organista de la Catedral y profesor de música de la Universidad de Salamanca. Fray Luis destaca la experiencia de la música en estos términos: el " *alma* […] *se conoce* (recupera la memoria perdida de su origen) […] *Traspasa el aire todo/ hasta llegar a la alta esfera,/ y oye allí otro modo/ de no perecedera*/, […] *el gran Maestro/ a aquesta inmensa cítara aplicado,*/ […] *la alma navega por un mar de dulzura*; […] *A este bien os llamo,/ gloria del Apolíneo, sacro coro"*. La caracterización del efecto, el recuperar la armonía, induce a una hipótesis sobre la valoración y selección del lenguaje. Intuimos que una profunda reflexión sobre sentido-sonido. El campo semántico de la experiencia del alma se explana en la sinestesia. La creación estimula percepciones auditivas sonoras y -a través de imágenes- la luz. Leer es oír con los ojos.

**"*Enigma divino*"**

En "*Enigma divino*" hay una reflexión implícita sobre los dos aspectos del lenguaje: *forma y significado*. El significado reside en el concepto y ejemplifica a través de una imagen los niveles simbólicos del lenguaje.



[139] Los textos poéticos están incluidos en el Anexo del presente estudio.

[140] El 22 de Julio de 1571, el cardenal Pacheco en Roma consagra obispo a Fray Jerónimo de Albornoz y el 10 de diciembre de 1573 Felipe II comunica a los Oficiales de las ciudades de El nombre de Dios, Lima y Charcas, que su Santidad hizo la gracia y merced del Obispado de la Provincia de Tucumán del Perú a Don Fray Jerónimo de Albornoz de la orden de San Francisco. Fray de Albornoz partió el 17 de enero de 1574 con otros 32 franciscanos. Sólo 21 religiosos llegaron al Perú el 13 de agosto. Cfr. CAYETANO BRUNO. SOB: *Historia de la Iglesia en la Argentina*. Bs. As. Don Bosco. 1966. V. I. P. 364.

No hay una forma de trigo para un concepto, "[…] *aunque es de trigo la forma/ no hace de pan el concepto*". El trigo – en su esencia material- es objeto de una acción sobre su materialidad y se transforma en pan; pero también es objeto de percepción en una configuración simbólica y en él se soportan connotaciones de otra dimensión. Ese amasijo de trigo es vida, es el legado de Cristo, es Cristo mismo. El trabajo de la analogía, en un círculo: el lenguaje –tiene el aspecto de su materialidad, pero se esencia es el pensamiento que allí alienta Desde el lenguaje, el núcleo semántico es previo a la expresión. Esto se expone constantemente en esta obra en forma de metatextos –textos sobre el texto o espacios de mira que explanan características de la creación humana "[…] proyección de un diseño divino que exhorta a las luces". "[…] *Si al formar el fiel diseño esta luz mi vos amante es clarín de tanto sol* ("*Ah del día ah de la fiesta*") *Luces activas encended vuestra vivida pompa exhalad vuestra música idea y en rayos con grata asistencia celebrad a esta aurora* […]. *Enlazad pues el empeño en acento más brillante de armonía y de arrebol*."

En un metatexto se expresa cómo crear las figuras en una síntesis (sinestesia) de imágenes auditivas (acento, sonoras) y visuales (brillante, arrebol); halar: sacar el aliento) (*Ah del día*). La caracterización de la creación como expresión de una idea para celebrar a María es también una constante a veces en inserciones de elementos externos al culto cristiano. Desde la tradición bíblica del Antiguo Testamento, todo puede aunarse en la celebración de María: el agua, la tierra, el fuego y el aire ("*Ah el agua*").

***"Ah del gozo"***

"*Ah del gozo*" es una exaltación a la "*sabia métrica armonía*". Así designado por sus elementos se caracteriza un canto que celebra la toma de posesión de la cátedra de prima, obtenida por un certamen. El canto es una exhortación a la ganadora de un certamen por la cátedra de prima. Es una exhortación a tomar posesión de la misma y es una exhortación a atabales, clarines, chirimías para que en coro alegre canten los méritos por los que se ha ganado el certamen para la cátedra. Se señala que a través de argumentos se resuelven silogismos con gracia, esplendor y afecto.

Explícitamente la composición indica notas peculiares de la poética elegida por José de Orejón y Aparicio. Señala las circunstancias del canto, el contenido, el propósito y los medios o instrumentos musicales que se convocan. Es la circunstancia de celebración y se convoca a atabales, clarines, chirimías para que exalten los méritos de quien triunfó en el concurso y tomará posesión de la cátedra de prima. En esta composición, se delinean implícitamente y a través de la estructura, rasgos constantes en la configuración poética elegida por Orejón y Aparicio. El nodo de articulación es el un logro obtenido por verdaderos méritos y reconocido con justicia. La configuración desdibuja el sujeto del canto y sugiere un sujeto genérico: "[…] *la sabia métrica armonía*", como actor determinado por un orden superior donde impera la verdad y la justicia. Hay una convocatoria a todos: "*venid que oy* […]" y la valoración de la circunstancia en una estructura impersonal: "[…] *Qué gloria, que gozo es mirar*" y la exhortación más precisa es hacia los instrumentos musicales: "[…] *devengan atabales...cantando en coro alegre*."

Por la habitual estructura inclusiva desde una mirada externa impersonal se reconocen méritos y se exhorta para que otros lo reconozcan. En el texto se cruzan los discursos en distintos niveles con la habitual repetición y amplificación de un centro. El centro es siempre un punto móvil que gira constantemente.

**"*A mecer de un Dios la cuna*"**

"*A mecer e un Dios la cuna*" gira en torno al tema de la Encarnación. Los aspectos de ese misterio: Dios en la dimensión total del hombre, nacimiento y muerte, se presentan a través de la imagen más tierna: la cuna, el niño en situación del sueño, el llanto, la risa. La articulación textual –como proyección de un modelo analógico- repite las mismas características. Un acontecimiento anunciado impersonalmente, las características del acontecimiento y la indicación de quien lo celebra y de qué manera, "[…] *este coro llega feliz a mecer de un Dios la cuna*". Se describen las características de la acción del coro que señalan metafóricamente los rasgos de la música "[…] *cuyos ardores amantes flechas de fuego contra hielo esgrimen*" en actitud de adoración y de entrega: "[…] *oy a ti nos postramos si a tu nacimiento damos Alma, Vida y Corazón*". Tres aspectos del núcleo vital, exponen una valoración del canto como entrega. Si el propósito del canto es inducir al sueño, se señala la otra dimensión de la circunstancia: "[…] *dormid ora libre que después velaréis porque el Alma solo en vos su descanso eternice*" abriendo siempre ese espacio de trascendencia superior a cualquier circunstancia. Y es que toda configuración poética que elige Orejón y Aparicio articula espacios superpuestos y tiempos en proyección realizando o confirmando esa nota constante de amplificación en una especie de metáfora de la ambivalencia, de límites que se esfuman. El niño Dios es caracterizado por sus ojos en los que el llanto ríe. En el juego del límite humano y la trascendencia divina, entre sufrimiento -muerte- y dicha -verdad y gracia.

**"*Contrapunto*"**

"*Contrapunto*" explana el tema del éxtasis del alma como elevación a Dios. Configura la interpretación que realiza Orejón y Aparicio de los planteos de San Pablo acerca de los dones de Dios y la gracia divina. En "*Efesios*" San Pablo expone los preceptos morales en una "*Exhortación a La Unidad*" y en la explicación sobre la "*Diversidad de dones*" como un itiinerario hacia la gracia:" […] *Subiendo a las alturas,* […] *repartió dones a los hombres*." Eso de subir ¿qué significa sino que primero descendió a las partes bajas de la tierra? En la interpretación del planteo compositivo de Orejón y Aparicio, el ascenso y el descenso del alma se figuran con relación al efecto de la música. La escala musical es el medio para *subir y bajar*, para *elevarse o descender*. Sobre este texto que caracteriza la música y su efecto en el alma, hay otro en que se expone el acto de componer como "[…] *un dar muestras de prueba*" en circunstancias de la celebración gloriosa de María, elevar a través del canto y *decir*- señalar el canto.

Hemos sintetizado estos principios que constituyen la poética dentro de la creación de Orejón y Aparicio. Intuimos que el músico y poeta peruano tenía muy claros los principios de su creación, que funcionando como modelos daban lugar a esbozos de articulaciones similares: planos superpuestos, sujetos desdibujados que se superponen y esfuman, discursos en planos de inclusión por el juego de una sintaxis compleja de subordinaciones. Un juego particular de metáforas indirectas donde el elemento semánticamente más importante, el nodo de sentido, aparece en el complemento o en el modificador; pero puede revertir el núcleo: "[…] *la cuna de un Dios*" Y el estilo indirecto libre, donde todos pueden ser sujetos porque no se explicita: quién celebra, quién convoca, quién canta. Y es que en la experiencia de esa manifestación todo lo creado habla de Dios y en exaltación por un canto que lo reconoce. La poética elegida por Orejón y Aparicio se instala en esa línea de tradición que puede trazarse desde el "*Magnificat Dei opera...anima mea...*" al "*Caelum et terra laudent Dominum*" y al "*Sollemnis laudis Dei concentus*" (*Salmos* 110,148 y 150) al "*Cántico de las criaturas*" de San Francisco. El poeta de Asís percibe a Dios en la naturaleza y proyecta su voz de alabanza en un canto de celebración a las criaturas de Dios en enlace unitivo. La apelación al alma para que exprese su potencial de vida- *spiritus*: hálito- por el canto de celebración: ("*Ah del día*) y la expresión nítida en el cruce de percepciones: oir la luz, la brillantez; ver la armonía, el sonido que culmina en "Por besar de este Fénix las plantas".

## 4- Una aproximación analítica a los textos musicales
## Características de los manuscritos

Omitiendo las obras transcriptas y arregladas por Tapia en el siglo XIX, el repertorio de Orejón y Aparicio se presenta en folios sueltos, con música vocal o instrumental, la mayor parte en formato apaisado. En algunas composiciones aparece algún folio vertical. En el caso de los Salmos (arreglo posterior) toda la obra se presenta en un folio vertical.

En los Ms. más antiguos subsisten algunos aspectos de la notación blanca del renacimiento europeo -común en América en esos años- hallándose tipos de grafía más moderna en las copias posteriores.

Las alteraciones se anotan en general bajo o sobre la nota afectada. Existen composiciones en copias, las más modernas en notación similar a la actual, con barras divisorias de compás. En esas copias sucesivas se corre el riesgo de ir deformando el original, voluntaria o involuntariamente y se van agregando elementos propios de la nueva época.

Las partes vocales poseen el texto, en numerosos casos, con correcciones.

La parte del Acompañamiento registra generalmente el instrumento acompañante y el incipit textual al comienzo de cada sección principal (sea Introducción, Estribillo o Copla).

En las voces, Orejón y Aparicio utiliza el sistema de "llaves" (claves) de la época: denominado de claves „bajas o naturales".

En el sistema de claves bajas ("Puntuación con claves bajas") las voces tienen las claves de:

Tiple - Do en la.
Alto - Do en 3°.
Tenor - Do en 4°.
Bajo - Fa en 4°

En el sistema de claves bajas o naturales no se necesita la transposición, por lo cual no se han alterado las alturas en las presentes transcripciones.

Estas reglas están consignadas en el libro del compositor y teórico español Don Joseph de Torres Martínez Bravo (1665-1738), quien fue el primer organista de la capilla Real de Madrid. El tratado se titula: *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y arpa* (1702-1736).

Hay obras que son de transcripción relativamente fácil, si se conocen las reglas de la notación de la época y si se posee una versión de un hábil copista. En otros casos, la tarea se ve muy dificultada si el amanuense era desprolijo, o si desconocía las reglas musicales elementales.

Esto en cuanto a las composiciones de las que se conservan todas las partes. Cuando falta alguna, el transcriptor puede reconstruirla -siguiendo las pautas que le da la obra-, siempre que no se trate de un parte fundamental; por ejemplo, el caso de una Triple la. En el presente trabajo se han realizado rescates digitales de partes flatantes (tal como se detalla en el prólogo a las transcripciones). El criterio de la presente transcripción ha sido respetar, desde la óptica de un estudio crítico, las indicaciones del manuscrito orginal sin modificar (salvo en casos de errores del

copista debidamente comprobados) la transcripción del texto musical. El texto literario es vertido en su versión actualizada ya que el texto original se presenta completo en el Anexo.

El acompañamiento y la voz más grave del coro o de los coros generalmente se duplica en gran parte de la obra y, cualquiera de las dos que se encuentre extraviada, no resulta de difícil realización.

Deben tenerse en cuenta, sobre todo en las partes más modernas, los posibles errores del copista, que van desde los simples cambios de notas o valores, hasta la falta de compases.

El trabajo ha sido siempre cuidadoso y lento, controlando constantemente las características de los manuscritos originales.

El nombre del autor aparece muchas veces en el folio que oficia de portada o carátula y también en la parte superior derecha de las particelas.

Como se puede observar se utiliza el nombre castellano, la versión latina, además de los muestras de afecto o reconocimiento de quien escribía.

Generalmente, en las portadas se indica la o las festividades en que se ejecutaba la obra; eso suponía naturalmente, cuando eran varias celebraciones, pequeñas variantes en el texto para adecuarlas a la nueva ocasión

El continuo está indicado simplemente como Acompañamiento y en algunos Ms. aparece como Bajo. Ese continuo lleva el cifrado indicado con cierta frecuencia, colocado sobre la nota que corresponde. En las transcripciones que acompañan este libro se han respetado las sugerencias de los cifrados originales.Cuando quieren alterar un sonido del acorde colocan una alteración sobre el sonido al que está dirigido. A veces, también, en una obra a varios coros, cado coro tiene su acompañamiento y la misma parte de Bajo coral sirve a esos efectos: "Bajo para el órgano". No cabe duda de que el órgano era utilizado como continuo en forma bastante frecuente en la época. El uso de los violines se hace regular después de 1750, cuando entran a formar parte de la orquesta de la Catedral.

En los ordenamientos para cuartetos, en las voces, lo normal es: Ti-Ti-A-Te. Preferencia por las voces agudas, como todo el repertorio epocal. Desde el punto de vista de los géneros, encontramos obras profanas (siempre asimilables a algún festejo litúrgico o a celebrar algún santo) y obras religiosas.

Las obras religiosas siguen formalmente las proposiciones del texto. Las obras profanas responden en enorme proporción al esquema Estribillo-Coplas. Orejón y Aparicio, tal como analizamos anteriormente, es uno de esos compositores que elige cuidadosa y pulcramente, con extrema rigidez, los textos que va a utilizar. Luego, al elaborarlos en música hace un seguimiento estricto de esa poesía, de su sentido, su ritmo, su expresión, al punto de dibujar musicalmente aquellas palabras fundamentales.

## Estructura compositiva de las obras

Según sus aspectos formales, podemos separar las obras en dos conjuntos:

1) Obras que presentan estructura de coplas y estribillo.
2) Obras que amplían este esquema con la inclusión de arias y recitados.

Las obras del primer conjunto son:

- "*De aquel globo*"
- "*Ah del mundo*"
- "*Tres racionales*"
- "*Dolores y gozos de San José*"
- "*Por besar de este fénix*"
- "*Contrapunto*"
- "*Enigma Divino"*
- "*A mecer de un Dios la cuna*"
- "*Ah de agua y del aire*"

Entre las obras que incluyen arias y recitados encontramos:

- "*Ah del safir del mundo*"
- "*Despertad canoras avecillas*"
- "*Ah de la esfera de Apolo*"
- "*En el día festivo*"
- "*Ah del día*"
- "*Jilguerillo sonoro*"
- "*Ah del gozo*".

"*Mariposa*", preferimos omitirla en esta clasificación por tratarse de una obra para solista ("Cantada a solo", se la denomina en el Ms)

Las obras del primer conjunto varían en cuanto a su extensión y elaboración compositiva, yendo desde las de concepción más simple (como "*Dolores y gozos de San José*"), hasta otras más complejas (como "*A mecer de un Dios la Cuna*").

De acuerdo a la factura de las coplas, podemos distinguir, dentro de este mismo conjunto, aquellas obras que presentan una misma música para todas ellas (siendo solamente los textos lo que cambia), y aquellas en que el material musical es diferente para cada una. A su vez, el canto de las mismas puede estar asignado a todas las voces o a los solistas.

Entre las obras que presentan la misma música para cada una de sus coplas se hallan "*De aquel globo*", "*Tres racionales*", "*Dolores y gozos de San José*", "*Ah del mundo*", "*Por besar de este Fénix*" y "*Ah del agua*". En las obras "*Ah del mundo*", "*Por besar de este Fénix*" y "*Ah del agua*" el canto de las coplas es solístico. "*Contrapunto*" posee tan sólo una copla a cargo del coro.

En obras como "*Enigma Divino*" y "*A mecer de un Dios la cuna*", cada copla no sólo se halla asignada a una voz diferente, sino que posee además un tratamiento y un carácter distintivo, proponiéndose, en algunos casos, cambios de compás (por ejemplo a 6/8, 3/4, etc.).

En "*Enigma Divino*", tan sólo dos de las tres coplas presentan material diferente, debido a que la tercera consiste en la repetición musical de la primera.

En "*A mecer de un Dios la cuna*", las coplas, si bien a cargo de solistas, ofrecen la participación de las voces restantes, que intervienen para realizar un singular juego de ecos literarios y musicales:

"*A mecer de un Dios la cuna*": copla 3ª a cargo de la Tiple 3, compases 241-248. Nótense las intervenciones del Tenor y de la Tiple 1 (ver Fígura 6)

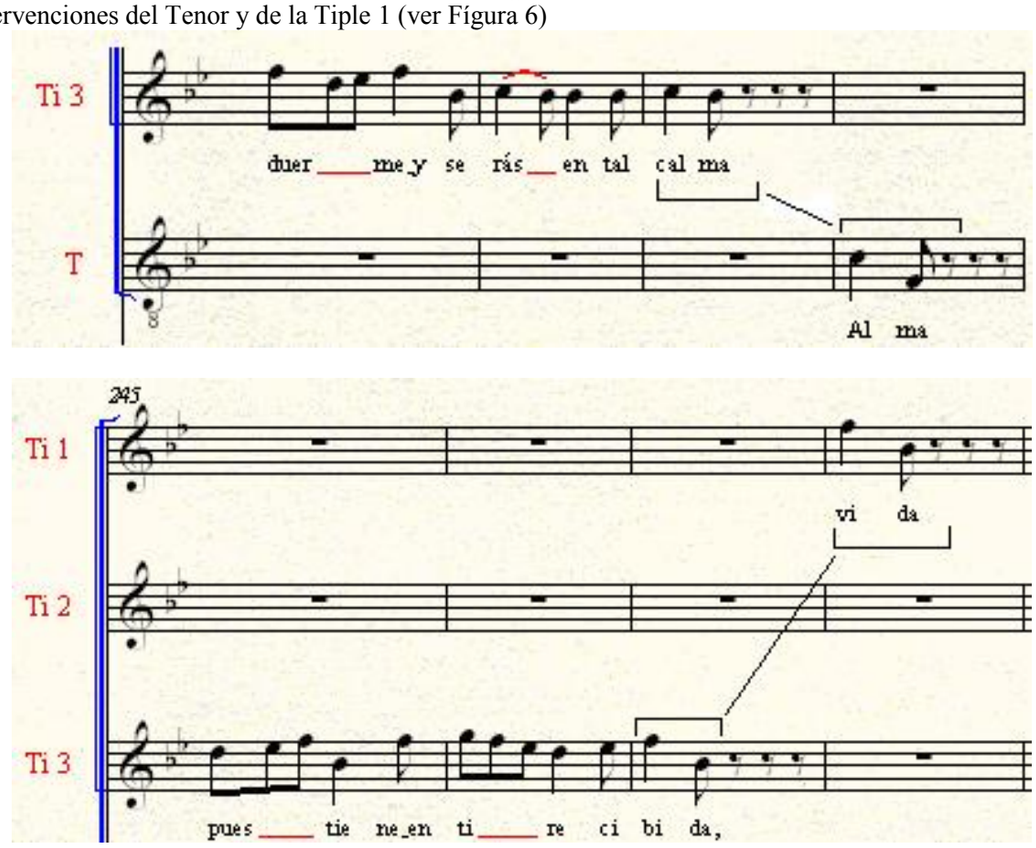



Figura 6

En general, las coplas suelen ofrecer siempre algún tipo de contraste con el estribillo. Este contraste puede estar dado, por ejemplo, por un cambio de compás (de binario a ternario como en el caso de "*Ah del mundo*"), o simplemente por un cambio de tempo (como sucede en "*De aquel globo*"), además de el empleo de figuraciones diferentes a las presentadas en el estribillo en el acompañamiento instrumental de los violines.

Las obras que componen el segundo conjunto son aquellas que incluyen entre las coplas secciones de recitados (según la denominación que figura en los Ms.), y/o secciones para voces solistas designadas como "arias".

Los recitados son del tipo "*secco*" (con el solo acompañamiento del contínuo), y se hallan normalmente asignados a una sola voz.

No obstante, en "*Ah del día*" encontramos un ejemplo de recitado en el que intervienen dos voces: primero de manera sucesiva, y luego en canto simultáneo (ver Figura 7).

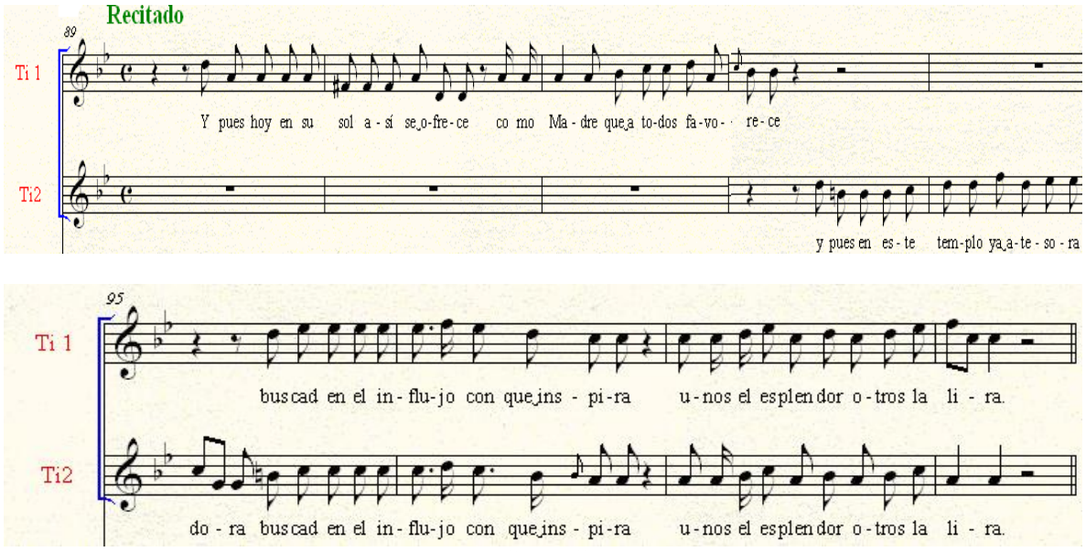



Figura 7

"*Ah del día*": comienzo del recitado a dos voces (compases 89-93), y final del mismo (compases 95-98)

Un rasgo que se reitera en todos los recitados de estas obras es la utilización de un salto de cuarta justa descendente desde la tónica hacia el 5° grado de la escala como cierre (ver Figuras 8, 9 y 10)

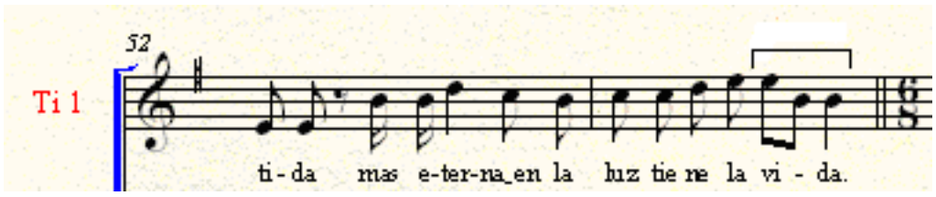



Figura 8

"*Ah de la esfera de Apolo*": final del recitado de la Tiple I, compás 52 (mi menor)

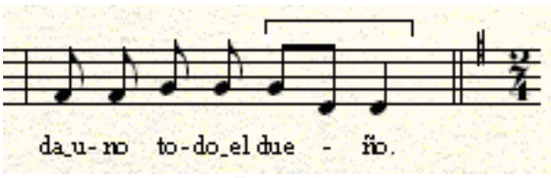



Figura 9

"*Ah del safir del mundo*": final del recitado de la Tiple, compás 82 (Sol Mayor)

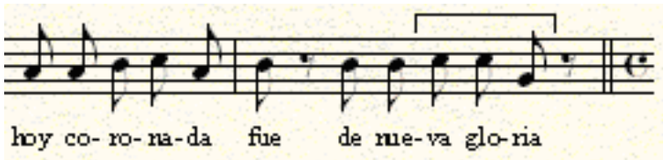



Figura 10

"*En el día festivo*": final del recitado de la Tiple 1, compás 45 (Do Mayor)

Con respecto a las Arias, se puede observar que en los Ms. reciben esta denominación aquellas secciones vocales generalmente solísticas bastante extensas, que plantean un cambio de carácter, o poseen un carácter propio. En ese sentido, designaciones como: "*Aria alegre*", o "*Aria grave*" son bastante frecuentes.

En general, presentan un compás diferente al que se venía utilizando en las secciones anteriores de la obra. Notamos a lo largo del corpus analizado un tipo bastante recurrente de Aria en 6/8, de frase generalmente anacrúsica (ver Figura 11).

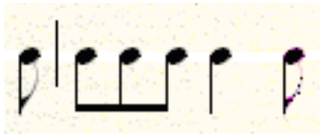


Figura 11

Con respecto a la tonalidad, estas Arias pueden desarrollarse en un tono distinto (aunque cercano) al de la obra; como, por ejemplo, el Aria del Alto de "*En el día festivo*", (compases 98-144) en re menor (la tonalidad de la obra es Do Mayor), o la de la Tiple 1 en "*Ah de la esfera de Apolo*" (en mi menor, aunque concluye en su relativo Sol Mayor).

Un comportamiento constante en estas secciones es el pasaje entre el contrapunto realizado a tres voces en el acompañamiento -entre el bajo y los dos violines- hacia uno de dos voces -a través de la marcha al unísono de los violines durante toda la sección (ver Figuras 12 y 13).

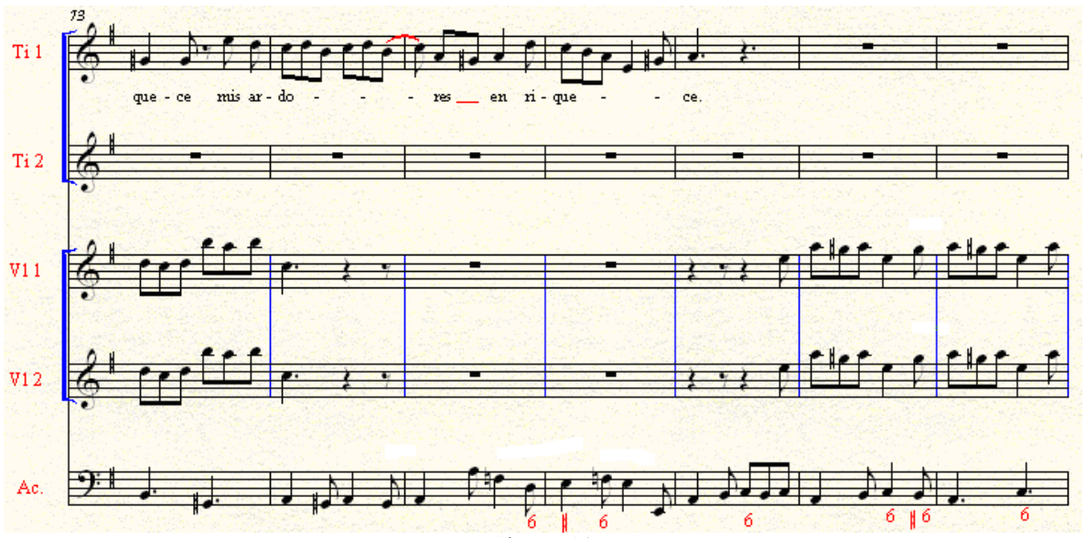



Figura 12
"*Ah de la esfera de Apolo*": Aria de la Tiple 1, compases 73-79

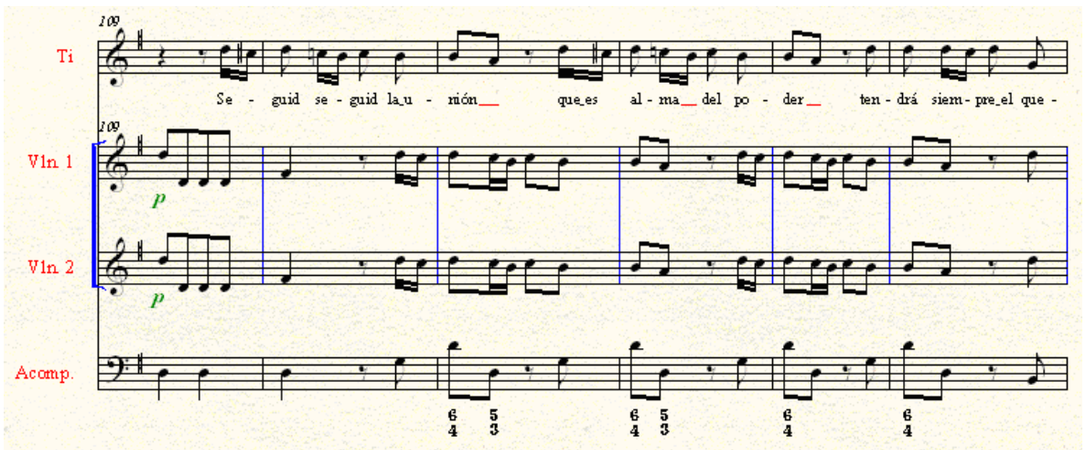



Figura 13
"*Ah del safir del mundo*": Aria de la Tiple, compases 109-114

En "*Ah del día*" encontramos un Aria en 6/8 a dos voces, que combina homofonía con imitaciones contrapuntísticas (ver Figura 14).

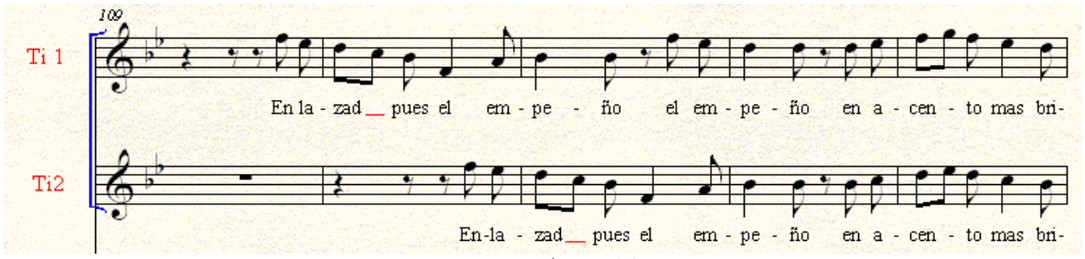



Figura 14
"*Ah del día*": Aria, compases 109-113

## Textura

Todas las obras se hallan concebidas en un lenguaje contrapuntístico, aunque el autor se sirve de él con gran libertad. En las secciones corales, podemos observar, por ejemplo, la libre alternancia de pasajes altamente imitativos, con otros de comportamiento homofónico, con el fin de crear fuertes efectos expresivos.

En el siguiente pasaje de "*Despertad canoras avecillas*", es posible observar cómo la textura contrapuntística del coro en los tres compases iniciales desemboca en una momentánea homofonía (compases 22-24) al decir: "[…] *celebrad al gran Rey que se ostenta / y a un tiempo hoy intenta*", para tornar luego, nuevamente, al estilo imitativo (ver Figura 15).

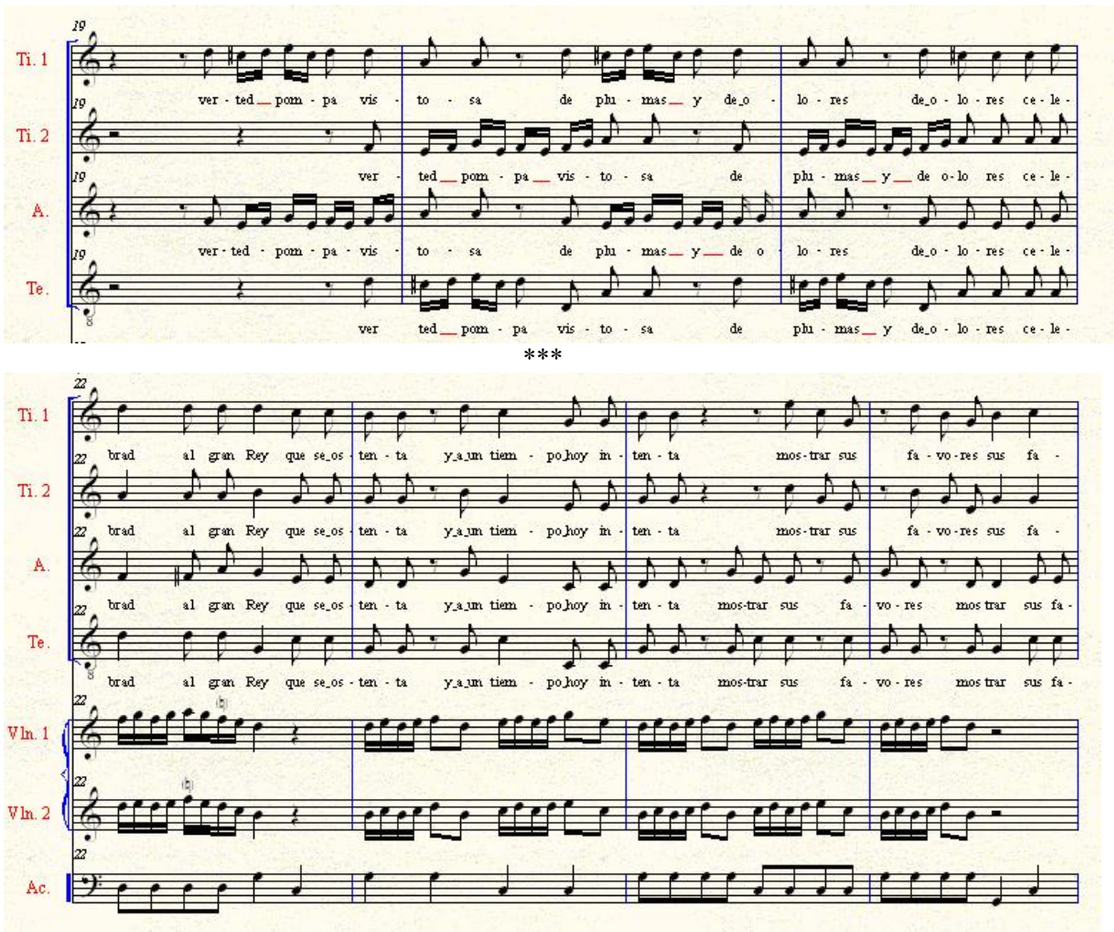



Figura 15
"*Despertad canoras avecillas*": compases 19-25

En cuanto al tratamiento instrumental en las obras, puede observarse un usual comportamiento homofónico en los violines, que hacen sus apariciones sobre el bajo contínuo, siempre constante. Éstos tienen a su cargo la apertura de las obras con introducciones más o menos breves, así como los cierres y las puntualizaciones de las frases vocales. Puede distinguirse en ellos un tratamiento de tipo tanto contrapuntístico como homofónico; el primero está generalmente reservado a los sectores en los que no intervienen las voces, como por ejemplo las introducciones. Otro recurso que se observa con frecuencia es el cruzamiento libre de las partes (ver Figuras 16 y 17).

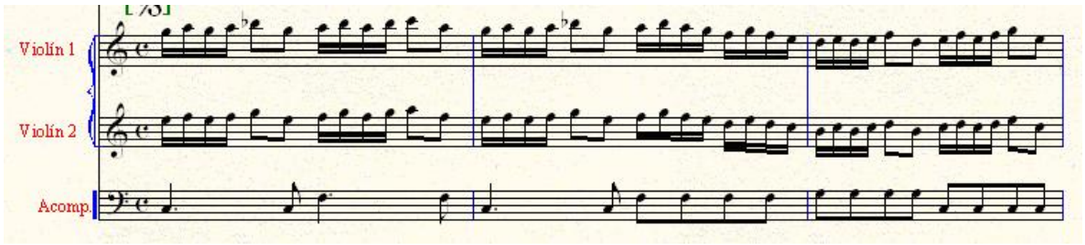



Figura 16
"*Despertad canoras avecillas*": introducción de la obra, tratamiento homofónico (por marchas en terceras) en los violines

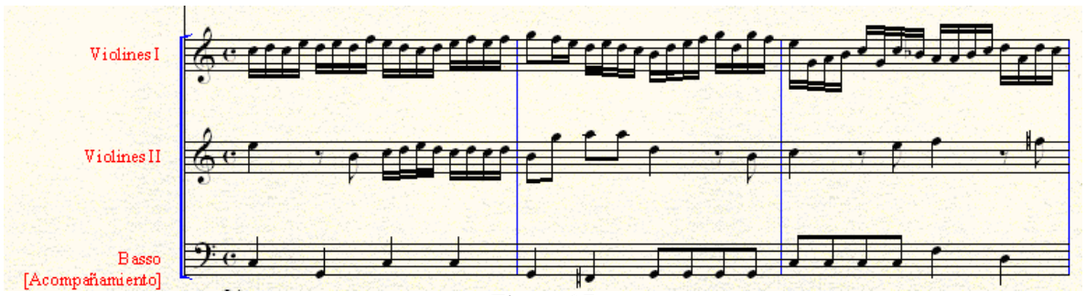



Figura 17
"*En el día festivo*": introducción de la obra, tratamiento libre de los violines, obsérvense los cruzamientos

## Relaciones música-texto

Es posible observar, en algunas obras, ciertos correlatos entre el texto y los giros musicales.

Uno muy evidente se halla en "*Contrapunto*", donde cada vez que se dice: "*Para subir*", la línea melódica asciende, y cuando se dice "*bajar*", desciende (ver Figura 18).

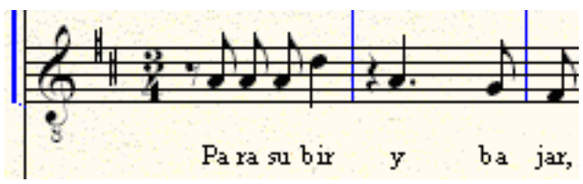



Figura 18
"*Contrapunto*": tenor, compás 1-3

Por otra parte, interactuando con el sentido religioso del texto que ya hemos analizado anteriormente, se establece un juego textual que remite a la práctica de las mutaciones de los hexacordios en el solfeo, nombrándose la escala ("ut, re, mi, fa, sol, la"), que aparece a su vez reproducida musicalmente cada vez que las voces la mencionan (ver Figura 19).

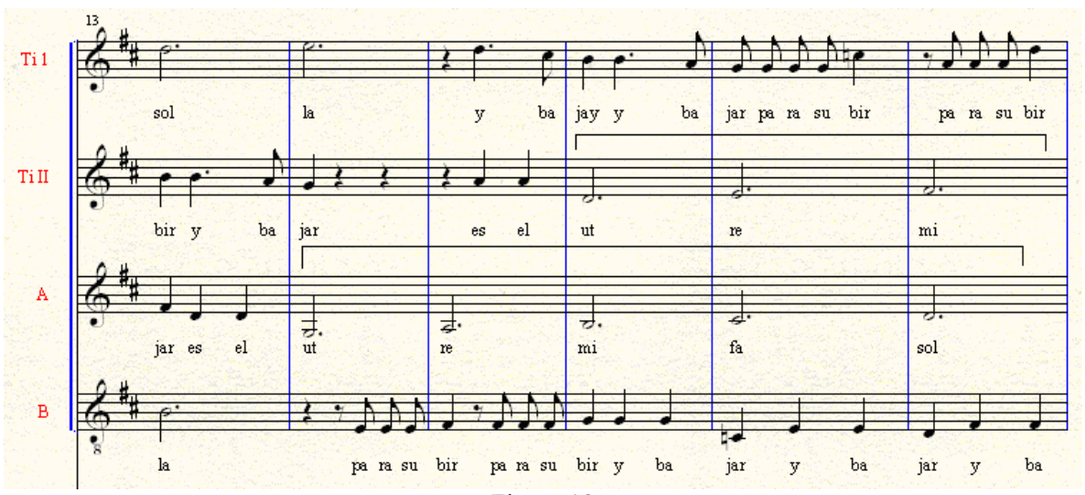



Figura 19
"*Contrapunto*": compases 13-18

Otro caso que podemos mencionar ocurre en el Aria a dúo de "*Ah del día*". Entre los compases 158 (con anacrusa en 157) y 160, las voces entonan un descenso triádico que recuerda la música de clarines, mientras dicen: "*es clarín, es clarín*" (ver Figura 20).

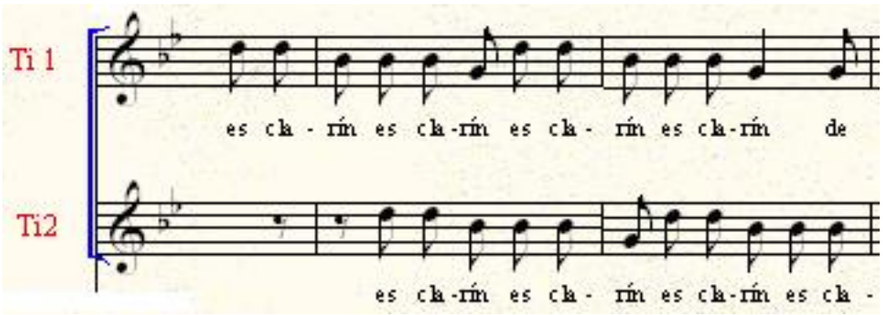



Figura 20
"*Ah del día*": compases 158-157

Algunos compases más adelante, este mismo diseño se repite junto al texto sobre la tríada de Si bemol Mayor.

En "*Tres racionales*" (compases 141-145), cuando las voces entonan el texto "[…] *y consagrando los cadentes ecos*", realizan, sobre el compás 143, un juego de repeticiones sobre la palabra "*eco*" (ver Figura 21).

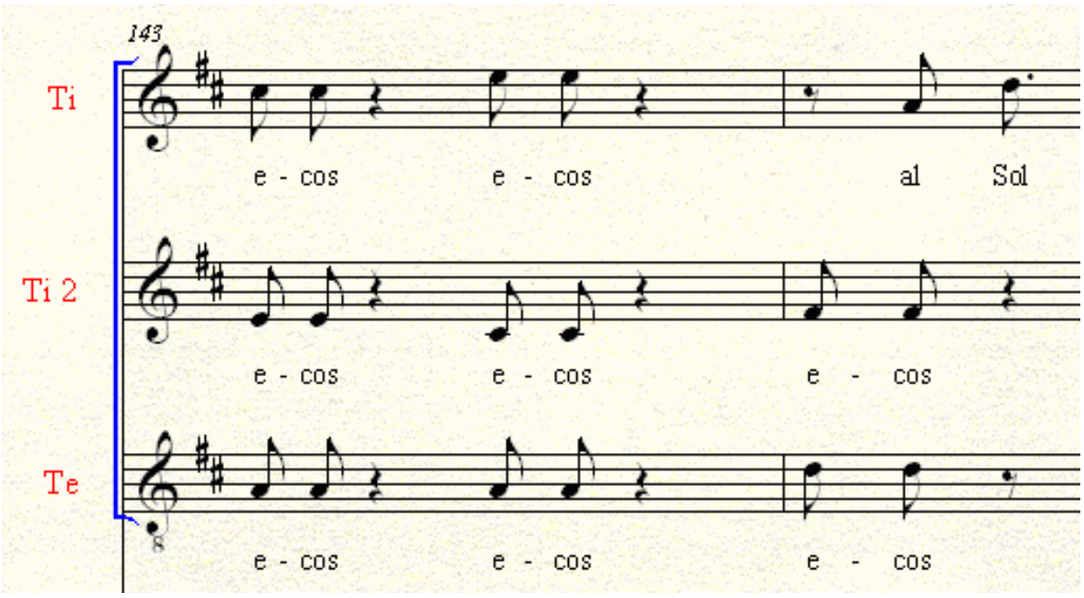



Figura 21
"*Tres racionales*": compases 143-144

***

## BIBLIOGRAFÍA

ARRÓSPIDE, C. y HOLZMANN, R.

1949 *Catálogo de los manuscritos de música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima*. En Cuadernos de Estudios III Nº 7, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica del Perú. Lima.

AYESTARÁN, L.

1965 *El barroco musical hispanoamericano: Los Manuscritos de la Iglesia de San Felipe Neri (Sucre, Bolivia) existentes en el Museo Historico Nacional del Uruguay* ("Contribucion al conocimiento del Barroco Musical Hispanoamericano")" En: Anuario, Vol. 1.

BAKER, G.
2008 *Imposing Harmony*. London: Duke University Press.

BAL y GAY, J.
1952 *Tesoro de la música polifónica en México*, México.

BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B.
1988 *Los niños de coro en las catedrales española*, en *Burgense*, 29/1.

*BIBLIA SACRA iuxta VULGATAM CLEMENTINAM*
(R.R.Alberto Colunga et Laurentio Torrado, edit.) Matriti.

BRUNO, C. SOB
1966 *Historia de la Iglesia en la Argentina*. Bs. As. Don Bosco.

CRAMER, E. C.
1991 "*Some Aspects of Musical Style in a Recently Discovered Setting of Sixteenth-Century Spanish Passion, Musica Antiqua IX* ed. E. Harendarska , Bydgoszcz.

DEL CAMPO Y PANDO, T.
1792 *Carta sobre la Música.* En Mercurio Peruano T. IV Nº 117 Lima folios. 108 al 114 y 116 al 118. Lima.

ECO, U.
1980 *Tratado de Semiótica General*. México. Nueva Imagen.

*El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, ed. bilingüe de Ignacio López de Ayala, Imprenta Real, Madrid 1785, Sesión XXIII, Cap. XVIII.

ESTENSSORO, J.C.
1989 *Música y sociedad coloniales.* Lima: Editorial Colmillo Blanco.

FERNÁNDEZ CALVO, D.
2009 "Dos curiosos manuscritos de notación vocal en el repositorio musical de San Antonio Abad de Cusco. Estudio notacional, transcripción y contexto". En: *Revista 23* del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" UCA, Buenos Aires, Argentina: EDUCA, pp.51-100

GARCÍA MUÑOZ, C.
[1989] 2006 *Juan de Araujo. Un compositor del período colonial hispanoamericano*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Ed. digital IIMCV – UCA.

GARCIA, R.
2006 *Sistemas complejos*. *Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria.* Barcelona: Gedisa.

ILLARI, B.
2005 *La música colonial latinoamericana* .Latin American Colonial Music Buenos Aires: *Ficta- Difusora de Música Antigua.*

LÓPEZ CANO, R.
1998 *Ars Musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica.* S/e. México: UNAM. Seminario de Semiología Musical.

MALINOWSKI, S.A.
1978 *The Baroque Oratorio Passion* . Cornell U.

MAYORAL. J.A.:
2001 *Figuras retóricas*. Madrid. Síntesis.

MIGNOLO, W.
1978 *Elementos para una teoría del texto literario.* Barcelona. Crítica.

ORLANDIS, J.
1971 *Estudios sobre instituciones monásticas medievales*, Pamplona, Universidad de Navarra, Pamplona.

PETÖFI, J.; GARCIA BERRIO, A.
1978 *Lingüística del texto y crítica literaria.* Madrid. Antonio Corazón Editor.

PRECIADO, D.
1992 *Las pasiones polifónicas del codex musical de Valladolid son de Juan de Anchieta, y las primeras completas conocidas en España*, Zaragoza: *Revista Aragonesa de Musicologia*, VIII.

QUEZADA MACCHIAVELLO, J
2004 *El Legado Musical del Cusco Barroco*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.

RASTIER, F.
1976 *Sistemática de las isotopías. Barcelona*: En: AA.VV: Ensayos de Semiótica Poética. Planeta.

RICOEUR, P.
2001 *Del texto a la acción*. México: Fondo de Cultura Económica.

RUTA; BULTMANN.
1981 *Teología del Nuevo testamento*, Salamanca.

RUTA, J. C.
1987 *El logos joanneo. Sus orígenes*. La Plata: Fundación Instituto de Teología.

SAGRADA BIBLIA. Versión de Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O.P. Madrid.

SANCHEZ, G.
2000 *Los niños de la desamortización: El caso del monasterio del Escorial*. Tesis doctoral *La música en el Monasterio del Escorial durante la estancia de los jerónimos: Los niños del Colegio-Seminario (1567-1837)*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, dirigido por la Prof. Dra. Begoña Lolo.

SAS, A.
1962 *La vida musical en la Catedral de Lima.* En *Revista Chilena de Música*, año XVI Nºs 81- 82 Santiago de Chile: Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile. Pp. 8-53.
1963 *Notas para el estudio de José de Orejón y Aparicio*. En *Revista Peruana de Cultura* Nº 65, pp. 116-125. Lima. (La información está incluida en Sas 1971)
1971 *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato* (Historia General). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú.
1972 *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato* (Segunda Parte, Tomo II, Diccionario Biográfico). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa dela Cultura del Perú.

SCHMITZ, A.
1961 *Bemerkungen zu Vincenzo Ruffo's Passionskompositionen*, en *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona.

STEVENSON, R.

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

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

TOBAC, E.
1919 *La notion du Christ Logos dans le litterature johannique* ", en *R.H.E.*, Lövaina.

Van DIJK, T.
1976 *Aspectos de una teoría generativa del texto poético*. En AA.VV: Barcelona. Planeta,

VICKERS, B.
1984 *Figures of Rhetoric/Figures of Music*? Rhetoric*a 2*.

# ANEXO
# Textos Literarios

# ANEXO[141]
# Textos Literarios

**1- "*A mecer de un Dios la cuna"***

Aparicio

A mecer de un Dios la cuna
llega este coro, felize,
cuyos ardo res amantes,
flechas de fuego contra el yelo esgrimen .
Flechas de nieve contra el yelo esgrimen .
Zefiro blando aura apacible,
mi rad que en sus ojos,
el llanto se rie.
No, no, no, le inquieteis
a la ro a la mu
que ya va a dormirse.
Que finas que bellas, que puras que firmes
de su llanto que el cielo atesora,
son las perlas que el alba redime.
A la mu, a la ro, ay como dice
que al calor de los puros afectos al repozo su
pena se rinde.
Dormid mi Señor
Dormid ora libre
que des pues velareis por que el alma
solo en vos su descanso eternize.

**Coplas**

Ya se que siente tu anhelo, yelo
en quien dará a tu fineza, dureza
considerando tu amor, su herror
del hombre es bien que al rigor
tiembleis asi desvelado
pues tiene ya en el pecado
yelo y dureza su herrror

**2ª**

Mas duerme que en don perfecto veras
y en pura eficasia trayendo en almas dichosas
si en nuestro pechos reposas
tendras con fieles delicias
de espozas
para arrullarte caricias
afecto y gracia de espozas

**3ª**

Duerme y veras en tal calma, alma
pues tiene en ti recibida, vida
quien halla por mas favor, corazón
feliz es la adoración con
que oy a ti nos postramos
si a tu nacimiento damos
Alma Vida y Corazón

**4ª**

Belllo, duerme si al menor destello
Amante, te miro y en luz flamante
Poderoso, siendo en lo fiel y amoroso
Si para ser nuestro espozo naces
dejad el llanto ahora
pues que nos dio la Aurora,
bello Amante y poderoso

**2- "*Ah de la esfera de Apolo"***

Dúo a nuestra Señora – Ha de la Esphera de Apolo
Mtro Don Joseph de Aparicio

**A duo**

Ah de la esfera de Apolo
Ah de la región del fuego
Si yo en renacer soy solo
Yo solo al riesgo me entrego.
Por que es tal mi suerte
Que no siente herida
Y es en mí la muerte
para nueva vida
En mí está la vida
Si busco la suerte
Que sólo en la caída
Estuvo mi muerte.
Pues si al Ícaro y al fénix
Los persuade un arrebol
Hoy a entrambos nos obliga
De María el esplendor.

**Recitado**

Oh Señora divina en ti tan sola
fulgíos copia luz el mismo Apolo
Y así al candor feliz de tu belleza
feliz el alma logra ser pavesa
guía encendida, llama luminosa.
En la esfera del sol es mariposa
que mientras más se enciende derretida
más eterna en la luz tiene la vida.

**Aria**

La hoguera en que resplandece
Oh fiel María tu gracia
mis ardores enriquece.
Y así en su activa eficacia
nunca amor sin luz perece.

**Recitado:**

Si armado de alas frágiles de cera
fue Ícaro arrebatado a la alta esfera
Vistiendo yo otras plumas noblemente
Llegar intento al sol más preminente
d donde a un tiempo en mar de sus piedades
ondas y cielos logre a inmensidades
pues nunca si es María la subida
hay tropiezo adonde no hubo caída.

**Aria grave**

Cuando a un sol tan peregrino
va mi fervor sin recelo
porque en alas del destino
volar feliz a su cielo
su piedad amor previno.

---

[141] La autora agradece la colaboración de la Dra. Susana Antón Priasco en la organización y análisis de los textos literarios en la presente edición.

**3-** ***"Ah del dia"***

A del dia Duo con violines A N.S.de Copacabana
M. Dn. Joseph de Orejón y Aparisio

Ah del dia ah de la fiesta
luces activas , voces diversas
encended vuestra nítida pompa
exhalad vuestra música idea
y rayos y en himnos
con grata asistencia
celebrad a esta aurora Divina
que en su día que en su día
se obstenta más bella

**Recitado**

Y pues hoy en su sol así se ofrece
Como Madre que atodos favorece
Y pues en este templo ya atesora
ser la Madre feliz que se adora
Buscad e el influjo con que inspira
unos el esplendor y otros la lira

**Aria**

Enlazad pues el empeño en acento más brillante
de armonía y de arrebol y de arrebol.
Si al formar el fiel diseño esta luz mi vos amante
es clarín es clarín de tanto sol

**Copla 1**

Esta es la madre felice
que en este templo se adora
a quien le ofrecen los cultos
y a quien le cantan sus glorias

**Copla 2**

Esta es de Copacabana
Reyna la más poderosa
que socorre a los que piden
y atiende a los que le adoran

**4-** ***"Ah Agua"***

Ah del agua. Quién me alienta
Ah del aire. Quién me incita
Ah del fuego. Quién me cita
Ah dela tierra. Quién me llama
Todo el mundo que con llama
que el más puro amor enciende
quiere alargar lo que prende
y hacer eterno lo que ama, lo que ama
Mi constancia lo mantiene.
Mis eficacias lo allanan.
Mis christales lo aseguran
Yo lo afirmo como estable
Pues ya de María
la pureza aclamen
el agua, la tierra, el fuego y el ayre .

**Copla 1**

Si a la culpa yo me opuse con diluvio universal,
como el celestial rocío
se opondría, se opondría a la culpa original.

**[a 4]**

Pues ya de María
la pureza aclamen
el agua, la tierra
el fuego y el ayre .

**2**

Si su tósigo el demonio en todo el mundo derrama
el Salvador con el aire sin peligro a todos sana.

**[a 4]**

Pues ya de María
la pureza aclamen
el agua, la tierra, el fuego y el ayre .

**3ª.**

En mi crisol no sociegan lo impuro de algún metal
ya oro puro impuro barro se había de preparar .

**[a 4]**

Pues [ya de María
la pureza aclamen
el agua, la tierra, el fuego y el ayre.]

**4ª**

Si virgen pura y constante en mi ser primero fui,
primero fui para madre de tal hijo de tal hijo,
cual me había de concebir, de concebir

**[a 4]**

Pues [ya de María la pureza aclamen
el agua, la tierra, el fuego y el ayre.]

**5-** ***Ah del Gozo***

Duo a Nuestra Señora ***A del Gozo***
Maestro Don Joseph de Aparicio

Ah del Gozo, ah del aplauso
ah de la sabia métrica armonía
cuya universidad Amor dispone
para darle a los méritos la silla
venid hoy victoriosas cuyo acertado voto,
doctoras siempre invictas, sacó la mejor
Cathedra de Prima,
venid, venid que hoy toma ylustre
para el aplauso posesion festiva posesion
festiva.

**Recitado**

Sube Reina feliz, sube gloriosa
a regentar la cathedra
que exaltas al triunfo de palestra
victoriosa en argumento de virtudes tantas,
si el vencimiento a glorias de sí mismo
diste inmenso ya los silogismos.

**Aria**

Si tu pureza ha sido la cuestión ,
con el laurel te llegas a zeñir,

**Recitado**
Triunfa feliz Aurora soberana del aspid cruel
y la culpa insana,
ven donde ocupes sin que humilde dudes
el solio que te dieron tus virtudes,
pues siendo esquiba donde el huir blazonas,
es quando mas de triunfos, te coronas
**Aria**
Que para ti el laurel florecer ya se vio
pues el mismo buscó la fuente a tu docel.
Por eso te da en el devida pocesion
Donde la curación suba, suba a serbirte fiel
**Dúo**
Que gloria, que empeño, que gozo, que dicha
es mirar que domine
en el trono la que amante en los pechos domina
es mirar que domine en el trono
la que amante en los pechos domina indisoluble
lazo de la unión
quien argüir puede puede a la luz de tanta
solución
Pues, la virtud en que haces,distincion
es otra nueba fuerza del poder que
dexa ver, que dexa ver
indissoluble lazo de la unión
**Dúo**
Vive pues sacra Aurora Sabia discreta y linda
si la universidad de amante ciñe
sacro laurel , sacro laurel
que el gozo te eternize,
prebengan atabales, clarines, chirimias,
gritando en eco legre, cantando en vos festiva
que por tu gracia, tu explendor y afecto
te as llevado la cathedra, de prima,
y pues te dan amantes, oy pocesion festiva
vitor entonen nuestros sentimientos
a cuyo acento, todos canten viva.

**6- "*Ah del mundo"***
Dúo al Santísimo Sacramento *Ha del Mundo*
Aparicio
Ah del mundo,
Venid cuantos sois en su esfera viandantes
A entrar en las suertes del sano Cordero
Que da eterna vida, su carne y su sangre.
Venid, venid, pues porque sepáis
Que su precio incomparable
Pues Gedeón miró en su piel
Lluvias de perlas cuajarse.
**Copla 1º**
Venid, pues porque os no mire
de su sabor suavidades
Sagradas plumas afirman
ser el manjar de manjares.
Venid y veréis que por uno
sin número de millares lleváis
Porque es el que quita
Los pecados y los males.
**2º**
Llegad y veréis en forma
que entre sagrados disfraces
en breve esfera se ciñe
lo omnipotente y lo grande.
El Dios de amores se mira en custodia ser el
manjar de manjares.
que esta cárcel,
que vive con más desahogo
entre prisiones lo amante.

***7- "Ah del safir del mundo"***
Cuadro de Ntra Señora *Ha del safir del mundo*
Aparicio
**[Duo]**
Ah del safir del mundo
Adonde mejor luz febo ilumina
Imperio del valor
de la lealtad de la lealtad milicia
en cuyos hechos que el Amor mantiene
que el Amor mantiene
asiste la virtud
el celo havita
mirad, mirad
que vuestros orbis
regia corona
venid al triunfo
llegad para que os brinda vuestro jubilo
al gozo que os exalta
la misma adoración que los domina
y en vitores y fiestas cantéis su aclamación
y vuestra dicha.
**Solo**
Oid fuertes Atlantes
De la alta monarquia
**Solo**
La europa coronada
Y al amor de María nos empeña
Haréis de vuestro aplauso la armonía
**Duo**
Llegad llegad corteses oh reinos
Porque viva, en el amor de vuestras
pocesiones quien dio a vuestra esperanza
estrella fija.
**Recitado**
Esperad nobles reinos victoriosos
No forméis el combate del empeño
Pues quando a un tiempo
todos sois famosos
partido está en cada uno
todo el dueño
**Aria**
Seguid seguid la unión
que es alma del poder,
Tendrá siempre el querer
más justa celsitud

En que estriban dos orbes
Al católico esfuerzo
Que los gira
**Dúo**
Venid a la victoria
Puesto que oy a dos voces os convida
así en luz de virtud
sin fuego de pasión
ira más claro el don
hasta la gratitud

**8- "*Contrapunto a 4 a la Concepción de Nuestra Señora"***

Aparicio

**[Estribillo]**
Para subir y bajar es el ut re mi fa sol la
para subir y bajar, para subir, para subir
es el ut re mi fa sol la para subir y bajar.
Y bajar, para subir y bajar.
**Coplas**
Oy día en que se celebra
la preserbacion gloriosa de María
quiero dar muestras de prueba, muestras de prueba en la solfa.
**[Estribillo]**
Para subir y bajar es el ut re mi fa sol la
para subir y bajar, para subir, para subir
es el ut re mi fa sol la para subir y bajar.
Y bajar para subir y bajar

***9- "De aquel globo"***

Quatro al Santísimo Sacramento ***De Aquel Globo***

Aparicio

**[Estribillo]**
De aquel globo al breve giro
venga el alma hoy al examen
porque un sol cabe en su cielo y en su cielo un
sol y en su cielo un sol no cabe
venga humilde llegue afable
**1ª. Copla**
Para asombro los ojos hoy perciben
de ese globo brillante al puro ardor
pues contiene en zodíaco abreviado
todo el inmenzo máximo favor.
**2ª. Copla**
Doce signos renueva misterioso
en círculo mensual cuya estación
principio empuja Virgo por quedarse
donde es hoy de Judá valiente león.
**3ª. Copla**
Paciente sol en trémulos reflejos
entrada dolorida hizo su Amor
Por quedarse en él Aries bello signo
Al judaísmo tenaz cruel escorpión.

**10- *"Despertad canoras avecillas"***

Despertar al Santísmo

Aparicio

**[a 4]**
Despertad canoras avecillas
alentad fragantes florecillas
y en competencia armoniosa
vestid pompa vistosa,
de plumas y de olores
celebrad al gran Rey
que hoy se ostenta
y a un tiempo hoy intenta
mostrar sus favores
en ese divino Cristal peregrino.
con dones eternos,
cantad, lucid,
si su amor
al mostrarse usó misterioso
con modo glorioso
partirse y quedarse
**Solo**
Ha de ese coro sublime
que en acordes suavidades
muta con unión festiva
sonoros, diestros compases
**[a 4]**
Obedientes las voces
con júbilos celebres
de plumados clarines
y alados violines
suspendan veloces el fervor
pues se admira,
que el gozo inspira.
**Recitado**
Dejad ya de la armonía
el canoro ardiente empeño
que yo en voz de fino amante
hare holocausto el acento

Si en Pan te das
al Alma Sacra
oculta deidad,
deja que el bien reciba
quien qual fino espozo
busca amoroso
la imagen de tu bondad

Ha de ese plectro,
cadente de cuyo rumor sonante
por copiar las melodías
aprenden diestras las aves
**[a 4]**
Quien que llama al acento
quien con voces suaves
del más sacro coro
la lyra persuade.
**Solo**
Amor es quien llama,
si, si
no en voz de ternura,
no, no
si en cláusula pura,
de luz que los inflama,

Aunque el sol se eleva
si , si,
su luz no rescata,
no, no,
porque antes delata
lo mismo que lleva,

Entre blancos jazmines
de cándido esplendor,
brilla el safir
de tu influir
a cuyas huellas
aún las estrellas
dominan el claro honor
**Recit[ado]**
Y puesto que con culto reverente
amor ofrece
Víctima cadente en acordes,
alegres suavidades
Vuelve a decir el coro
el cuatro mas festivo y mas sonoro

## 11- "*Dolores y gozos de San José"*

Dolores y Gozos de SS Joseph
Mtro. Aparicio

**1ª [Copla]**
Terrible dolor y espanto ,
Tuviste viendo preñada
Vuestra esposa inmaculada,
Siendo vos tan justo y santo.
Mas en tan grande aflicción
Aquel mismo que os desvela
Por un Ángel os rebela
La admirable encarnación.
**2ª.**
Oh que grande sentimiento
Tuvisteis en el portal,
Mirando a Dios inmortal,
Nacido en tanta pobreza.
Pero en tan gran desconsuelo
El Padre eterno este día
Con angélica armonía
Paz y gloria os dio en el suelo.
**3ª.**
En la cruel circuncisión
Al ver sangre derramada,
Fue vuestra alma atravesada
Contemplando en la Pasión.
Más este dolor profundo,
Con el nombre de Jesús
Se volvió gozosa Luz,
Viendo al Salvador del mundo.
**4ª.**
La sagrada profecía,
Del santo Simeón profeta
Fue penetrante saeta,
Que el corazón partía.
Mas viendo a Dios tan humano
Recibisteis alegría
Porque ya el mundo tenía
El remedio en vuestra mano.

**5ª.**
Oh que grande sentimiento,
Tuvisteis huyendo a Egipto
por librar a Dios bendito,
de Herodes cruel y sangriento.
Mas oh que grande consuelo,
tuvisteis viendo arruinados
los ídolos derribados,
al entrar el Rey del Cielo
**6ª.**
Oh que tremenda agonía,
cuando de Egipto volvéis,
porque de nuevo teméis,
de Archelao la tiranía.
Mas oh con cuánta alegría,
el Ángel os saludó,
y a Nazareth os mandó
ir con Jesús y con María.
**7ª.**
Oh que dolor tan de Padre
aquel del Niño perdido
que casi os quita el sentido,
viendo afligida la Madre.
Ya todos estos dolores,
se vuelven en alegría
pues juntos vos y María
le hallasteis entre doctores.

**12- "*En el día festivo"***

A la consepcion de Nuestra Señora ***en el Dia festivo***

Aparicio

En el día festivo voy dichoso
que ilustra el afecto la aurora mejor
celebren y aplaudan su fulgido triunfo
con votos la dicha, con trinos con trinos,
con luces, la voz
y elebando sus inclitas glorias
la vaga región del heroyco,
brillante misterio, brillante misterio,
se canten las luces con mucho primor.

**Recitado**

Disponed el anhelo en digno aplauso,
a tan sacro buelo,
pues con alas, lucientes
de espíritu ardiente,
a la morada eterna de victoria
oy coronada fue de nueba gloria.

**Aria**

Mas como piadosa o madre de amor
te vas luminosa al centro mayor,
Atiende al ferbor de aquellos que amados
se ven desterrados, sin tu alto favor ,

**[a 4]**

Y al claro esplendor de luz tan sagrada,
componga el acento del vuelo las alas

**Recitado**

O, bella aurora, o deidad, buelve amorosa.
Buelva ya tu piedad, pues oy te elevas amante,
dilata la gloria que feliz fiel te retraza

**Aria**

Así divina Diana podras enriqueser
de luz brillante la noche errante
que sin tu aurora la tierra llora
de no verte amanecer

**Coro,**

Al empeño bolvamos,
si, si, no, no
del asumpto sagrado y luciente
la vos pues tenemos, luz mas eminente.

**Recitado**

Mas ay que a tantos rayos
siente el orbe desmayos,
pues con puros esplendores
el cielo solo goza sus candores

**Aria**

No no si si si si no no si si si si
que alla a de habitar
y aqui a de asistir
su benigno influir
pues sube a reinar,
su luz singular
si alla se condujo
hara de su Influxo
el don de ilustrar.

**13- "*Enigma divino"***

Duo al SS Sacramento ***Enigma divino***

Aparicio

**A duo**

Enigma Sagrado
Amor siempre intenso
adonde es inmenso
lo mas abreviado
pura nieve de prodigo esplendor
incendio que admiro
de Christal al ardor
Amante encubierto
Galán con embozo
adonde es mas cierto
lo que es más dudoso
el velo descubre
A tu activo fervor
Y así más patente
Y así mas lucido
serás más ferviente
seras conocido
Pues tu empeño inmortal
Pues tu traza amorosa
lleba al bien celestial
tiene alta luz gloriosa
Brilla pues el don de infinita gracia
Luce en el favor tu ardiente eficacia
tu ardiente eficacia brilla brilla
Brilla, luze

**Coplas**

Mas no que la fe
Ya sabe de tiradora

**3ª.**

Y tanto a elevado el punto según a lo que oygo
y creo que a puesto por un sentido la potencia,
la potencia del misterio.

y advierto que aún sin
mirar lo que tira
tira a lograr tira a lograr
lo que veo.
2ª.
Para apuntar bien al blanco
su juicio en pulso sertero
en pulso sertero
aunque es de trigo la forma
no hace de pan el concepto

**14- "*Jilguerillo sonoro"***
Duo con violines ***Jilguerillo Sonoro***
Mº Dn Joseph Orejon y Aparicio
**A duo**
Gilguerillo sonoro.
Ruiseñor apacible
festivo canta alegre
ríe alegre ríe
Oy que sale luciente
Oy que raya sublime
de mi dueño el dichoso lucero
de su extremo el favor indecible
del amor el empeño glorioso

**Recitado**
Y puesto que en su luz
Da sus ensayos pura nieve
Ve que enciende blancos rayos
y pues la voz llevas preminente
el cielo luminoso de su frente
hara en unión feliz nuestra armonía
que el mismo sol adore tanto día

**Aria**
Trina pues con dulce acento
de una gloria dilatada
la brillante perfección
y dará el canoro intento
a la esphera más sagrada
armoniosa la oblación
**Copla**
Canta apacible gilguerillo
Aquel temprano arrebol
Que supo exceder al sol
en naciente de lucero
Donde su esplendor haze
mejor cenit de luz
en lo que esparce mejor

Trina Ruiseñor propicio
la fresca mañana bella
que hiso en signo de su estrella
su natalicio
Con que en brillante anelo
su horoscopo formó su mismo cielo

**15- *"Letanía"***

Kirie eleyson
Christe eleyson
Kirie eleyson.
Christe audinos
Christi exaudinos
Pater de Celis, Deus
Miserere nobis.
Fili Redemptur mundi, Deus,
Miserere nobis.
Spiritus sancte, Deus
Miserere nobis
Sancta Trinitas unus Deus,
Miserere nobis.
Sancta Maria
Ora pro nobis } 5 veces
Mater Christi,
Ora pro nobis
Mater divina gratiae,
Mater amabilis
Ora pro nobis
Mater creatoris,
Ora pro nobis
Mater salvatoris,
Ora pro nobis
Virgo predicanda
Rosa mistica
Ora pro nobis
Turrus davidica
Ora pro nobis
Virgo veneranda
Ora pro nobis
Turris evurnea
Ora pro nobis
Domus aurea
Ora pro nobis
Foederis arca
Janua coeli
Ora pro nobis
Stella matutina
Salus in firna(rum)ry
Ora pro nobis
Refugium pecato(rum)ry
Consolatrix afflicto(rum )ry
Auxilium christiano(rum )ry
Ora pro nobis
Regina Angelo(rum)ry
Ora pro nobis
Regina Apostolo(rum)ry
Ora pro nobis
Regina Propheta(rum)ry

Virgo potens,
Virgo clemens,
Virgo fidelis
Ora pro nobis
Virgo prudentissima
Ora pro nobis
Virgo veneranda
Ora pro nobis
Speculum justitiae
Ora pro nobis
Sedes sapientiae
Ora pro nobis
Causa nostra letitia
Ora pro nobis
Vas spiritual
Ora pro nobis
Vas honorabile
Ora pro nobis
Rosa mistica
Ora pro nobis

Ora pro nobis
Regina Martyrum
Ora pro nobis
Regina confessorum
Ora pro nobis
Regina Virginum
Ora pro nobis
Regina Sanctorum omnium
Ora pro nobis
Regina fatrum redemptory
Ora pro nobis (...)
Agnus Dei qui tollis peccata mundi,
Paxce nobis, Domine
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi
Audinos, Domine.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
Miserere nobis

**16- *"Mariposa"***
**Cantada a Sola *Mariposa***
**Aparicio**

**Recitado**
Ya que el sol misterioso
sale embozado con la blanca nube
a ser enigma a la piedad patente
mi afecto reverente
se niegue a los sentidos
mientras sube a contemplar
el cerco luminoso que estrecha glorioso
pues de mis ojos no podrá el desvelo
registrar tanta luz sin luz del cielo

**Aria**
Mariposa de sus rayos ronde el alma
Fervorosa esa esfera prodigiosa,esa esfera
Prodigiosa, con los rayos de la fe, con las alas
de la fe, con las alas de la fe
Y aunque sienta los desmayos
que el dolor causar puede
del fervor no retroceda, no retroceda
quando mas doliente esté,
Del dolor no retroceda, quando mas doliente
esté, doliente esté.

**17- "*Pasion del Viernes Santo*"**
A dos coros con Violines flautas trompas y Bajo
Por Dn Jose Aparicio Presbítero Andres Bolognesi
I (Coro) Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem
II (Coro) Iesum Nazarenum (bis)
III (Aria) Quam accusationem affertis adversus hominem hunc?
IV (Dúo) Si non essset hic malefactor, non tibi tradidissemus eum.
V (Coro) Nobis non licet interficere quemquam.
*VI (Coro) Tu es rex Iudaeorum?*
VII Ave Rex Iudaeorum
VIII (Aria) Ecce adduco vobis eum foras, ut cognoscatis quia nullam invenio in eo causam
IX (Coro) Crucifige, crucifige eum.
X (Coro) Tolle, tolle, crucifige eum.
XI (Coro) Non scindamus eam, sed sortiamur de illa cuius sit.
XII (Coro) Et inclinato capite tradidit spriritum.
XIII (Coro) Videbunt in quem transfixerunt

**18- *"Por besar de este fénix las plantas"***
Por besar de este fénix
Aparicio

Por besar de este fénix las plantas
con labios de cristal
dos arroyuelos salpicando perlas
y argentando flores
bajan veloces y corren ligeros
Miren que festivos, que alegres, que risueños
parecen que cantan
con voces de plata en Liras de nieve
con cuerdas de yelo con cuerdas de yelo.

**Coplas**

Al mar de inmensos prodigios
tributos de perlas llevo
Pero es su grandeza y su gloria tan grandes
que todo lo humano le será desprecio,

**[Estribillo]**

Que alegre que risueños parece que cantan
con voces de plata en liras de nieve
con cuerdas de yelo

**2ª**

Al mar de puros milagro corriendo
como a centro corriendo
mas es hoy su amor en estremo
tan caro que se hace patente
a mi rendimiento a mi rendimiento

**[Estribillo]**

Que alegre que risueños parece que cantan
con voces de plata en liras de nieve
con cuerdas de yelo

**3ª**

Besar pretendo sus plantas
Si tanta dicha merezco
Pero no es fácil hallar en la tierra
Elogios que puedan subir a su cielo

**[Estribillo]**

Que alegre que risueños parece que cantan
con voces de plata en liras de nieve
con cuerdas de yelo

**19-** *"**Salmos de Vísperas"***

En Música Las vísperas de Primera clase
Aparicio Presbytero Org / Iglesia Cathedral de Lima en el año 1750 Laudate Dominum omnes gentes en el año de 1810"

Salmos de vísperas de …….o de los santos puestos en música con ….violines organo y quatro voces para las Vísperas de primera clase por el Sr Don joseph Aparicio presibitero Organista y Maestro de Capilla de la Santa iglesia catedral de Lima en el año de 1750 los mismos que ha registrado Don Melchor Tapia presbytero organista de la referida iglesia flautas trompas y un segundo coro y órgano obligado al Salmo Laudate Dominum Omnes Gentes en el año de 1810
("...Laudate eum in tympano et choro: Laudate eum in chordis et organo":son palabras del Salmo 150 v.4)

**Psalmus 109.(Messias rex, sacerdos, victor) (Psalmus David)**

Dixit Dominus Domino meo:
Sede a dextris meis,
Donec
Ponam inimos tuos scabel-
lum pedum tuorum.
Tecum principium) in dies virtutis tuae.
In splendoribus sanctorum;
Ex utero ante luciferum genui te.
Dominus a dextris tuis;
Confregit in die irae sua reges.
Gloria Patri et Filio et Spiritu Sancte
sicut erat in principi et nunc et semper
in saecula saeculi.

**Psalmus 111. (Viri iusti beatitudo)**

Beatus vir qui timet Dominun,
In mandatis eius volet nimis.
Gloria et divitiae in domo eius,
Et iustitia eius manet in seculum
Seculi.
Paratum cor eius sperare in Domino
Confirmatum est cor eius;
Non commovebitur donec despiciat
Inimicos suos.
Gloria Patri et Filio et Spiritu Sancte
sicut erat in principi et nunc et semper
in saecula saeculi.

**Psalmus 116 Hymnus laudis et gratiarum actionis**

(Alleluia)
[Laudate, Dominun, omnes Santos]
Laudate, Dominum, omnes gentes}
Laudate eum, omnes populi.
Quoniam confirmata est super nos
Misericordia eius
Et veritas Domini manet in aeternum.
Gloria Patri et Filio et Spiritu Sancte
sicut erat in principi et nunc et semper
in saecula saeculi.

**Magnificat**

Magnificat anima mea Dominum
Et misericordia ejus
E progenie inprogenies
timentibus eus
Gloria Patri et Filio et Spiritu Sancte
sicut erat in principi et nunc et semper
in saecula saeculi.

**20- "*Tres racionales zítaras"***

Tres racionales zitaras
uniendo a dos violines la elegancia
ya en voces suaves
ya en canciones dulces
componen en un tono
una sonata
y consagrando los cadentes ecos
al sol luciente que hoy
alegre raya son
encendiendo luzes de
armonía de su fiesta
brillantes luminarias
oid  sus esplendores,
mirad sus consonancias
que a la luz de María
se oyen brillantes
quando se ven claras

**Coplas**

Como del sol de María
Siguen la espléndida gala
son al rumor del incendio
ecos de luz
entre cadente llama

**2ª.**

Mas sus esplendor peregrino
en su favor nos afianza
el amparo más constante
para lograr su protección deseada.

# PARTE II

# PRÓLOGO A LAS TRANSCRIPCIONES

Dra. Diana Fernández Calvo, Lic. Julián Mosca, Diego Alberton
(Equipo de Investigación del IIMCV - UCA)

# TRANSCRIPCIONES

# Prólogo a las Transcripciones

**Diana Fernández Calvo, Diego Alberton y Julián Mosca**
**(UCA-IIMCV)** [142]

## Las obras de Orejón y Aparicio en la Argentina

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

Algunas de sus obras habían sido transcritas por Andrés Sas (1953), las que después de su muerte llegaron a San Francisco (EE.UU.). Así se conocieron: *Ah del Gozo* (también transcripta por Samuel Claro), *Ah del día*, *Enigma Divino*, *Ah mecer de un Dios la cuna*, *Mariposa* también transcripta por Robert Stevenson) y *Contrapunto* (No obstante el corpus completo de su obra no había sido trabajado con anterioridad.

En 1999, se recibió en el "Archivo de Música Colonial Americana" del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de Argentina una colección de negativos donados por la Dra. Carmen García Muñoz, quien los había fotografiado en los Archivos de Lima Catedral. Así ingresaron al Instituto copias de los manuscritos del destacado compositor peruano Orejón y Aparicio.

Comienza allí el trabajo de Diana Fernández Calvo, responsable del Archivo: el pasaje del microfilm a positivo, el revelado e impresión gráfica y la digitalización final de los materiales. Al asumir como directora del Instituto en el 2005, dentro de su proyecto de investigación interna, Fernández Calvo organiza un equipo de trabajo y posteriormente transcribe las 20 obras de Orejón y Aparicio, cotejando con los manuscritos las realizadas por Sas (proporcionadas por José Quezada Machiavello), Claro y Stevenson.

## Metodología de trabajo y etapas

En la primera etapa se realizó un rescate digital de los manuscritos que permitió reconstruir partes musicales faltantes en los registros de negativos que poseía el IIMCV.

La segunda etapa consistió en la transcripción a notación actual de las partes originales. Este proceso incluyó el recorte digital del *incipit* de cada voz o instrumento del manuscrito y la reproducción facsimilar del documento completo. Estas dos etapas son las que desarrollaremos en esta sección.

En la tercera etapa abordamos un análisis de fuentes musicales y literarias a la luz de la práctica de la retórica barroca. Para realizarlo se trabajó sobre los facsimilares digitales de los manuscritos, analizando el texto y la música. Después de ubicar nuestras reflexiones en el marco de la epistemología genérica -que deslinda indagaciones para objetos o sistemas complejos (interdisciplinares)- se procedió a la reconstrucción de los textos a partir de la digitalización de los manuscritos. Nuestra lectura del discurso poético de José de Orejón y Aparicio y el intento de articularlo como texto nos orientó desde la semiótica y desde la hermenéutica a delinear modelos teóricos que pautan y delimitan los procedimientos metodológicos de búsqueda y de construcción del objeto teórico previsto.[143]

Articulamos e interpretamos los discursos de Orejón y Aparicio desde los siguientes modelos analógicos:

- Del proceso de construcción del texto poético. Articulación de un genotexto desde dos líneas de tradición: I. La bíblica, la patrística; II. Las órdenes religiosas y la mística posterior.
- Del contexto de creación y de ejecución. Las circunstancias históricas y las determinaciones: los Edictos del Cabildo Eclesiástico de Lima.
- Del efecto previsto. Las intuiciones del efecto a través de las expresiones que -como metatextos de una poética- se exponen en las composiciones.
- Del sujeto de la producción. El músico y el poeta en la traducción de su mensaje creativo.

---

[142] En el proceso de edición de esta sección colaboró un equipo de investigadores junior (miembros auxiliares del Instituto de investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA) dirigidos por Diana Fernández Calvo. La directora agradece la intensa dedicación que estos jóvenes demostraron en el arduo proceso de transcripción, digitalización, revisión y edición final. Ellos son: Julián Mosca, Diego Alberton, Laura Desmouries, Emiliano García Perez y Santiago Vázquez Baré.

[143] Véase en este libro el artículo de Diana Fernández Calvo y Roxana Gardes de Fernández: "Una aproximación genética a los textos literarios y musicales de José de Orejón y Aparicio".

Desde este último modelo se abordó la cuarta y última etapa que incluyó el estudio musical desde una perspectiva de análisis composicional remitida a las prácticas de la música latinoamericana del período.

Después de varios meses y la toma de acuerdos iniciales con el entro de música Latinoamericana de la PUCP de Lima y con la asociación Hanacpachap, el 18 de marzo de 2008, Diana Fernández Calvo asiste en Lima a la interpretación de la "Pasión según San Juan" de José de Orejón y Aparicio, a cargo de "Lima Triunphante", bajo la dirección del Maestro José Quezada Macchiavello. Este evento tiene lugar en la Iglesia del Santuario de Santa Rosa de Lima. En esta oportunidad, la Directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Universidad Católica Argentina entrega al Arzobispo Auxiliar de Lima, Monseñor Tomassi un DVD con los manuscritos digitalizados de Orejón y Aparicio. Este acto permitió restituir al Archivo original de la Catedral la obra de este importante compositor peruano del siglo XVIII.

## El rescate digital y la conservación de los materiales originales

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

**Orejón y Aparicio** (20 obras)
Archivo Arzobispal de Lima (AAL) P (perdidas)
Obras del Catálogo de la Dra. Carmen García Muñoz (CGM)

| N° de Catálogo | Autor | Título | Catálogos | Transcripciones | Soporte |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Orejón y Aparicio | Ah del Día TI-TII- VI-VII , Ac | CGM 1 AAL (P) | Sas / Roldán | Negativos |
| 2 | Orejón y Aparicio | De aquel globo Ti-Ti-Al-Te, VI- VII, Ac | CGM 2 AAL (P) | | Negativos Falta el bajo |
| 3 | Orejón y Aparicio | Ah del Mundo Ti-Ti, VI-VII, Ac | CGM 3 AAL (P) | | Negativos |
| 4 | Orejón y Aparicio | Por besar de este Fénix Ti-Ti-Te, VI, VII, Ac | CGM 4 AAL (P) | | Negativos |
| 5 | Orejón y Aparicio | Gilguerillo Sonoro Ti-Ti, VI-VII, Ac | CGM 5 AAL (P) | | Negativos |
| 6 | Orejón y Aparicio | Mariposa Ti, VI-VII, Ac | CGM 6 AAL (P) | Sas / Stevenson | Positivos/ sin negativos |
| 7 | Orejón y Aparicio | Ah de la esfera de Apolo Ti-Ti, VI-VII, Ac | CGM 7 AAL (P) | | Negativos Falta el bajo |
| 8 | Orejón y Aparicio | Ah del gozo Ti-Ti, VI, VII, Ac | CGM 8 AAL (P) | Sas / Claro | Negativos |
| 9 | Orejón y Aparicio | Contrapunto a 4. "A la Concep-ción de Ntra. Sra Ti-Ti-Al-te, Ac | CGM 9 AAL (P) | Sas | Positivos/ sin negativos |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 10 | Orejón y Aparicio | Ah del Safir del Mundo<br>Ti-Te, VI-VII, Ac | CGM 10<br>AAL (P) | | Negativos |
| 11 | Orejón y Aparicio | Despertad canoras avecillas<br>Ti-Ti-Al-Te, VI- VII, Ac | CGM 11<br>AAL (P) | | Negativos |
| 12 | Orejón y Aparicio | Letanía<br>Ti.-Ti-Al-Te/ Te (Al 2º coro), VI-VII, Org, Ac | CGM 12<br>AAL (P) | | Negativos |
| 13 | Orejón y Aparicio | Pasión según San Juan<br>Coro I: Ti-Ti-Al-Te (Solo Ti-Al)<br>Coro II: Ti-Al-Te<br>Fl I y II Cor I y II, VI-VII, Ac (org) | CGM 13<br>AAL (P) | | Negativos |
| 14 | Orejón y Aparicio | Enigma Divino<br>Ti-Ti, VI, VII, Ac | CGM 14<br>AAL (P) | Sas | Negativos |
| 15 | Orejón y Aparicio | Dolores y Gozos de San José<br>Ti-Ti, Ac | CGM 15<br>AAL (P) | | Negativos |
| 16 | Orejón y Aparicio | A mecer de un Dios la Cuna<br>Ti-Ti-Ti (Al)-Te, VI-VII, Ac | CGM 16<br>AAL (P) | Sas | Negativos |
| 17 | Orejón y Aparicio | Tres Racionales<br>Ti-Al-Te,[VI]-VII, Ac | CGM 17<br>AAL (P) | | Negativos |
| 18 | Orejón y Aparicio | En el Día Festivo<br>Ti-Ti-Al-Te, VI- VII, Ac | CGM 18<br>AAL (P) | | Negativos |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 19 | Orejón y Aparicio | Salmos de Vísperas<br>Coro I: Ti--Al-Te (Solo Ti-Al)<br>Coro II: Ti-Al-Te-Ba<br>Fl I y II Cor I y II, VI-VII, Ac (org) | CGM 19<br>AAL (P) | Transcripción de Lola Márquez de una copia fascimilar del original preservado aún en el Archivo Arzobispal de Lima | Positivos/ sin negativos<br>Falta una hoja |
| 20 | Orejón y Aparicio (figuraba en el catálogo de CGM como Anónimo) | Ah del Agua Ti-Ti-Al-Te, VI- VII, Ob, Ac | CGM 72<br>AAL (P) | | Negativos |

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

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

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

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

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

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

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

## La reconstrucción de partes faltantes, la transcripción y el recorte de los *incipit* para la publicación.

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

caso del bajo de *De aquel Globo* que se pudo reconstruir utilizando la transparencia del reverso de la carátula.

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

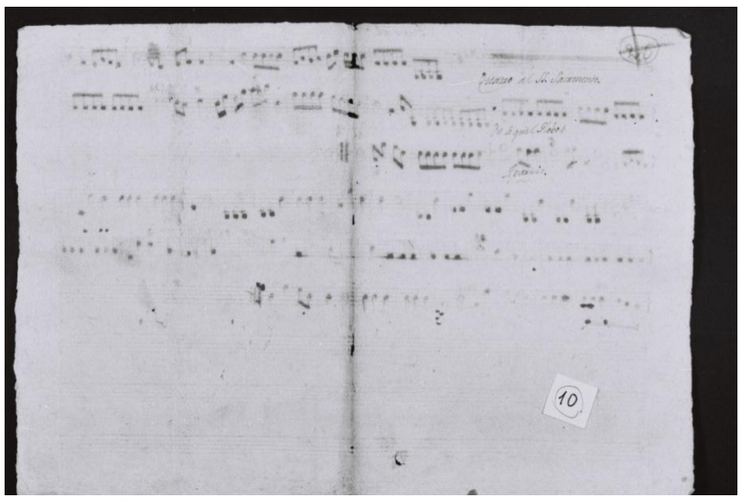



**Imagen 1 - Ejemplo de digitalización del negativo 10 del manuscrito**

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

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

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

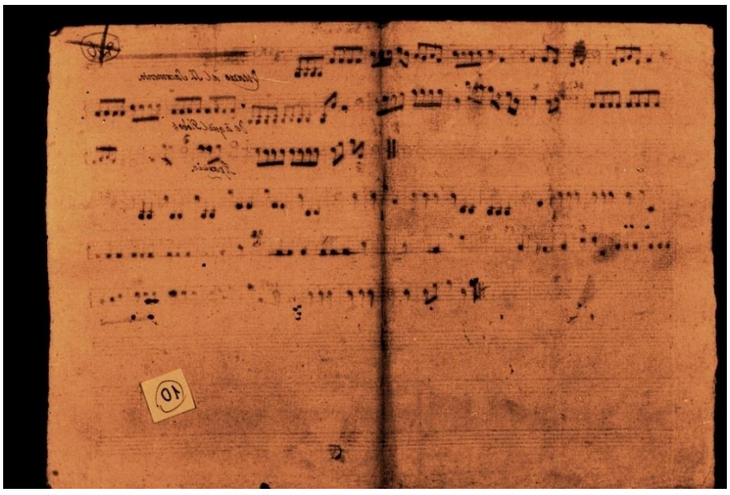



**Imagen 2 - Reverso del original con el rescate de la parte del bajo**

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

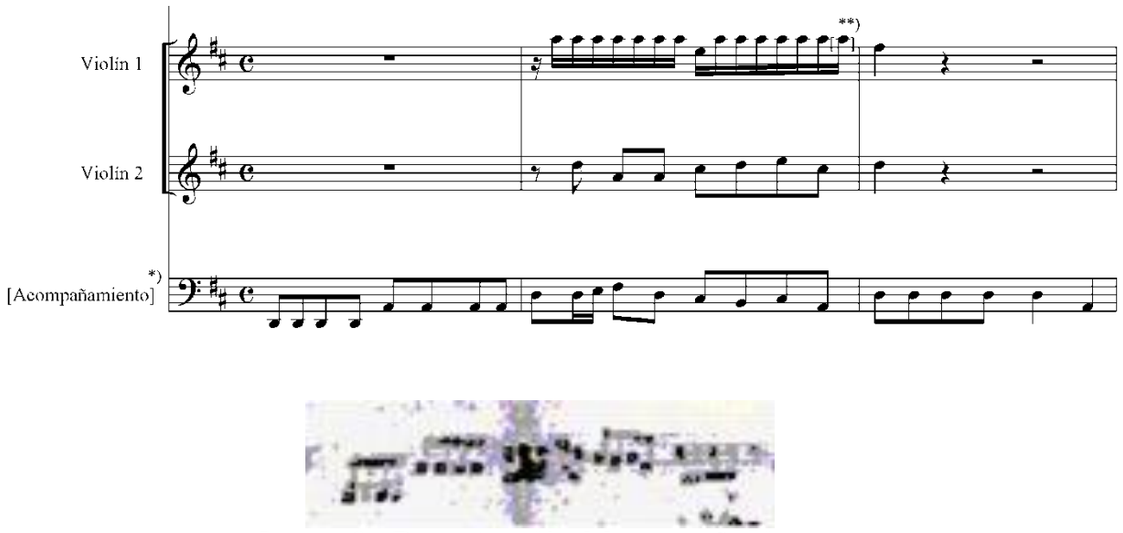



**Imagen 3 – Reconstrucción del Acompañamiento**

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

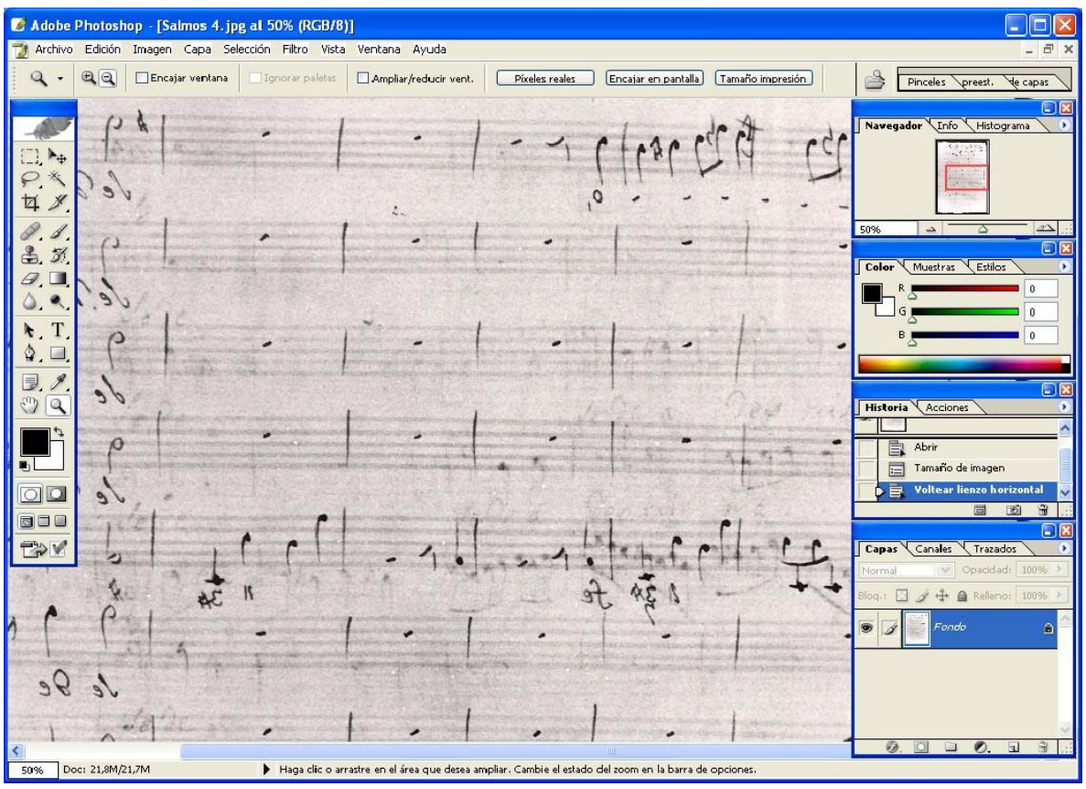



**Imagen 4 – Trabajo en Photoshop.**

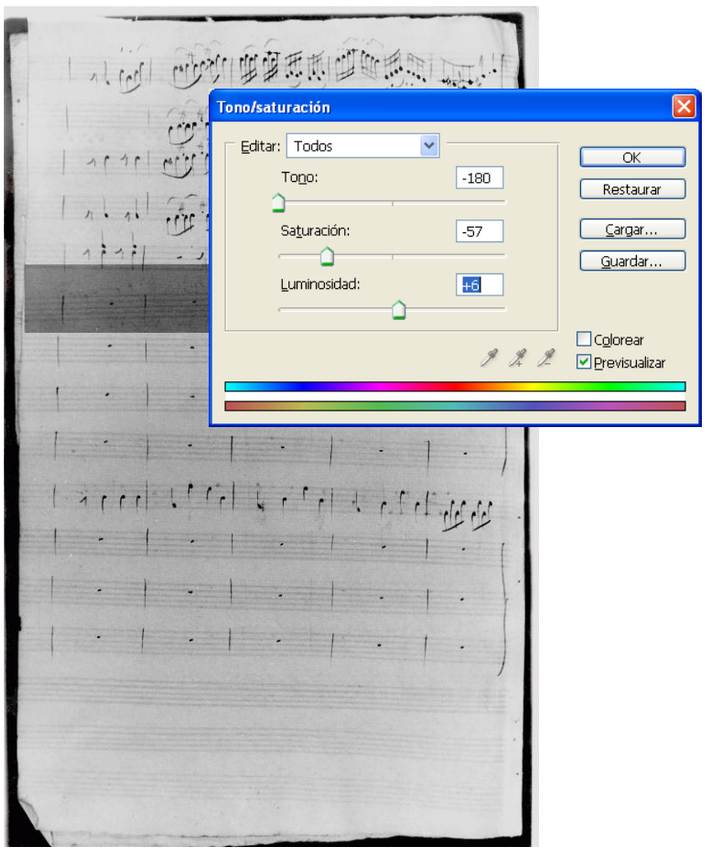



**Imagen 5- Selección de secciones en el Ms.**

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

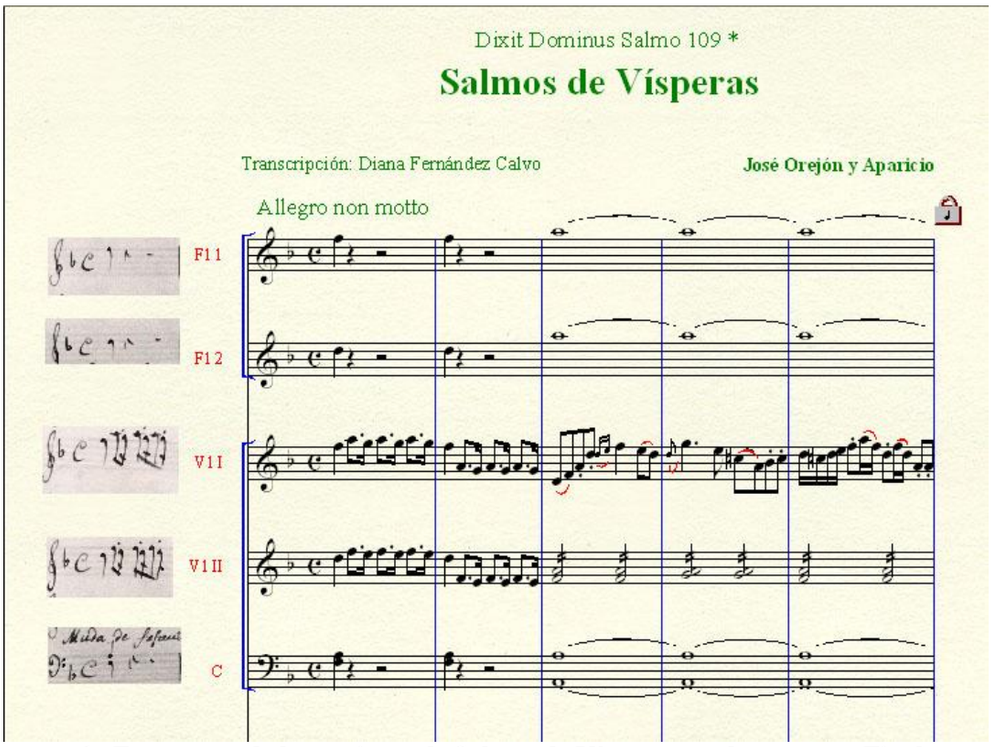



**Imagen 6 - Fragmento de la partitura de Salmos de Vísperas en el programa Finale con los *incipit* del manuscrito incorporados en la transcripción.**

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

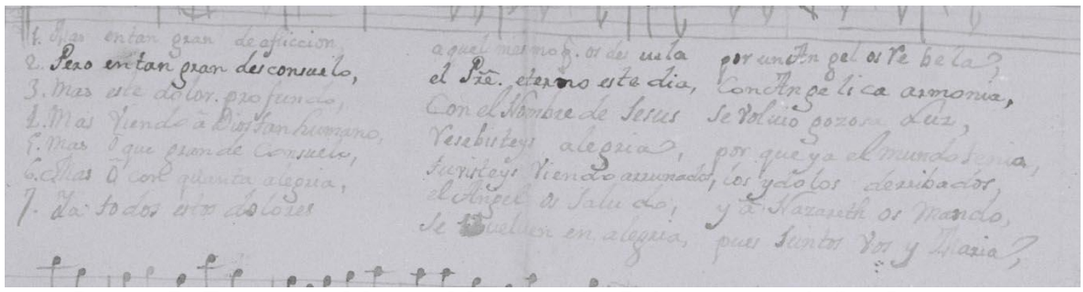


**Imagen 7 - Fragmento del texto del manuscrito *Dolores y gozos de San José***

## Notación: criterios de transcripción

Para la realización de las transcripciones de la obra del compositor peruano José de Orejón y Aparicio, ha sido necesario interpretar todas aquellas indicaciones y abreviaciones que eran de uso corriente en la época, a fin de adaptarlas a los usos y costumbres de la práctica musical actual. Sin embargo, estas interpretaciones no condicionarán al lector, puesto que en cada caso se pone en evidencia la propia fuente. Para ello, se colocaron en las trascripciones notas a pie de página, a través de las cuales se representan características específicas del manuscrito, que se detallan más adelante. Así, por medio de ellas, se proporciona la información necesaria para fomentar un espíritu crítico y de libre interpretación.

Dentro de las notas agregadas, hay algunas que se indican sólo al comienzo de la transcripción, y otras en cada caso particular. Esto se debe a que hay convenciones utilizadas por el compositor o copista a lo largo de toda la obra que han sido modificadas. Es por ello que sólo se hace la aclaración al comienzo para indicar dicho cambio de convención. Hay indicaciones de tempo, carácter, etc., que no tienen nota a pie de página; ello se debe a que es una indicación que concierne a todas las partes. Cuando no, llevan la nota con su correspondiente especificación.

Por otra parte, cabe mencionar que toda indicación entre "[ ]" y todas las alteraciones entre "( )" son agregados de los transcriptores y no tienen nota a pie de página. Las alteraciones agregadas a alteraciones que figuran en las restantes partes o porque la parte en cuestión era doblada por otra que poseía esta alteración. Muchas de las indicaciones agregadas de dinámicas, de repeticiones, etc., se tomaron por estar indicadas en el resto de las partes. En los casos que refieren al aspecto formal, se tuvo en cuenta el tipo de obra ya que el aspecto formal era de entendimiento común en la época, motivo por el cual muchas veces no se indicaba

A continuación, se detallan algunas de las notas a pie que se encuentran a lo largo de todas las transcripciones. Se ejemplifica cada caso con fragmentos del Ms junto con fragmentos de la transcripción para comparar las variantes realizadas. Sólo se han seleccionado aquellas notas a pie que para su comprensión ameritan una previa y breve explicación. No se incluyeron aquéllas que resultan ser claras y precisas, y que, por lo tanto, no dan lugar a confusiones o a interpretaciones erróneas. Téngase en cuenta que si se observan diferentes alturas entre los fragmentos del Ms con los de la transcripción, se debe al empleo de claves distintas.

### Corcheteados y ligaduras de expresión.

En la realización de las transcripciones se respetaron las ligaduras de expresión y los corcheteados originales, salvo, en los casos claramente detallados, en donde se omiten por considerarse poco relevantes para la práctica de la escritura de la música actual. Cuando se lea la nota a pie " La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual." se trata generalmente del caso que se muestra ejemplificado a continuación o dispuesto en las diferentes variantes posibles (ver Imagen 8)

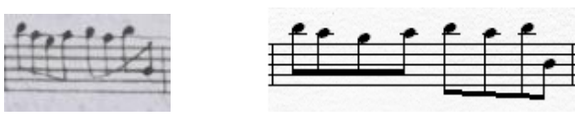



**Imagen 8**
Extraído del Acompañamiento del Ms "Ah de la esfera de Apolo"

## Alteraciones accidentales

En casi todos los manuscritos es común encontrarse con alteraciones accidentales que se repiten dentro del mismo compás. Esta característica es común en la época ya que no estaba aun reglamentada la práctica de la armadura de clave que hoy conocemos (con las reglas consiguientes de comportamiento de las alteraciones accidentales dentro de un compás). Esta modalidad de repetición fue eliminada en las presentes transcripciones remitiéndonos a la teoría musical actualmente utilizada. En dichos casos, se lee la nota a pie "En Ms se repite la alteración" (ver Imagen 9).

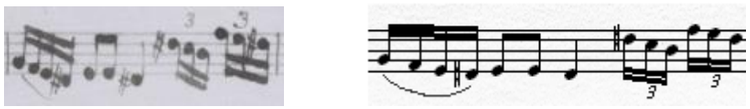



**Imagen 9**
Extraído del Violín II del Ms de "Mariposa"

También es común la aparición de indicaciones como por ejemplo: “fa fa ut” (por ejemplo en los cornos de la obra Salmos de Visperas). Esto remite a una práctica musical que aún tiene la presencia de las mutaciones hexacordales. Según el sistema de los hexacordios guidonianos, el nombre completo de una nota no era ni G ni sol, era G-sol-re-ut. Dependía del cantante, al abordar esa nota, la elección de aquélla de las tres sílabas que convenía para el caso. Estas modalidades de elección constituían el segundo capítulo de los estudios de solfeo de la época. Como puede apreciarse, este entrenamiento era sumamente complicado, puesto que requería un entrenamiento en la práctica de las mutaciones. [144] Para un cantante entrenado en las reglas de las mutaciones, el signo ayuda memoria de B (molle) o B cuadrado no tenía utilidad, ya que, al saber elegir correctamente las sílabas en hexacordo bemol o becuadro, el semitono mi-fa le daba automáticamente la ubicación deseada de B. De allí que las “alteraciones” no tuvieron relevancia hasta comienzos del siglo XVII. Se habla hoy de “alteraciones sobreentendidas”, pero desde la óptica de la época representaban sólo precauciones de un escriba meticuloso dirigido a músicos inexpertos. Es por eso que bemol o el becuadro en su origen no se ubicaban obligatoriamente delante de la nota en cuestión.

Muchas veces se encuentra, dentro del mismo compás, un mismo sonido que lleva la alteración accidental en su segunda aparición y no en la primera como se acostumbra. En las transcripciones se ha modificado esta situación, con su correspondiente nota a pie de página (ver Imagen 10).

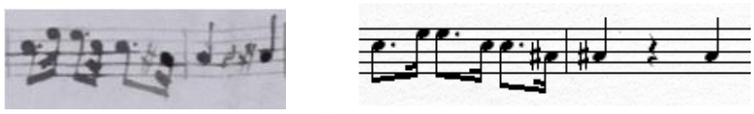



**Imagen 10**
Extraído del Violín II del Ms de “Enigma divino”:

Algunas de las alteraciones accidentales han sido agregadas con posteriordad en el manuscrito, en muchos casos sobre la nota correspondiente. Se ha evitado en la transcripción colocarlas sobre la nota para que no se entiendan como alteraciones sugeridas por los transcriptores, sino como alteraciones que fueron agregadas en una posible revisión o ensayo. En dicho caso, la alteración en la transcripción está delante del sonido con la nota a pie de página: Anotaciones en el Ms, agregadas con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.

No existen textos teóricos que mencionen que hubiera existido supremacía del hexacordio becuadro sobre el hexacordo bemol antes del siglo XVII. Sin embargo, se puede constatar en los manuscritos una tendencia bien marcada a “sobreentender” más fácilmente el becuadro que el bemol. Esto permitiría deducir que, mucho antes que la teoría registrara este hecho, la nota “si” definiría su posición becuadro, aquélla que ha conservado hasta hoy.

La escritura no obstruía la teoría. Hasta allí se disponía de dos signos: el bemol y el becuadro para designar las dos posiciones posibles de la única nota móvil del pasado: el si. El bemol designaba la posición baja, el becuadro la posición alta y éstos se aplicaban a todas las notas nuevas que se iban cambiando a móviles.

Así se movió también el fa. Se colocaba delante de él un bemol por su posición baja (nuestro fa natural) y un becuadro por su posición alta (nuestro fa sostenido). Se hizo lo mismo con el do, después el mi y luego con todas las notas. En la práctica, era de una lógica perfecta y cumplió

---

[144] Cfr. CHAILLEY, J. *La musique et le Signe.* Lausanne, Ed. Lausanne, 1967, pp. 39 a 49.

su rol sin inconvenientes hasta la mitad del siglo XVIII.[145] El sostenido, por lo tanto, no existe antes del siglo XVI. El signo que se encuentra en los manuscritos de la época y que se asemeja enormemente al sostenido no es más que un becuadro trazado al correr de la escritura (ver Imagen 11)

**Imagen 11**
Extraído del Violín II del Ms de "Ah de la esfera de Apolo"

Cuando las alteraciones agregadas están repetidas dentro del mismo compás llevan la nota "En el Ms se repite la alteración" (ver Imagen 12)

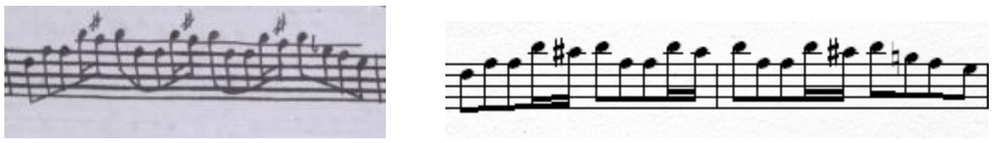



**Imagen 12**
Extraído del Violín I del Ms de "Jilguerillo sonoro"

Las reglas de la mutación determinaban las reglas de uso en los hexacordios, a partir de C (do), G (sol), y F (fa), que recibieron los nombres de "*naturale*", "*durum*" y "*molle*", respectivamente. Las reglas no hubieran tenido problema en la representación notacional (tanto alfabética como silábica) si no hubiera quedado al menos una "nota móvil"; es decir, de altura variable según el contexto. En principio, se atacó el problema desde la figuración alfabética llegando a un acuerdo ingenioso. Al haber dos notas posibles, que son las dos llamadas B, se decidió dar a cada letra una forma diferente. De allí la letra normal mantuvo su sentido indeterminado y, cada vez que era necesario precisar, se escribió la letra de manera particular. En el segundo caso, se reemplazaba el redondel de la letra minúscula por un cuadrado. De esta manera, pasaron a llamarse en latín b *rotundum* y b *cuadratum,* y, en relación a los sonidos representados, b blanda y b dura, b *molle* y b *durum*. Podía, en consecuencia, haber dos clases de B, y es porque ni el pentagrama ni la clave se bastaban solos para determinar claramente todos los intervalos. Por otra parte, el alfabeto en sí mismo era ambiguo, porque había dos sonidos posibles para una misma letra -incluso para un mismo punto-, ocupando la misma ubicación en los gráficos, con o sin pentagrama.[146]

La diferencia de la grafía no era demasiado evidente, por lo tanto, la letra se reforzaba prolongando un poco hacia abajo el último trazo vertical de la B cuadrada, que de este modo tomó el aspecto de nuestro becuadro actual.

Posteriormente, se produjo el desarrollo de los neumas y del pentagrama. Así, los grados de la escala se ubicaban según una grafía visual cada vez más precisa, pero las dos B formaban todavía un mismo grado dispuesto en una sola y misma ubicación, sin nada que las diferenciara.

La ausencia del signo de alteración en ese momento no significaba, como hoy, que la nota fuera *natural*. Esta concepción permaneció vigente hasta principios del siglo XVII.

Una de las modalidades de la época consistía en que, para modificar una alteración de la armadura de clave, en lugar de utilizar el becuadro, se utilizaba la alteración opuesta. Es decir, para descender un sostenido de la armadura de clave, en vez de usar el becuadro, se colocaba un bemol. Sucede a la inversa con la armadura de clave en bemoles. Quede en claro que únicamente esto se cumplía para modificar las alteraciones de la armadura de clave, no para las alteraciones accidentales. Esta convención afectaba también al bajo cifrado. La sustitución del becuadro fue reemplazada en las transcripciones por la convención actual, utilizando el becuadro para los casos mencionados (ver Imágenes 13 y 14)

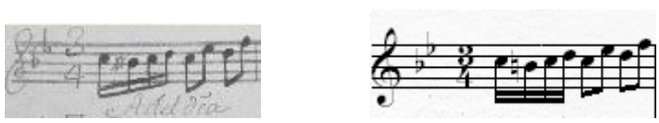


**Imagen 13**
Extraído del Violín I del Ms de "Ah del día"

[145] Cfr. CHAILLEY, J. *La musique et le Signe.* Lausanne, Ed. Lausanne, 1967, pp. 39 a 49.
[146] Cfr CHAILLEY, J. *La musique et le Signe.* Lausanne, Ed. Lausanne, 1967, pp. 39 a 49.

**Imagen 14**
Extraído del Violín II del Ms de "Jilguerillo sonoro"

El nuevo sistema exigía igualmente una nueva solución para las alteraciones, ya que, desde siempre, todas las notas sin especificación eran aquéllas del hexacordio natural, ampliado con el si en su posición de B cuadrada. Se convino, entonces, que el bemol bajaría la nota de un semitono y el becuadro la repondría a la posición "natural". Posteriormente, se acordó en la utilización del signo atribuido al becuadro sostenido como la indicación del ascenso. Devenida esta última modificación, nuestro solfeo no ha evolucionado en absoluto desde el siglo XVIII.

## Prolongación de sonidos a través de la barra de compás

Para la prolongación de sonidos a través de la barra de compás se utilizan en la actualidad las ligaduras de prolongación. En los Ms puede encontrarse cierta variedad de maneras de representar esta prolongación: colocando una blanca o redonda sobre la barra de compás, o con un puntillo que reemplaza el valor de la figura prolongada al siguiente compás, y variantes de éstos.

Esta práctica es característica de una época en que la mensuración con barra divisoria tenía una implementación reciente. El siglo XVI asistió a la modificación del sistema mensural proporcional mientras se mantenía, al mismo tiempo, la notación cuadrada no mensurable para el canto llano. Las barras o líneas divisorias se hicieron comunes gradualmente durante los siglos XVI y XVII[147]. Su primera función no era la actual[148] sino que se trazaban como medida auxiliar de la lectura.[149]

En estos casos, en las transcripciones se coloca la nota a pie en cada caso, puesto que no se trata de una convención utilizada a lo largo de toda la obra, sino que aparece en casos aislados. La excepción es la obra "Dolores y gozos"; en ella, todas las prolongaciones son del tipo mencionado. A continuación, se dan diversos ejemplos del sustituto de la ligadura de prolongación a través de la barra divisoria del compás (ver Imágenes 15 a 19)

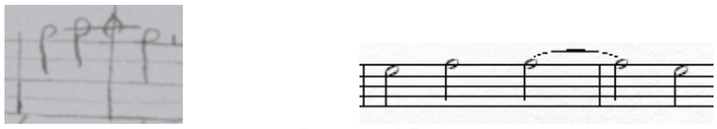



**Imagen 15**
Extraído de la Tiple I de "Dolores y gozos"

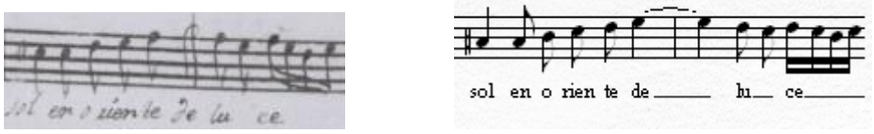



**Imagen 16**
Extraído de la Tiple I de "Jilguerillo sonoro"

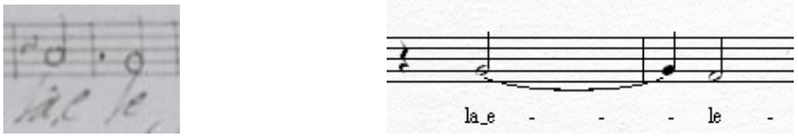



**Imagen 17**
Extraído del Tenor de "Tres racionales"

---

[147] Uno de los primeros ejemplos es el libro de preludios de órgano (fechado en 1448) que se encuentra actualmente en el *Curtis Institute* de Filadelfia.

[148] En la notación occidental actual, las barras dividen la música en longitudes de igual duración marcadas por acentos regulares.

[149] Esa función se cumplía solamente en las "partituras" de música coral u orquestal "concertada"; no, en las partes individuales empleadas por el ejecutante o en los solos de música instrumental.

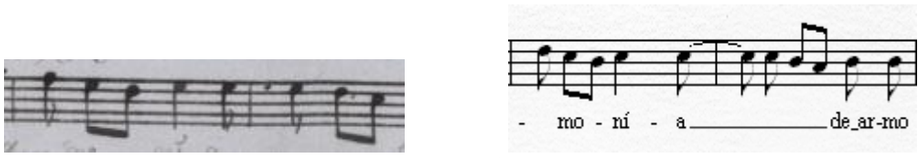



**Imagen 18**
Extraído de Tiple I de "Ah del día"

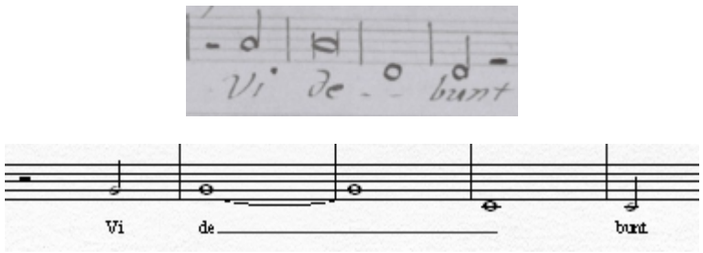



**Imagen 19**
Extraído del Tenor II de "Pasión para el Viernes Santo"

Por último, nos referimos brevemente a los Salmos. Los Salmos son la única obra que se en la qie el Ms tiene formato de partitura, a diferencia del resto de las obras que están en partes separadas. En este manuscrito se puede observar un signo (en el ejemplo segundo compás del violín 2) que se utilizaba para señalar que una parte doblaba a otra (ver Imagen 20).

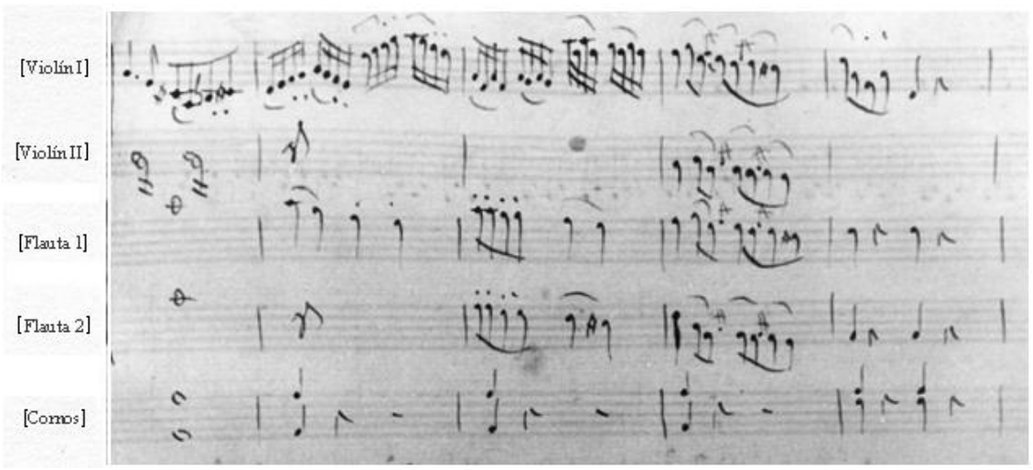
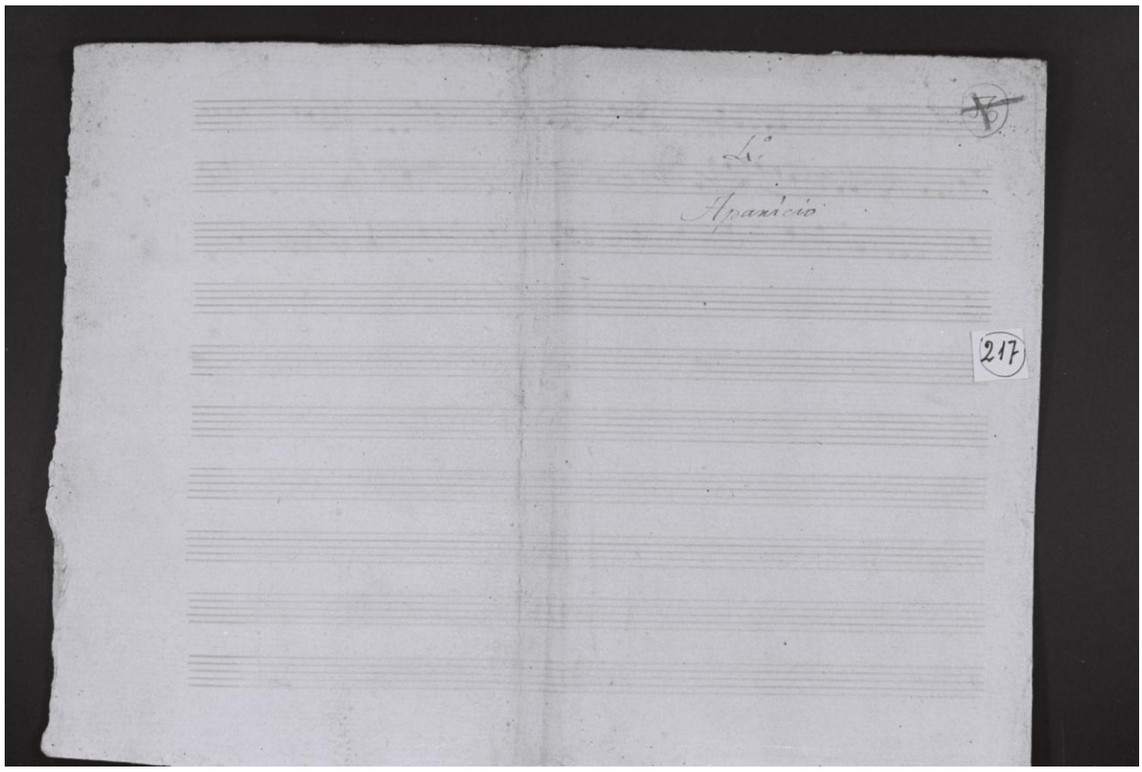



**Imagen 20**

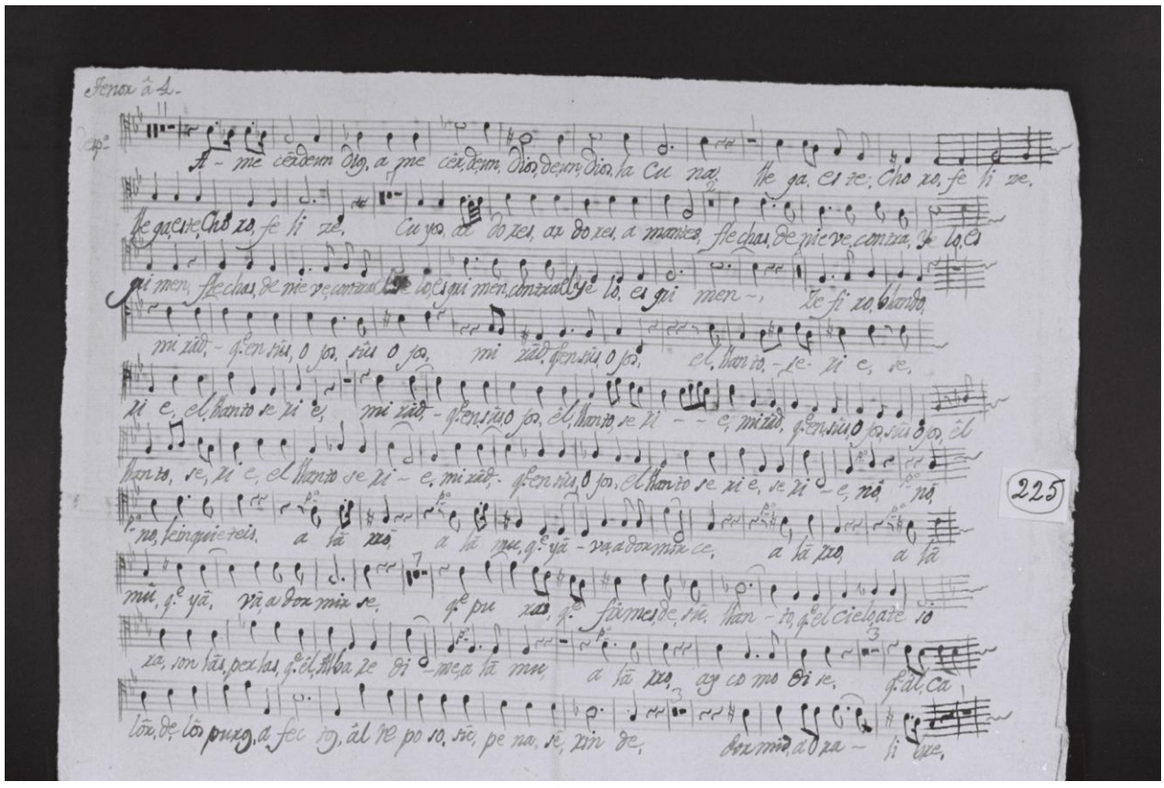
**Nota:** En las transcripciones, el texto musical corresponde estrictamente al que aparece en los manuscritos, sin que se hayan realizado correcciones a evidentes o supuestos errores (salvo los casos comprobados de omisión o error en el manuscrito). El bajo es transcripto con las indicaciones del original. El texto está actualizado ya que el texto original se ofrece en un anexo en el cuerpo del libro. La introducción de correcciones o cambios queda a criterio de los intérpretes y a la dirección musical de cada versión, incluyendo el caso de la grabación que acompaña el presente libro.

# TRANSCRIPCIONES

# A mecer de un Dios la cuna



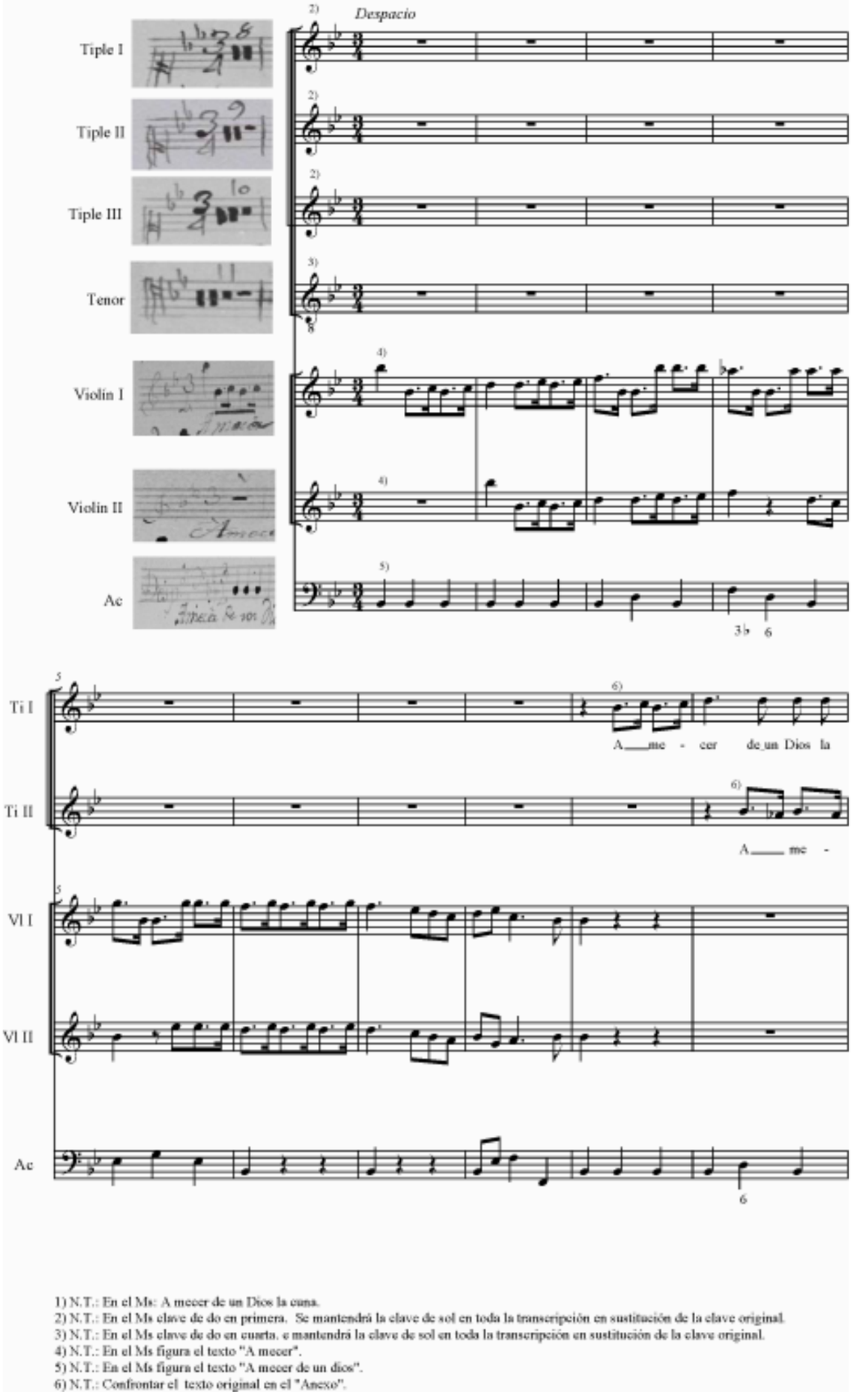
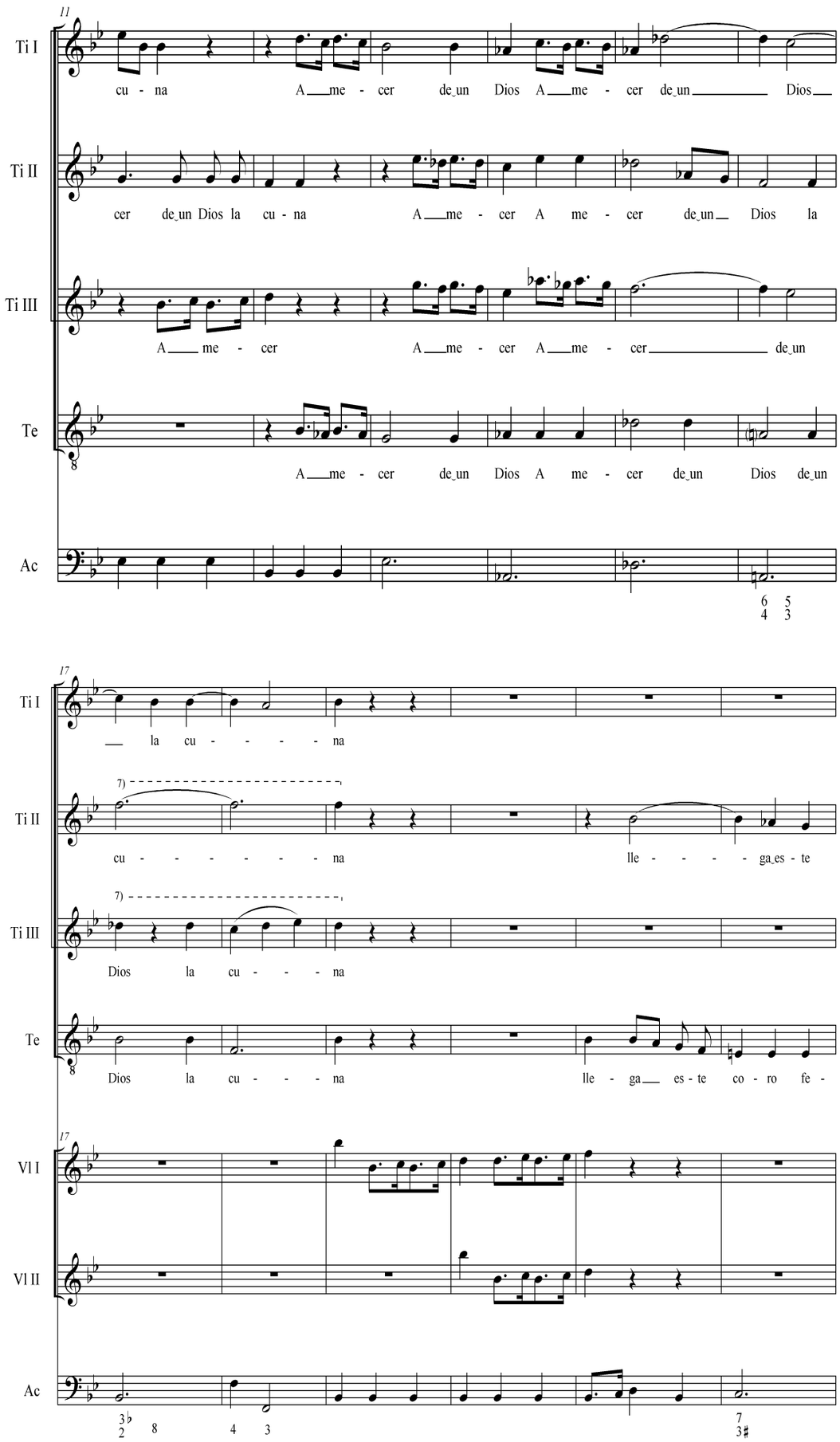
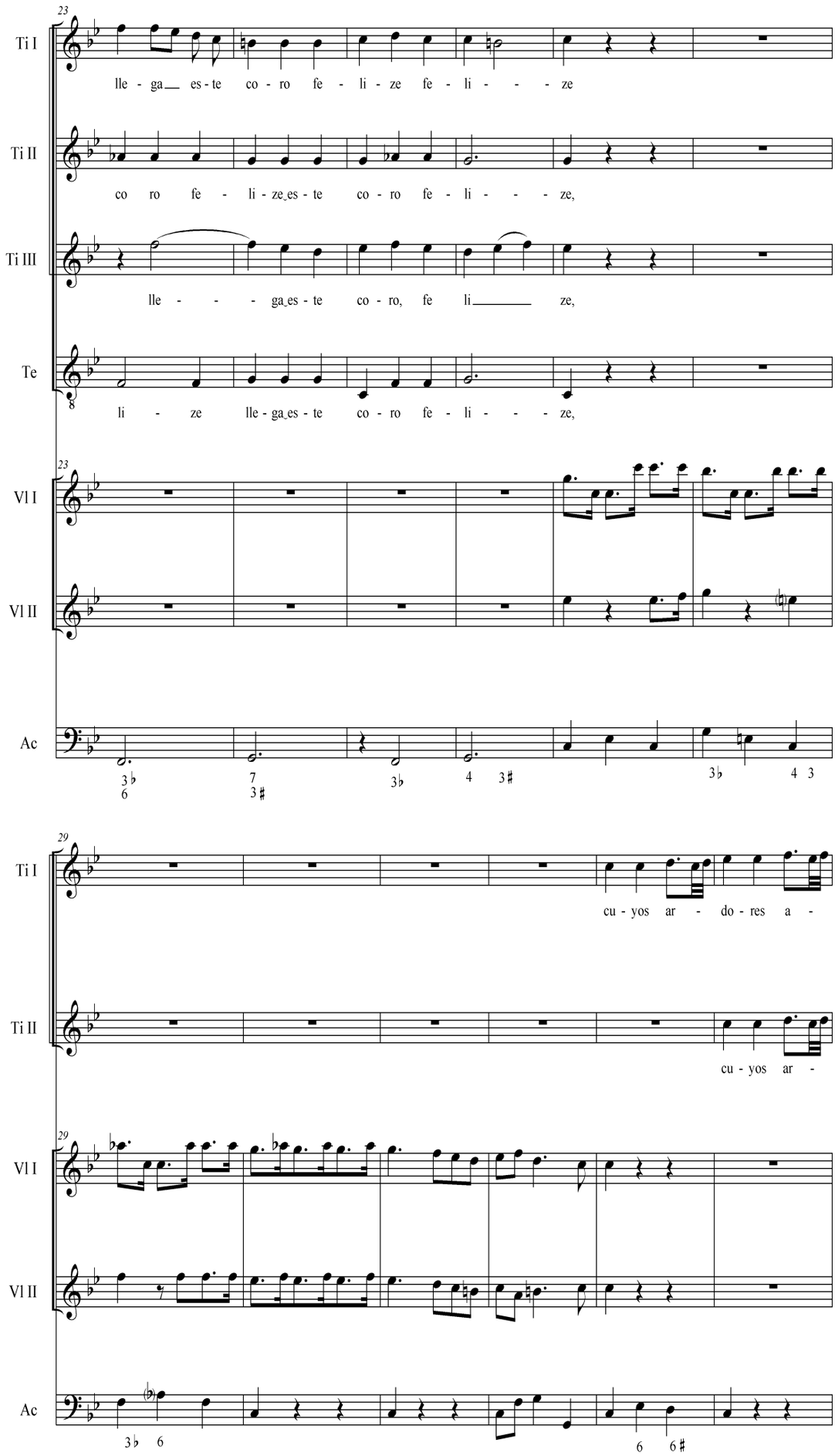
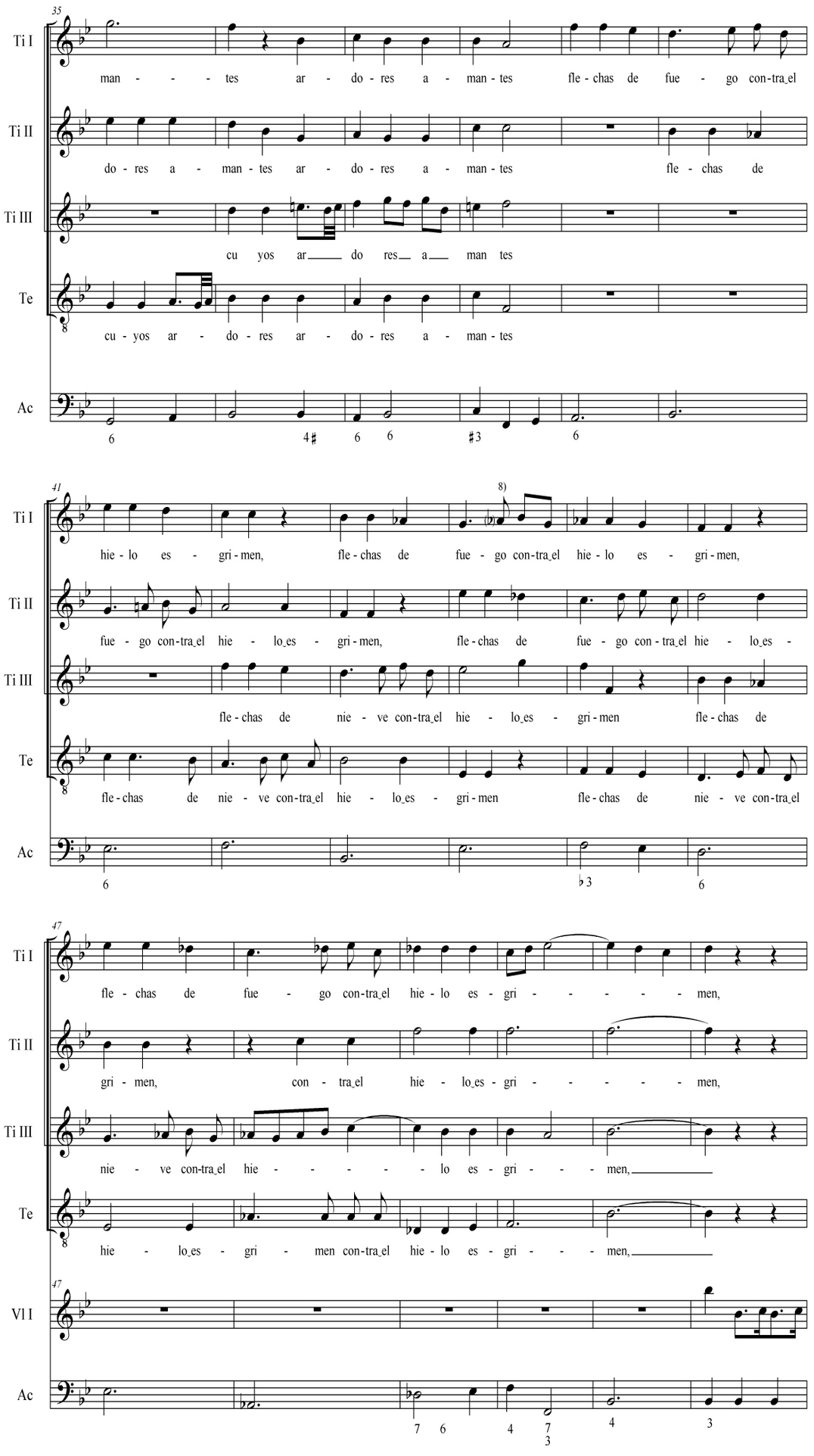
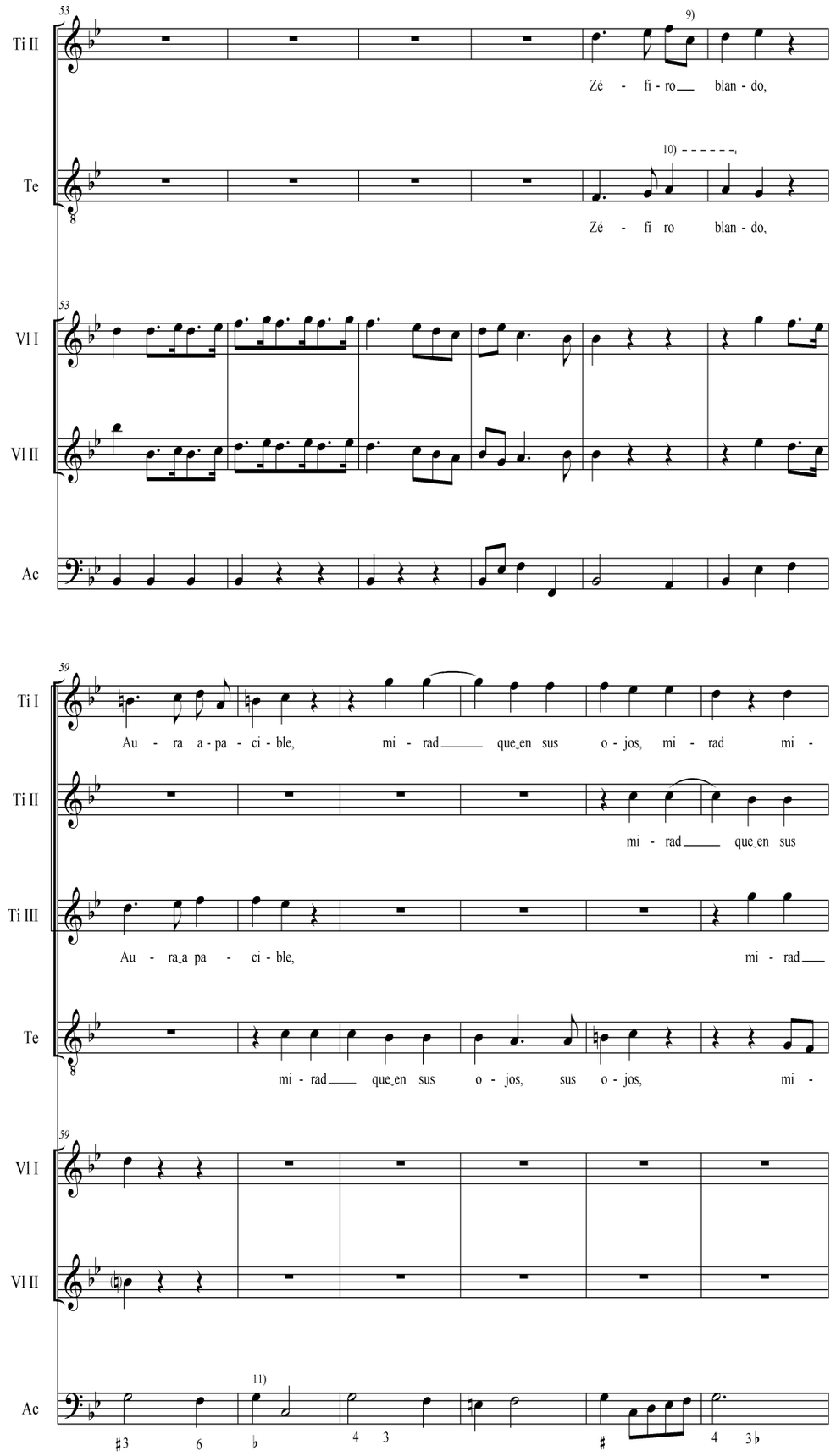

Carátula



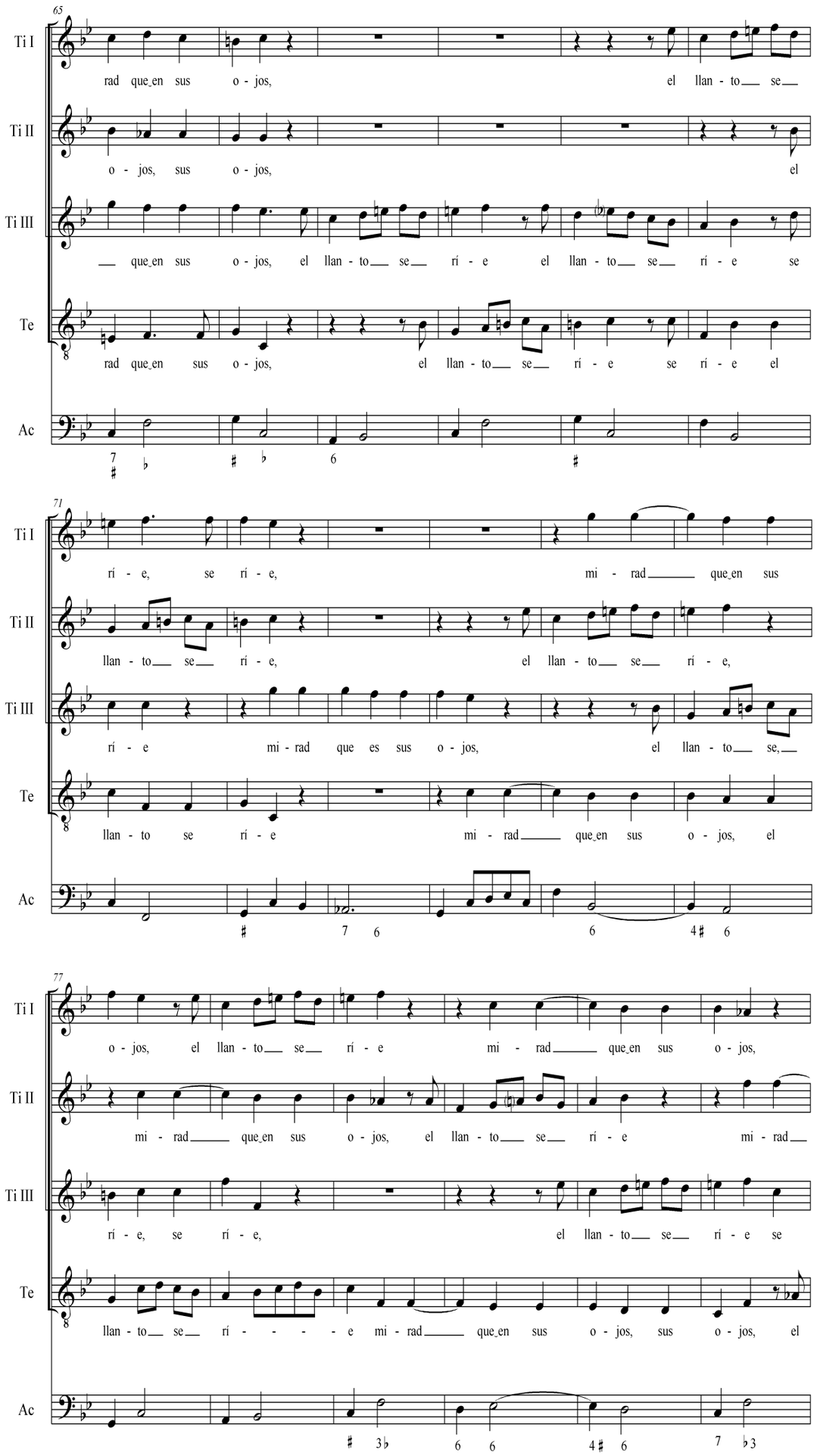
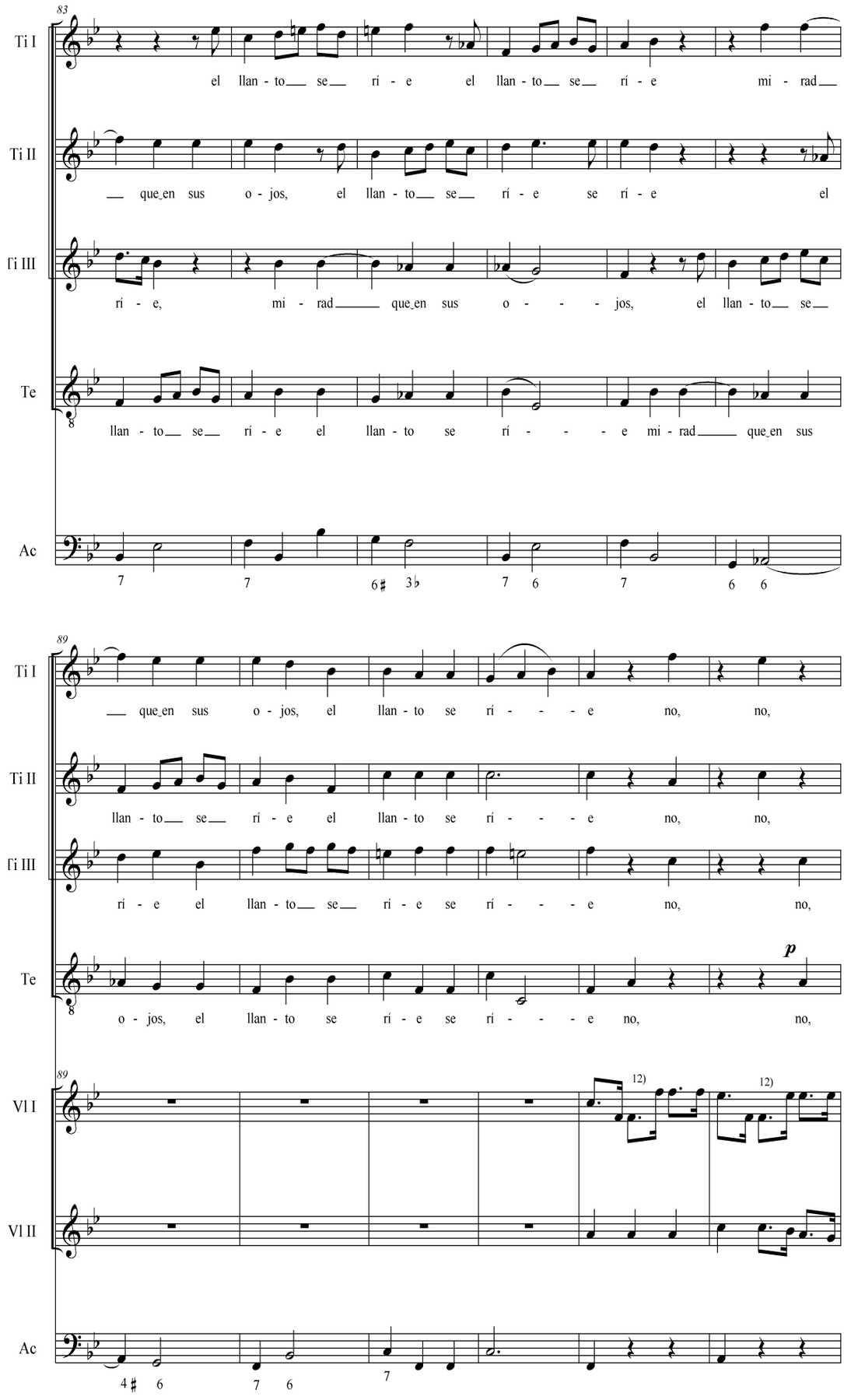
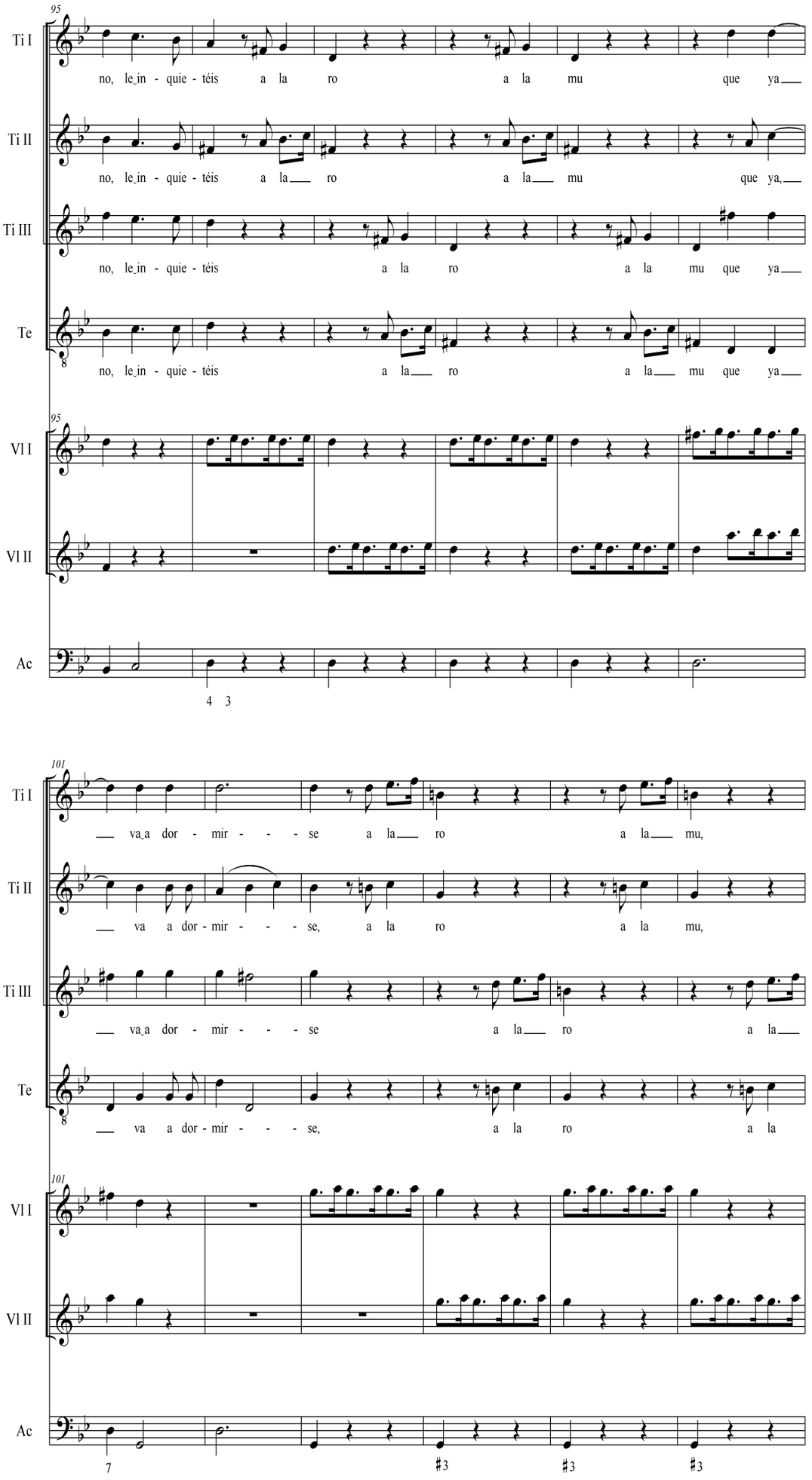
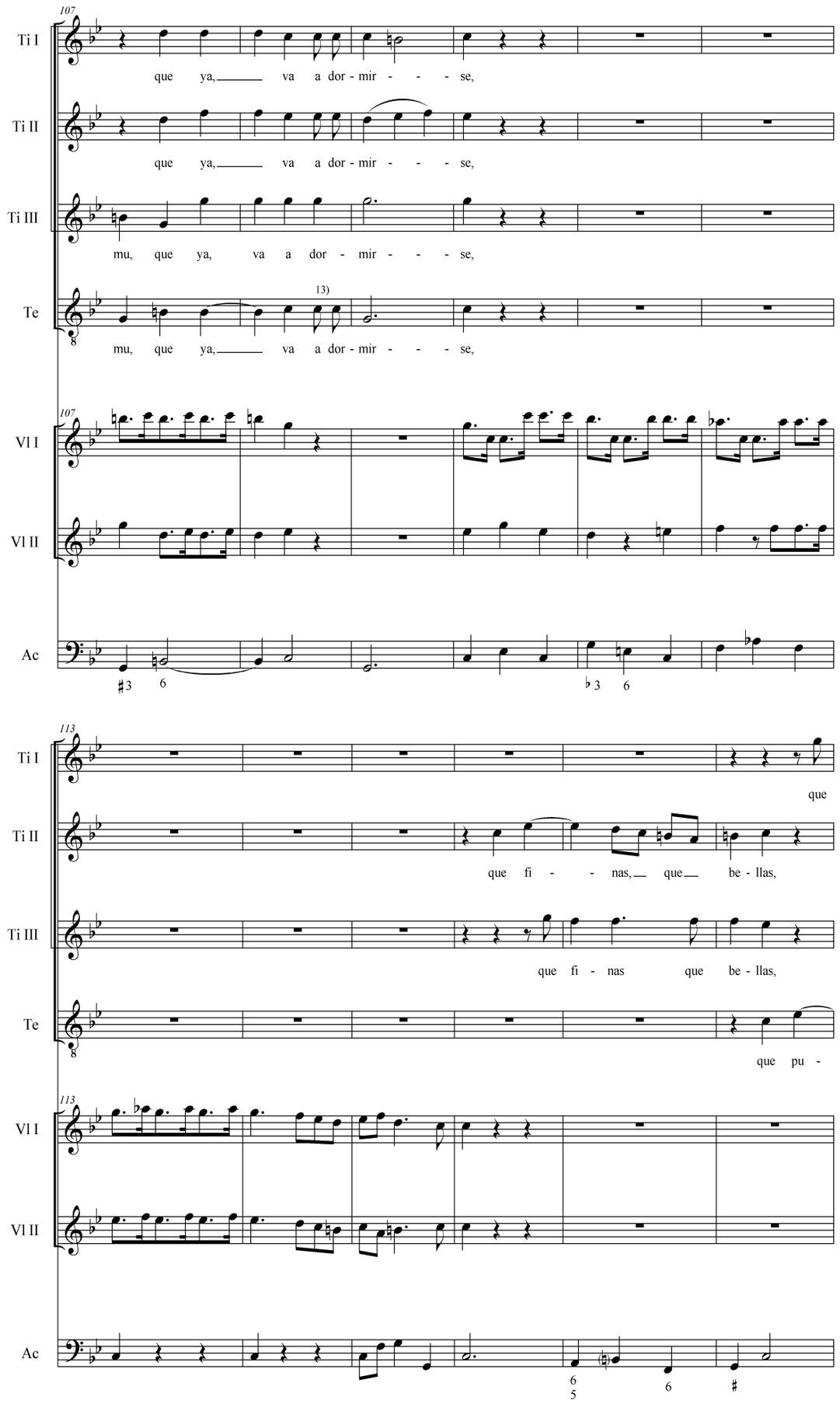
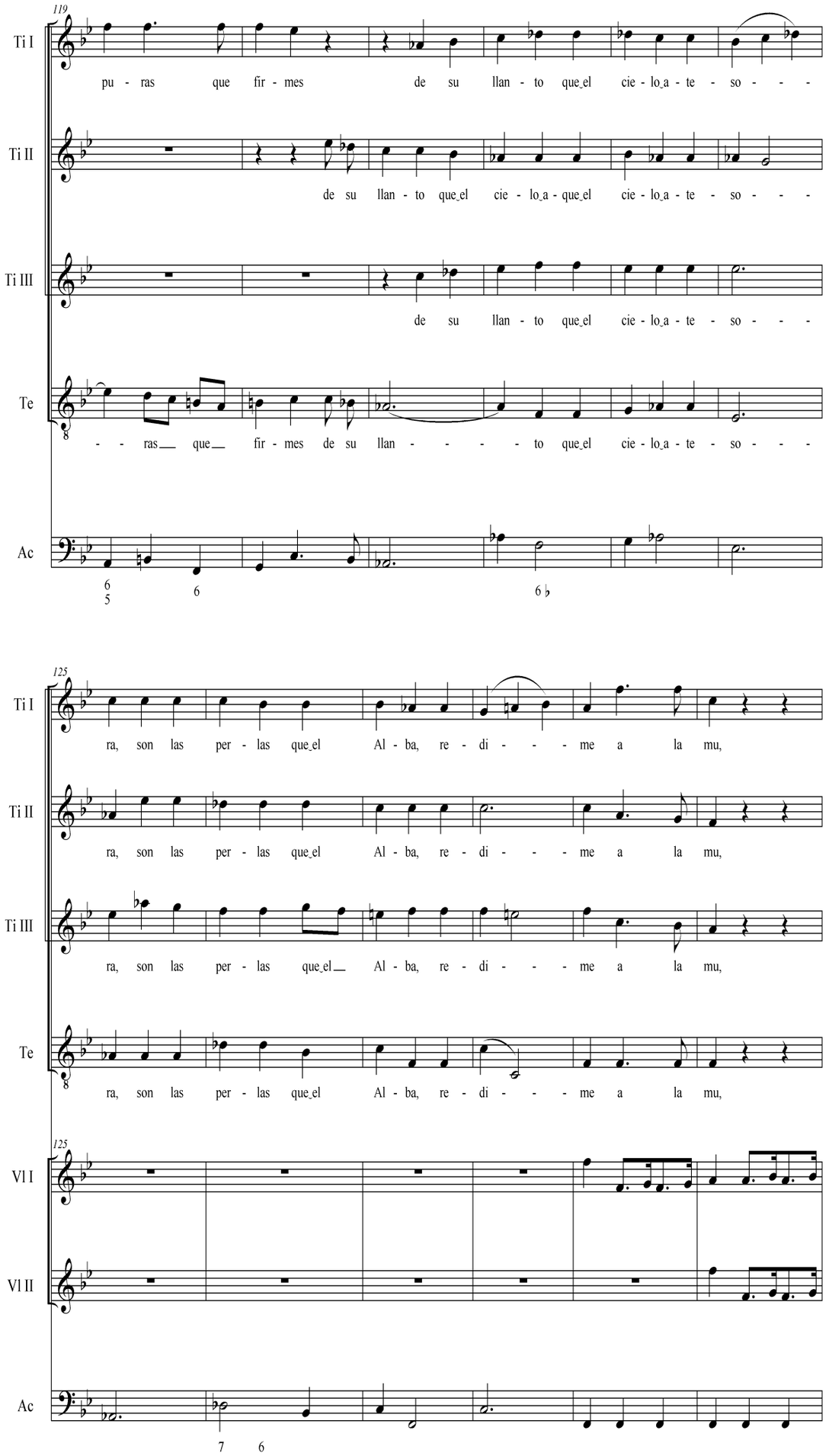
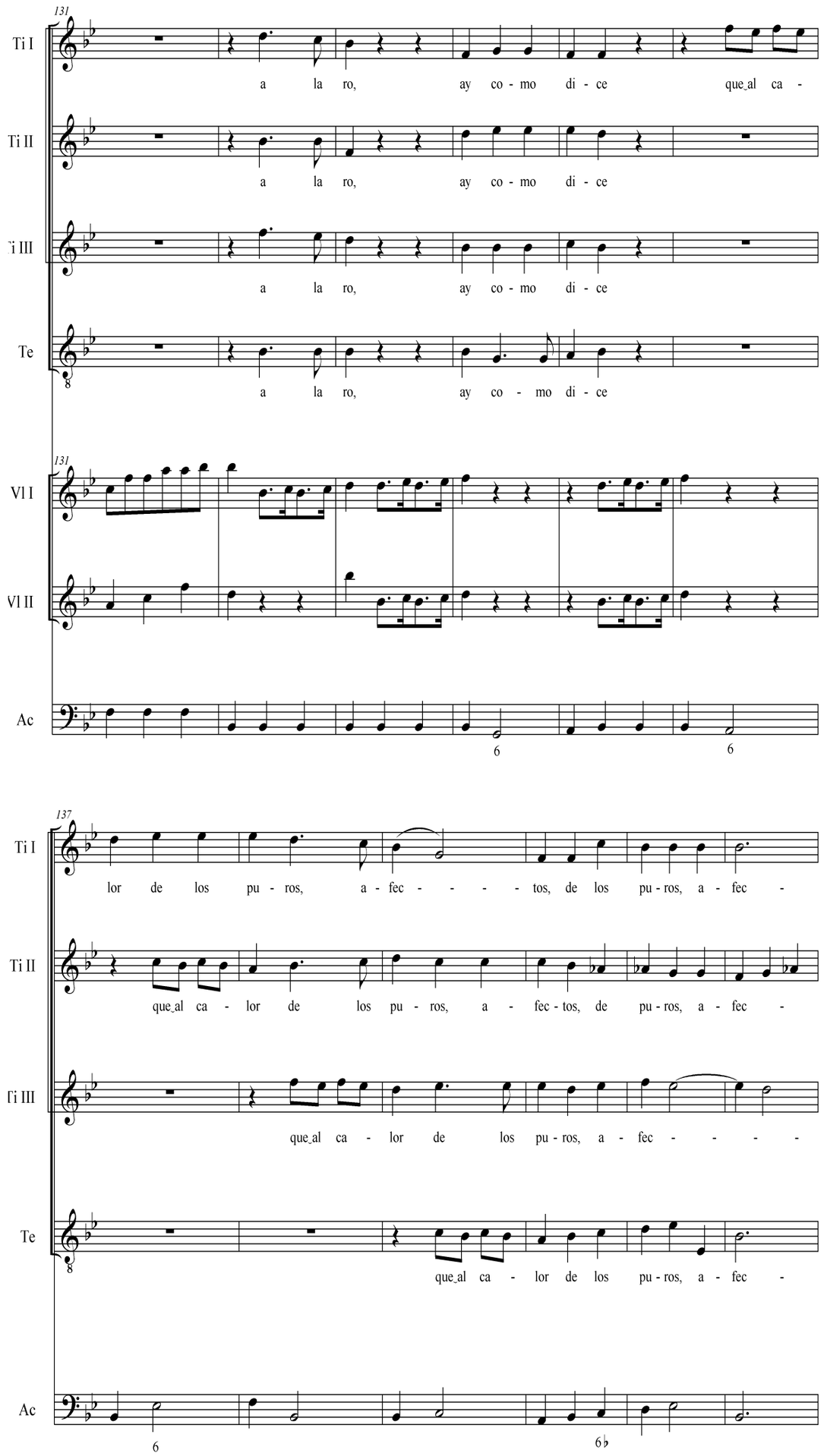
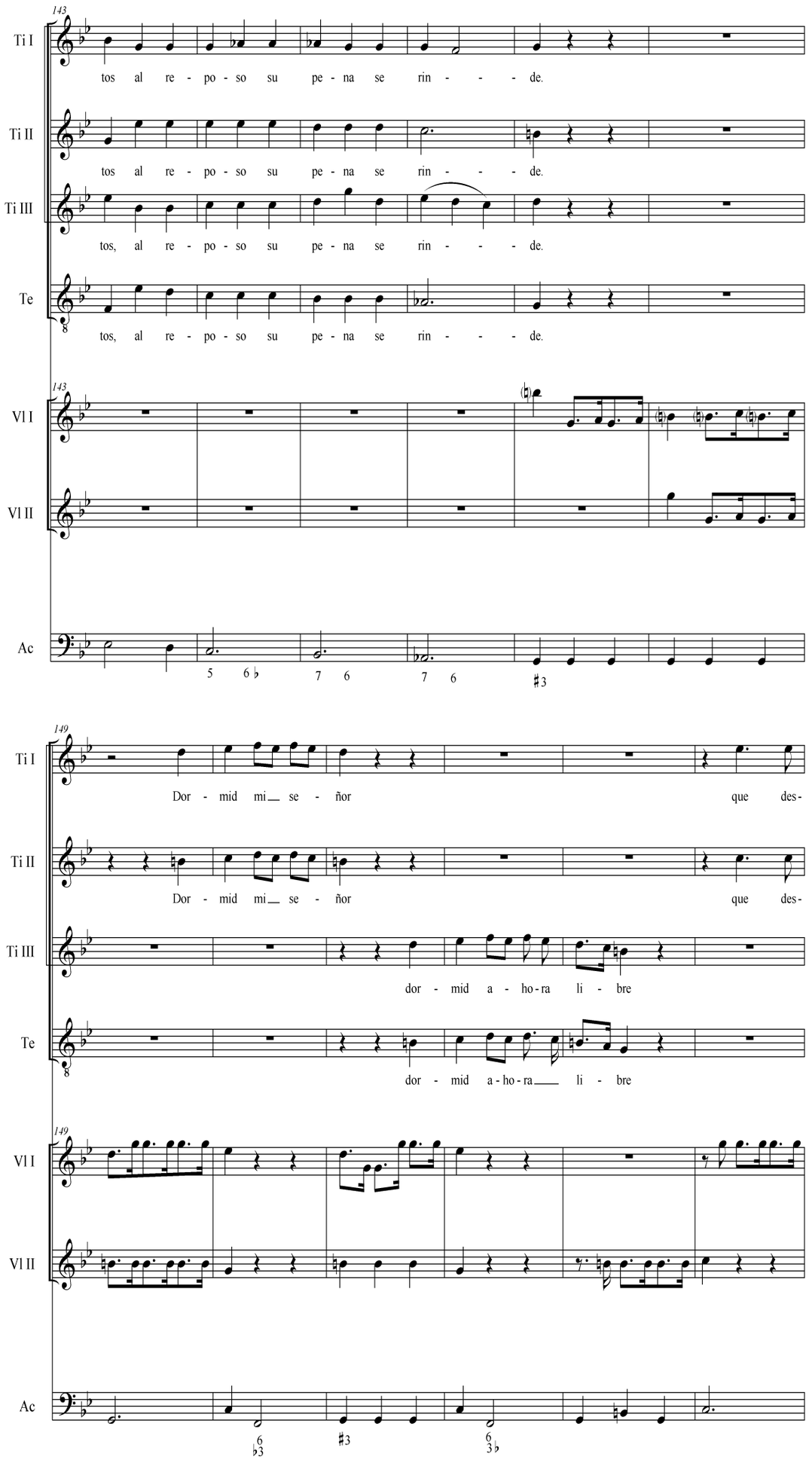
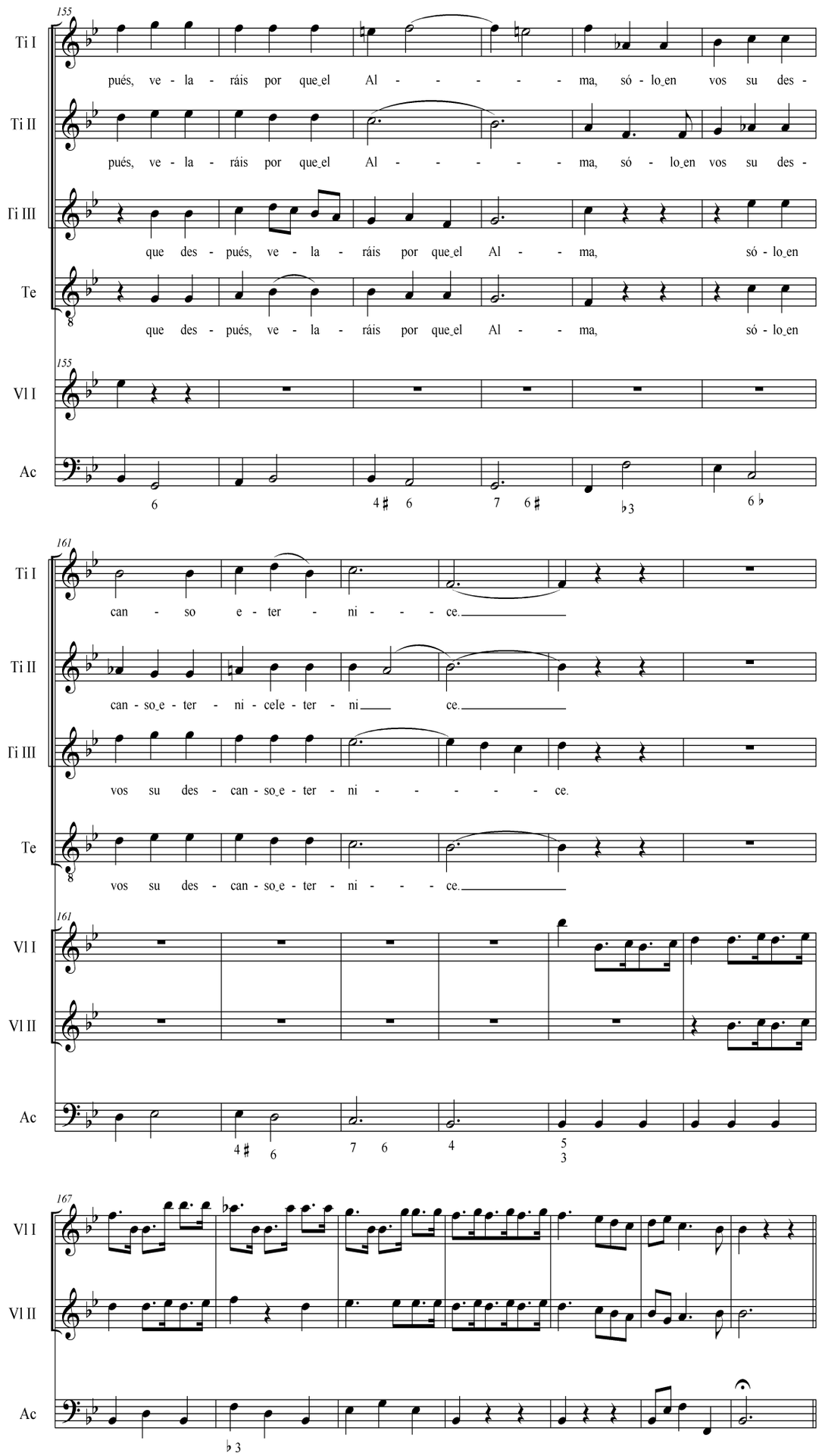
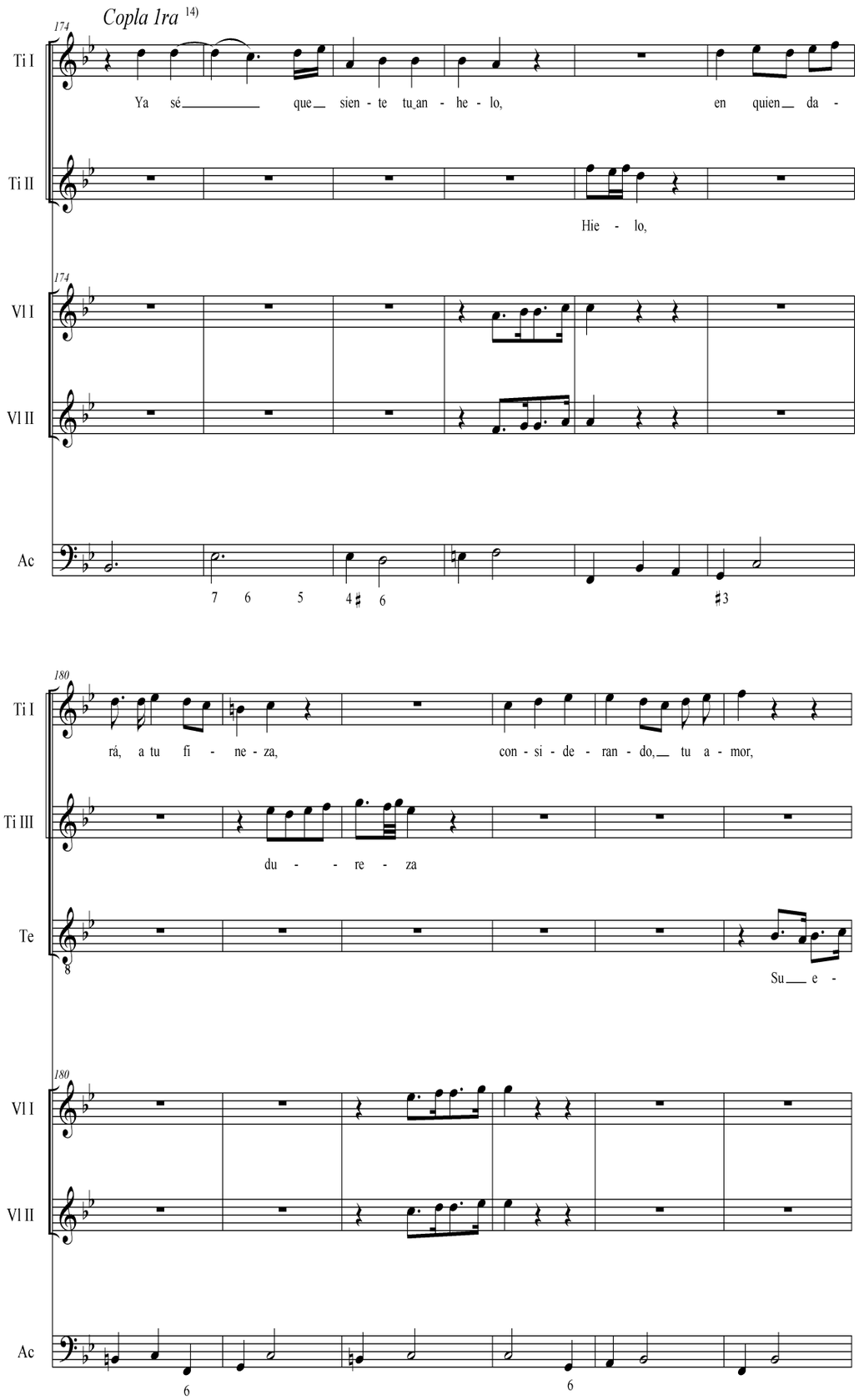
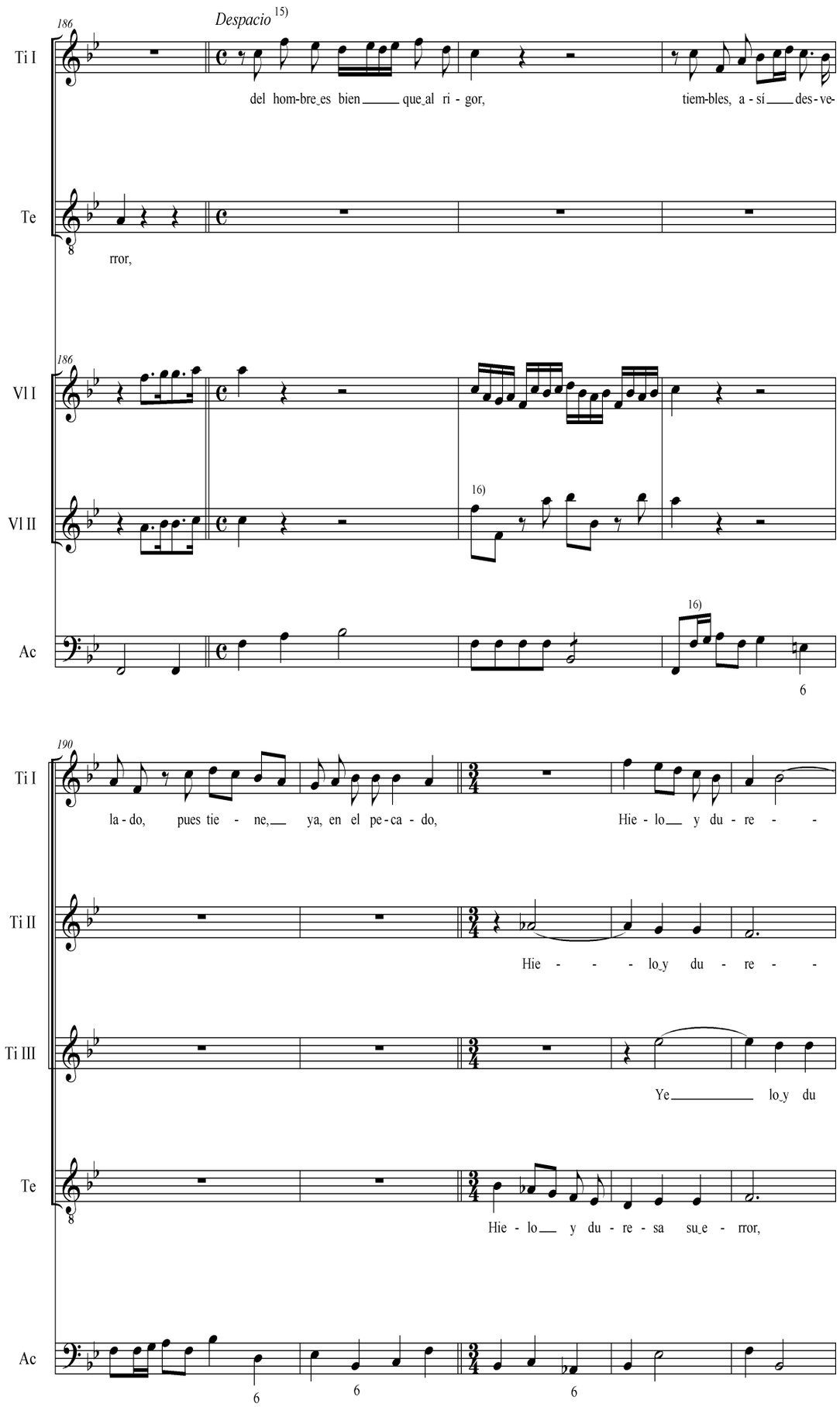
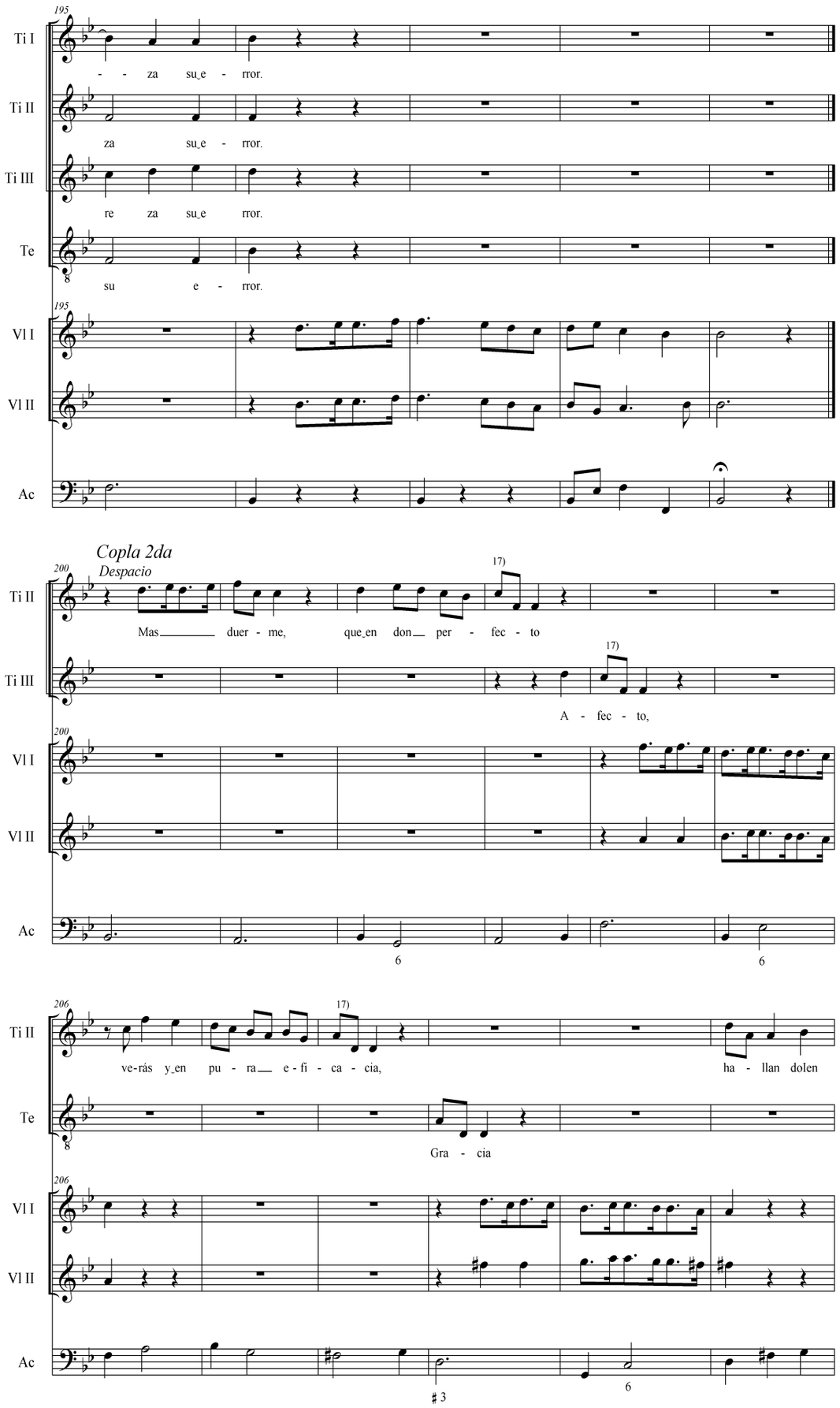
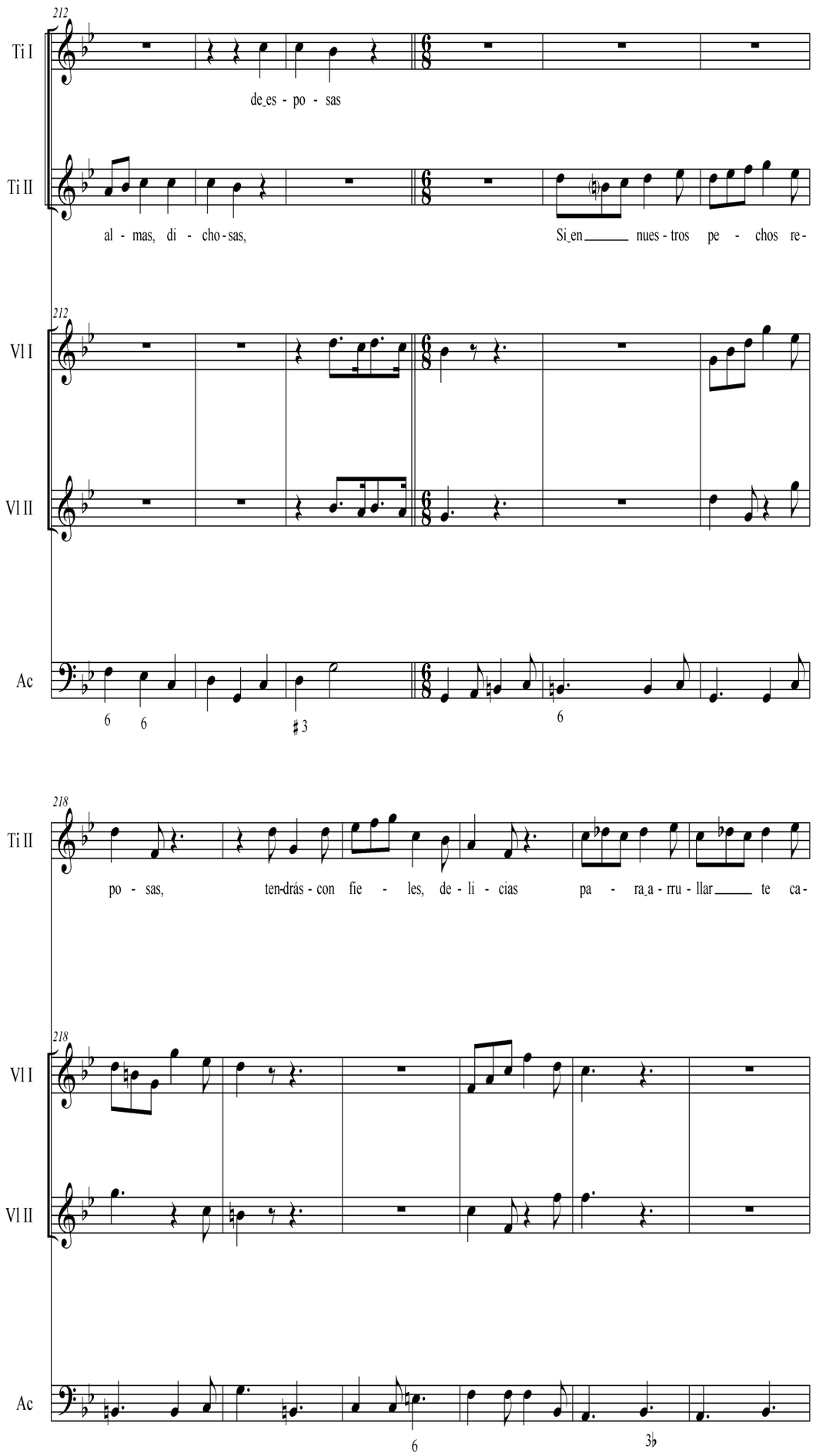
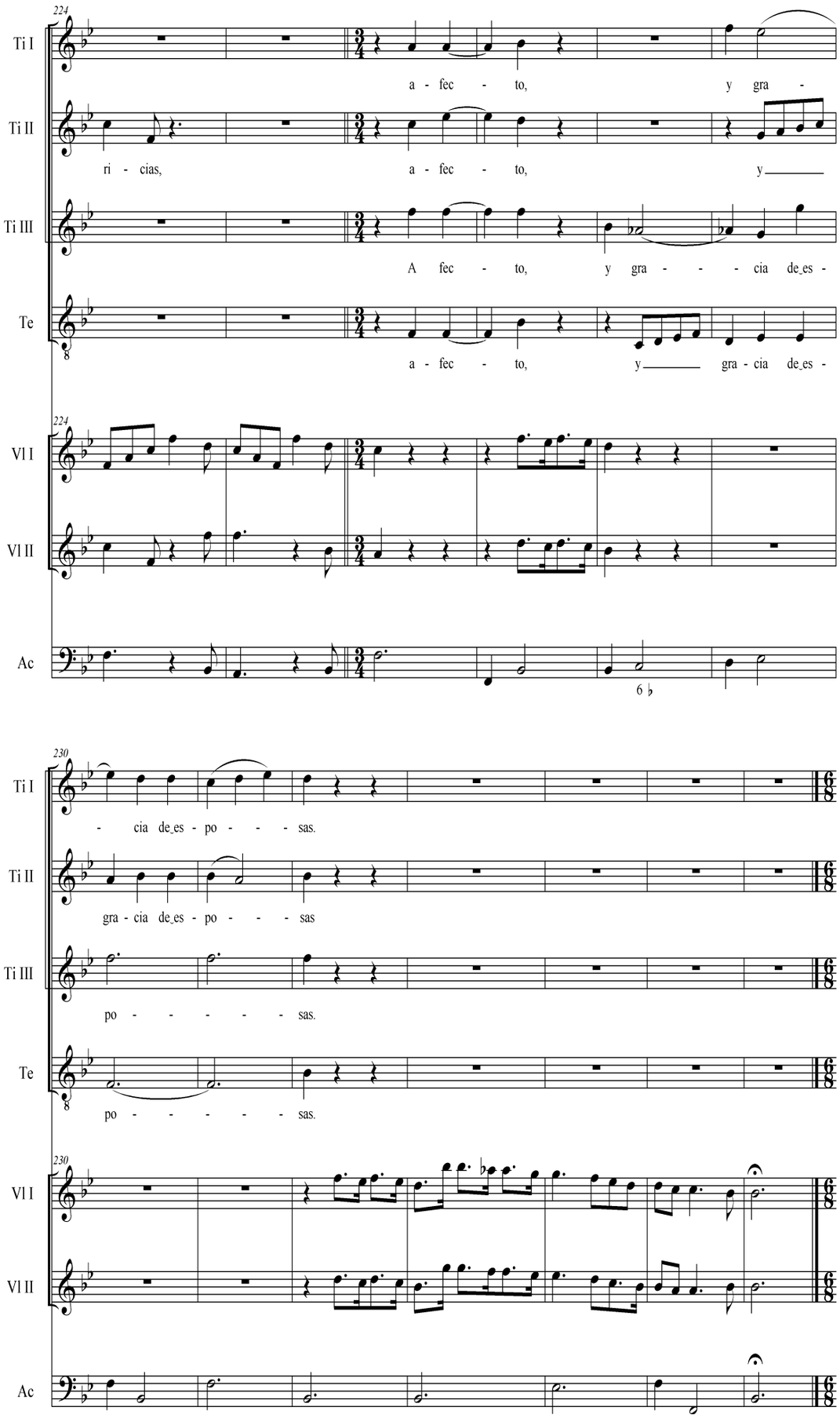
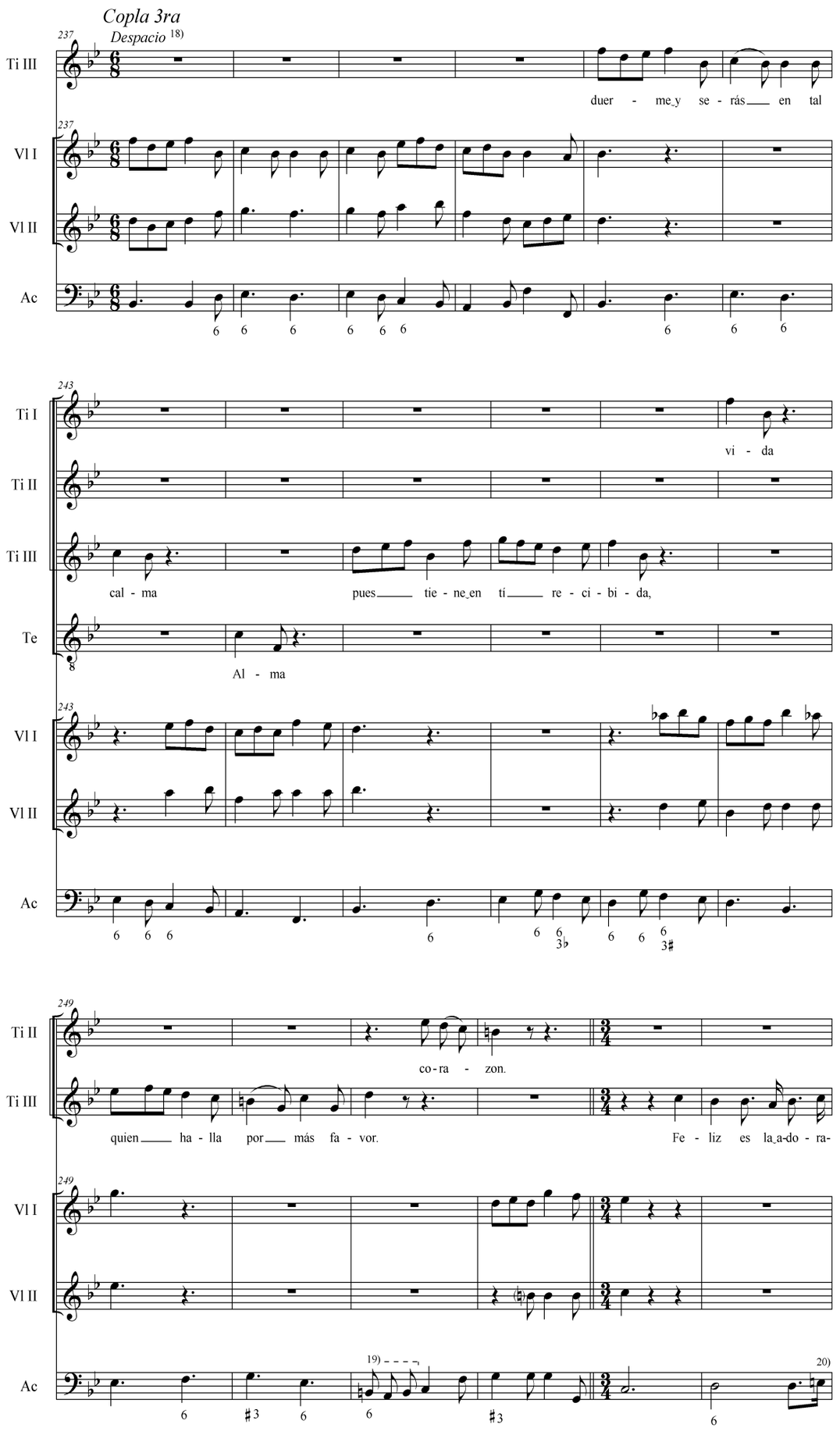
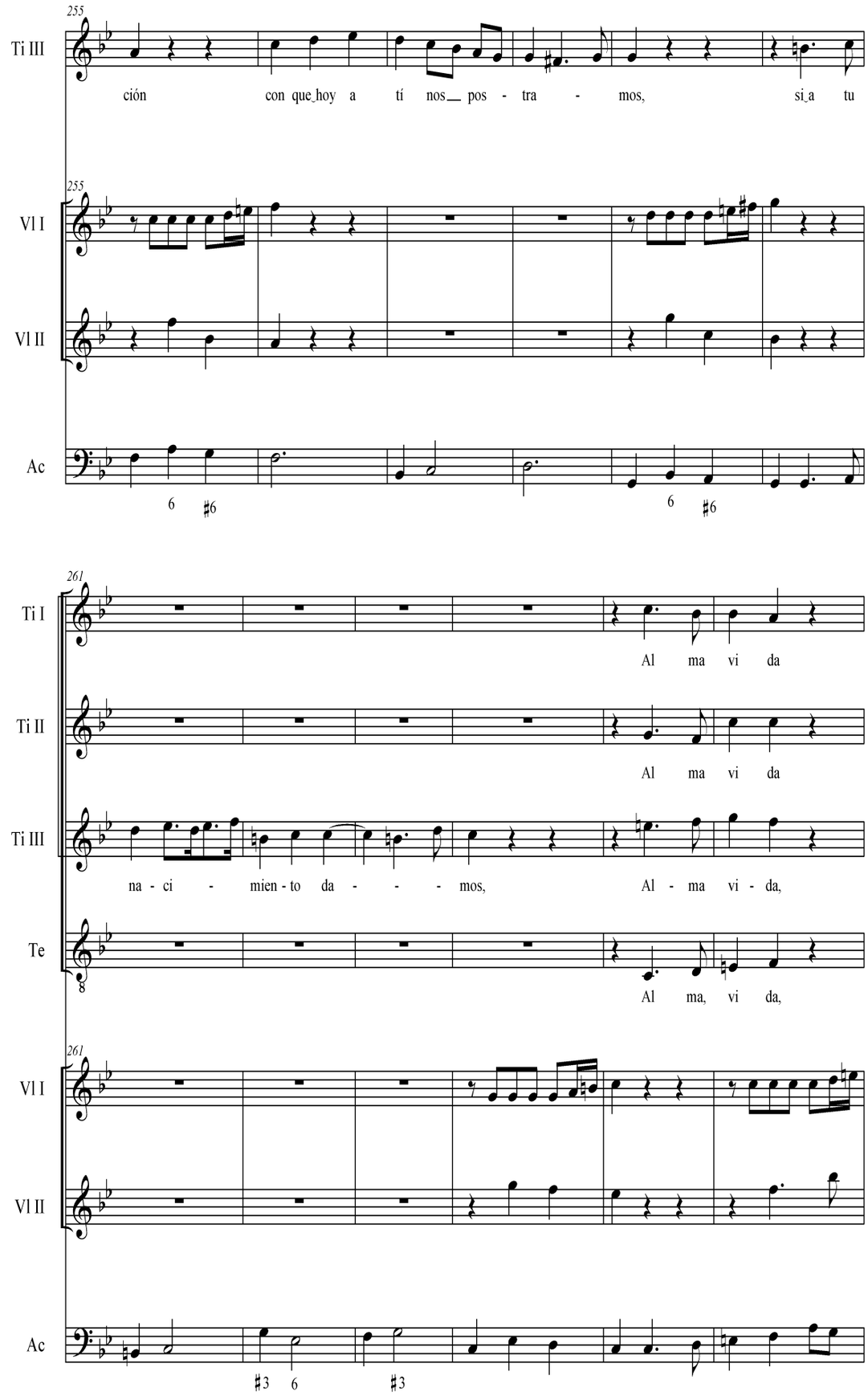
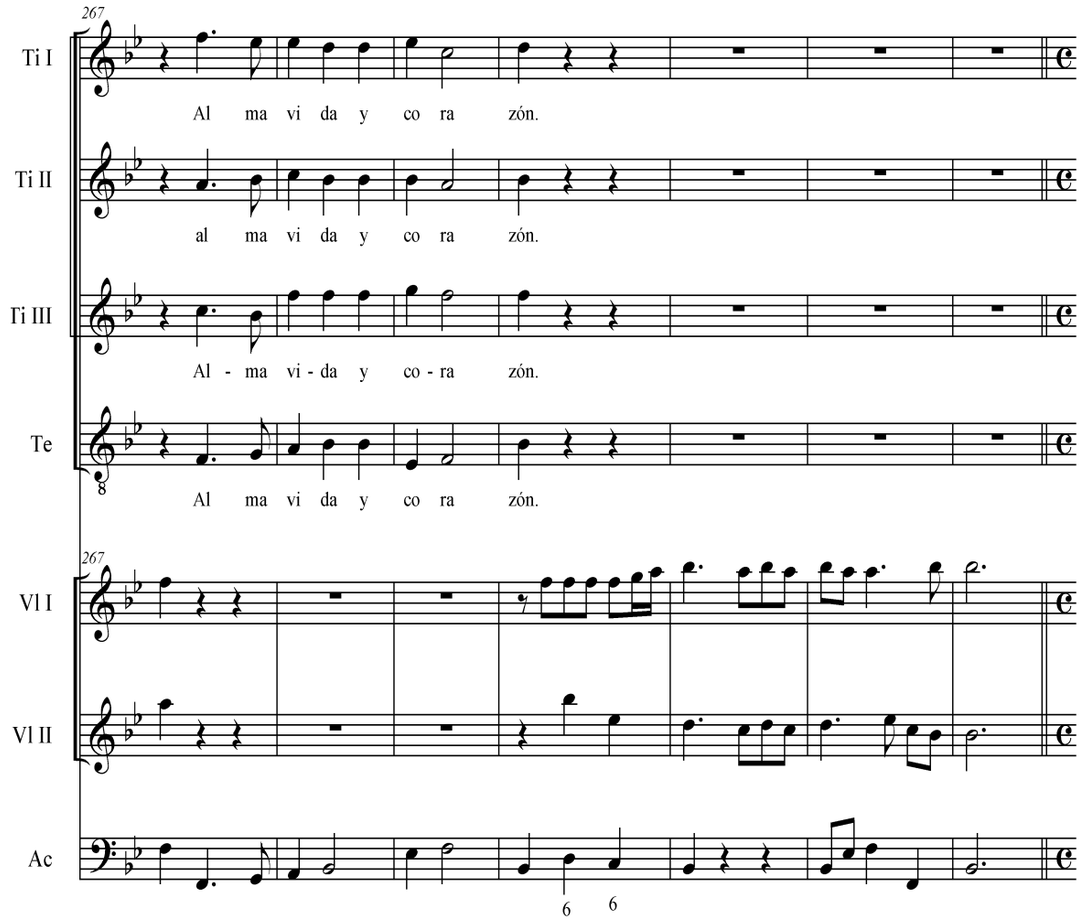
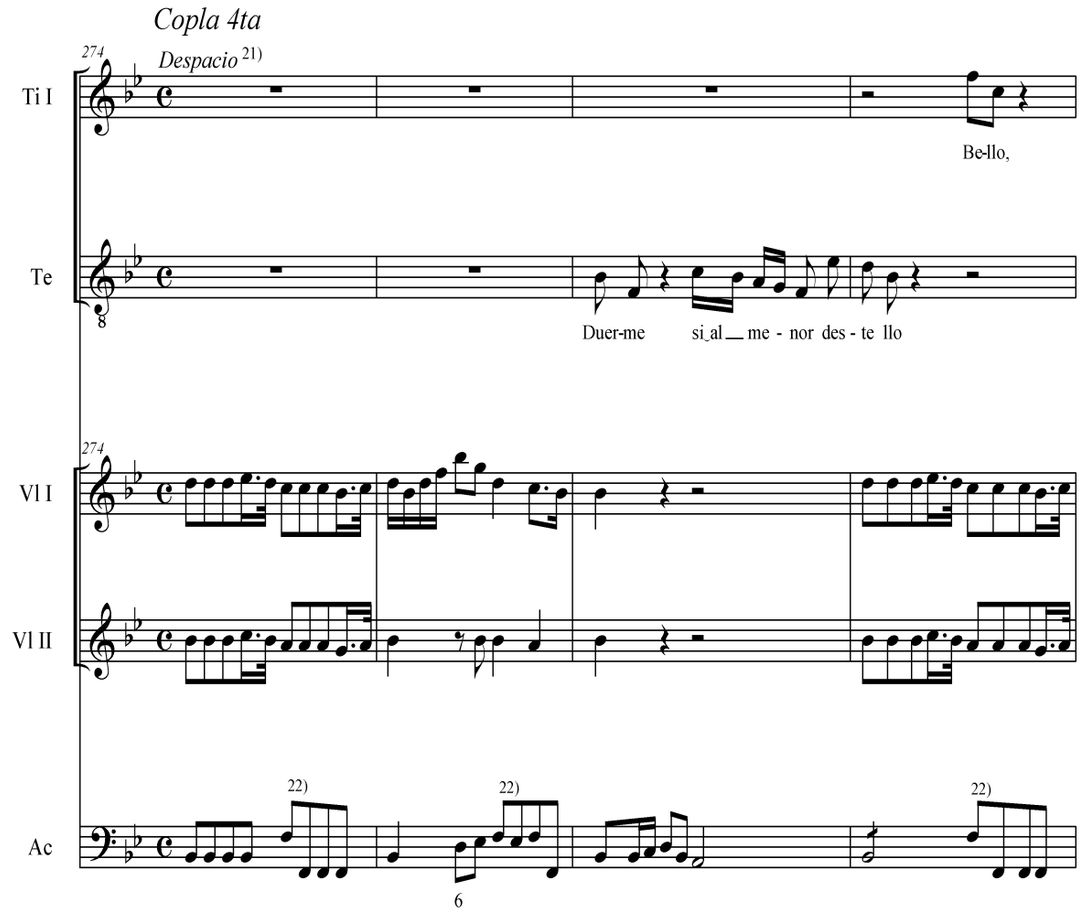
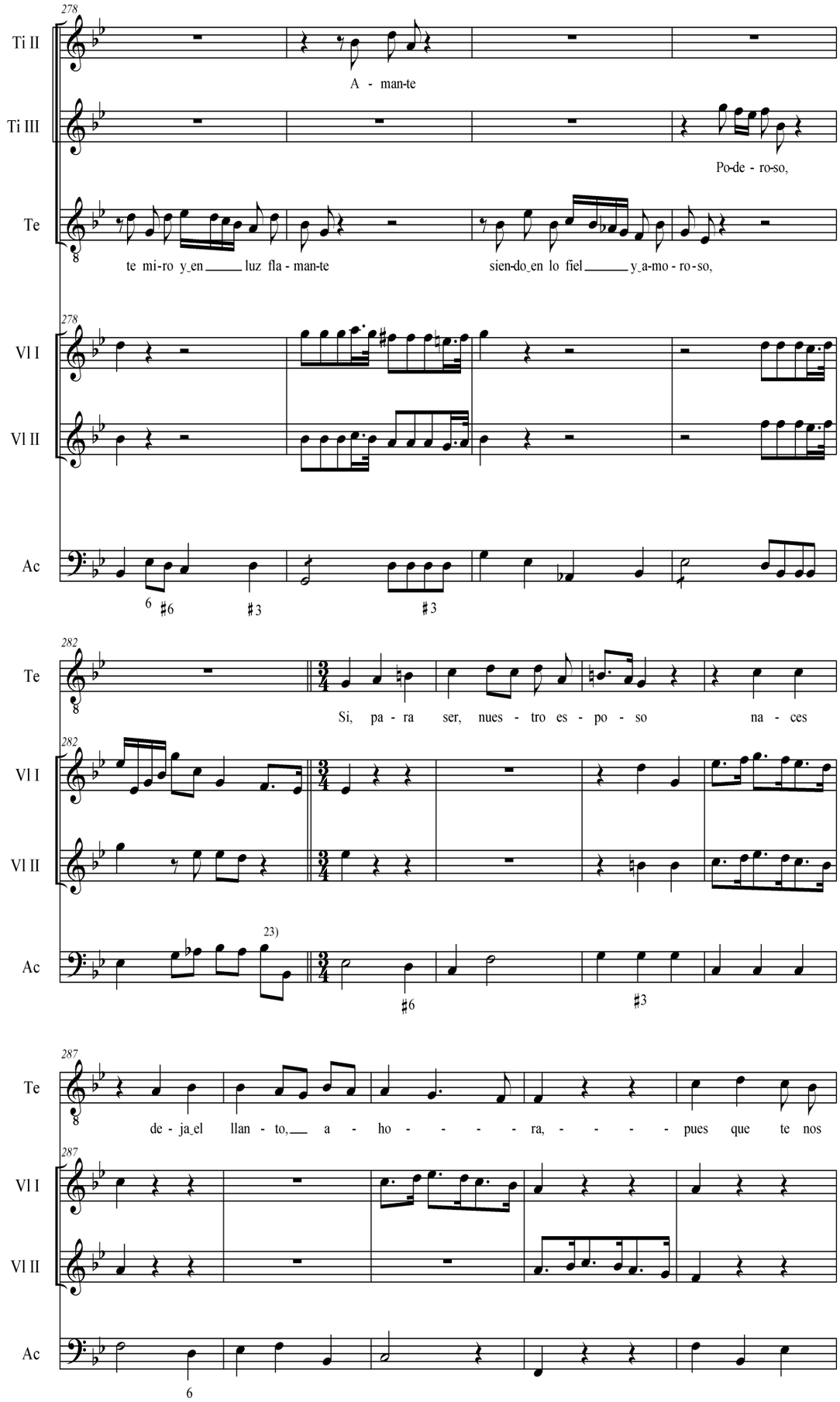
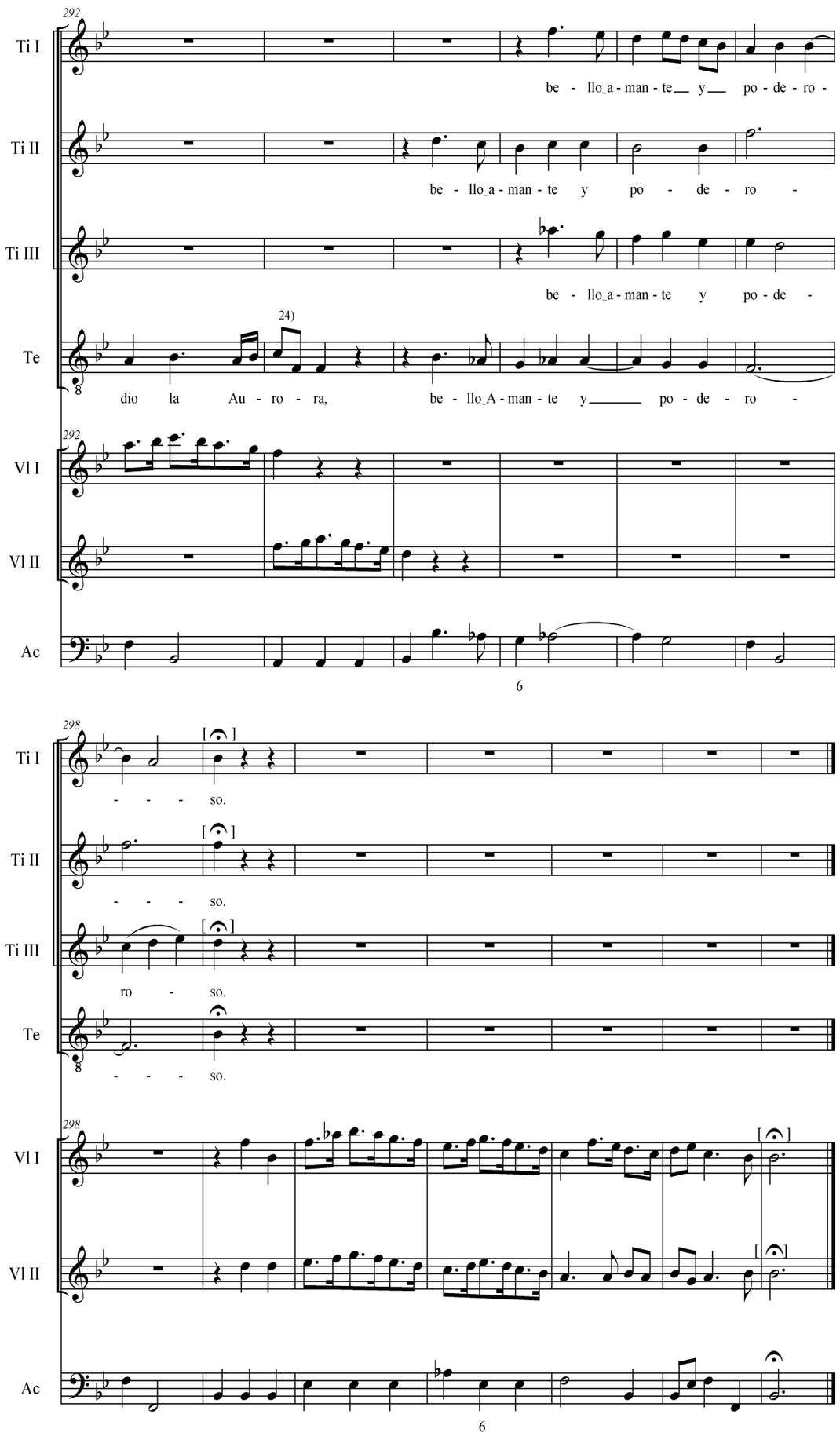

Parte del Tenor

# A mecer de un Dios la cuna[1)]

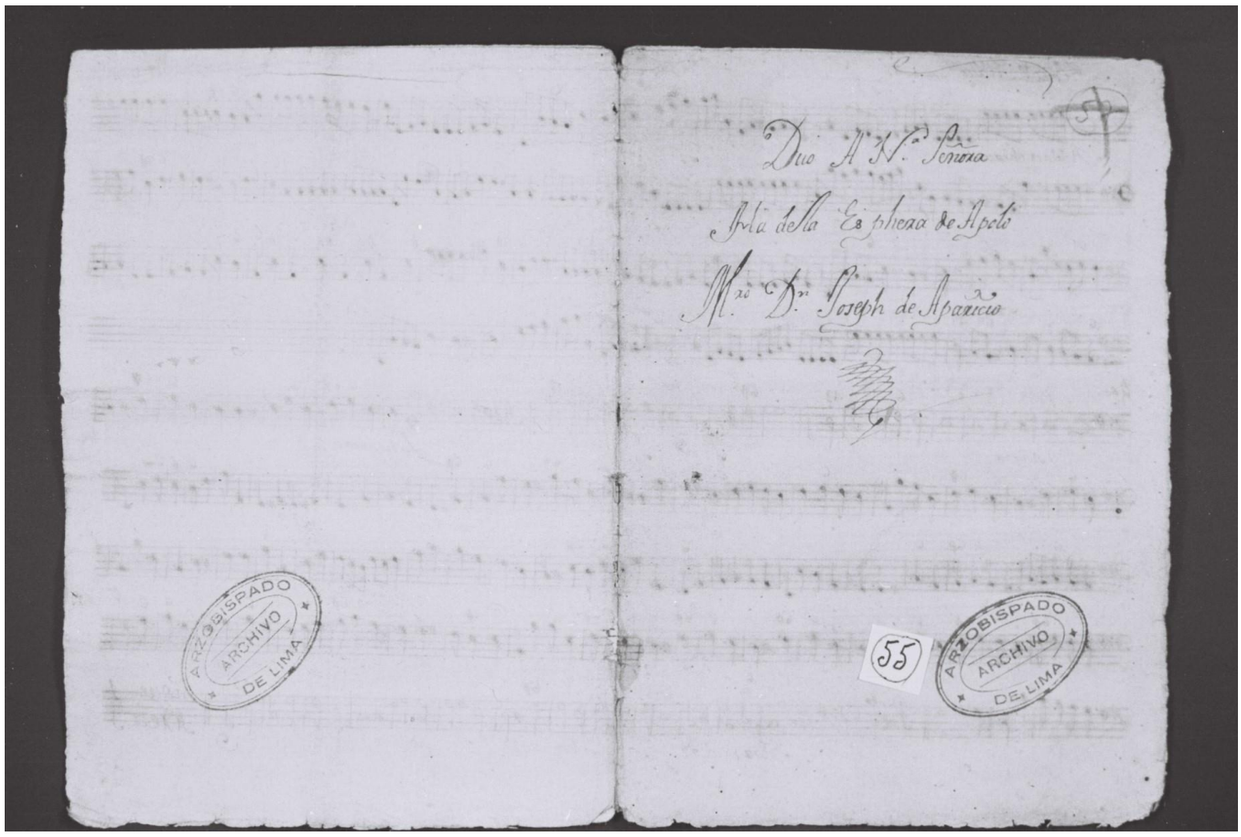
**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos: Diego Alberton**

**José de Orejón y Aparicio**

1) N.T.: En el Ms: A mecer de un Dios la cuna.
2) N.T.: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms clave de do en cuarta. e mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
4) N.T.: En el Ms figura el texto "A mecer".
5) N.T.: En el Ms figura el texto "A mecer de un dios".
6) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

7) N.T.: En la edición de Andrés Sas Tiple II tiene el contenido de Tiple III y a la inversa.

23
Ti I
lle - ga es - te co - ro fe - li - ze fe - li - - - ze
Ti II
co ro fe - li - ze es - te co - ro fe - li - - - ze,
Ti III
lle - - - ga es - te co - ro, fe li ze,
Te
li - ze lle - ga es - te co - ro fe - li - - - ze,
23
Vl I
Vl II
Ac
29
Ti I
cu - yos ar - do - res a -
Ti II
cu - yos ar -
29
Vl I
Vl II
Ac

8) N.T.: En la edición deAndrés Sas también está sugerido el ♭.

9) N.T.: En la edición de Andrés Sas hay un *do* en lugar de un *re*.

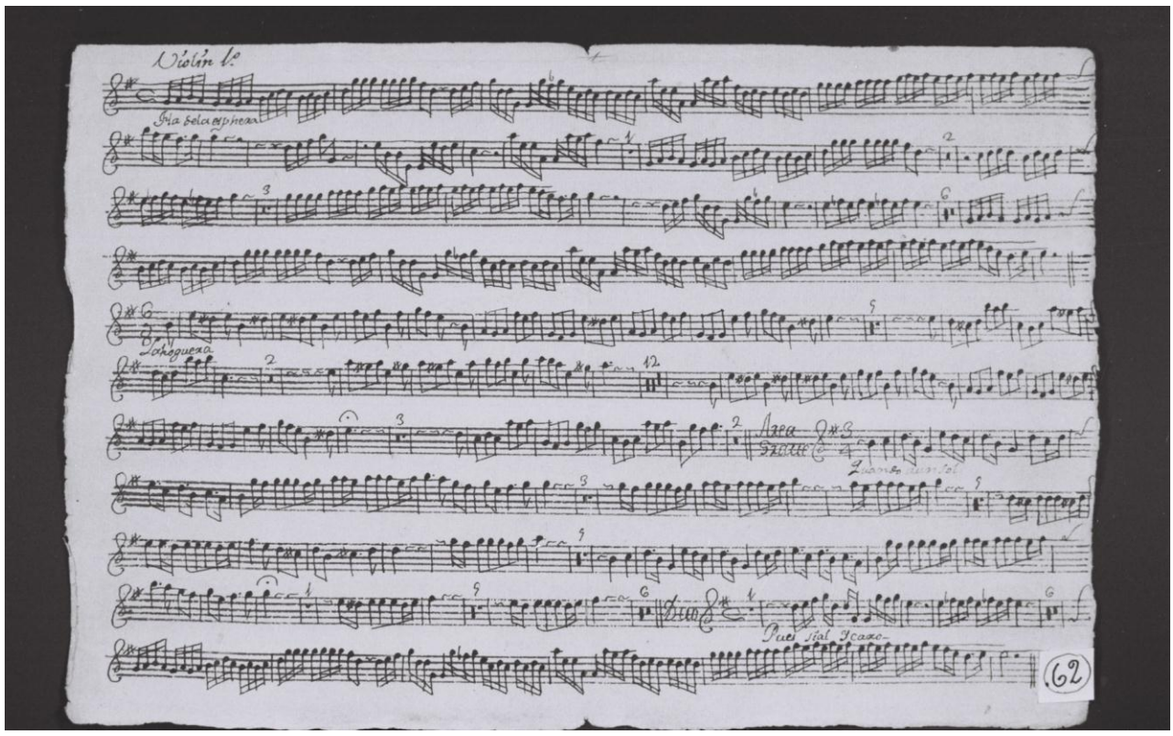
10) N.T.: En la edición de Andrés Sas hay un *la*♭.

11) N.T.: Indicación en el Ms. La transcriptora sugiere ♮.

65
Ti I
rad que en sus o - jos, el llan - to se
Ti II
o - jos, sus o - jos, el
Ti III
que en sus o - jos, el llan - to se rí - e el llan - to se rí - e se
Te
rad que en sus o - jos, el llan - to se rí - e se rí - e el
Ac
71
Ti I
rí - e, se rí - e, mi - rad que en sus
Ti II
llan - to se rí - e, el llan - to se rí - e,
Ti III
rí - e mi - rad que es sus o - jos, el llan - to se,
Te
llan - to se rí - e mi - rad que en sus o - jos, el
Ac
77
Ti I
o - jos, el llan - to se rí - e mi - rad que en sus o - jos,
Ti II
mi - rad que en sus o - jos, el llan - to se rí - e mi - rad
Ti III
rí - e, se rí - e, el llan - to se rí - e se
Te
llan - to se rí - e mi - rad que en sus o - jos, sus o - jos, el
Ac

12) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".

95
Ti I
no, le_in - quie - téis a la ro a la mu que ya
Ti II
no, le_in - quie - téis a la ro a la mu que ya,
Ti III
no, le_in - quie - téis a la ro a la mu que ya
Te
no, le_in - quie - téis a la ro a la mu que ya
95
Vl I
Vl II
Ac
4 3
101
Ti I
va_a dor - mir - - - se a la ro a la mu,
Ti II
va a dor - mir - - - se, a la ro a la mu,
Ti III
va_a dor - mir - - - se a la ro a la
Te
va a dor - mir - - - se, a la ro a la
101
Vl I
Vl II
Ac
7
♯3
♯3
♯3

13) N.T.: En la edición de Andrés Sas en lugar de dos corcheas hay una negra.

119
Ti I
pu - ras que fir - mes de su llan - to que el cie - lo a - te - so - - -
Ti II
de su llan - to que el cie - lo a - que el cie - lo a - te - so - - -
Ti III
de su llan - to que el cie - lo a - te - so - - -
Te
- - ras que fir - mes de su llan - - - - to que el cie - lo a - te - so - - -
Ac
125
Ti I
ra, son las per - las que el Al - ba, re - di - - - me a la mu,
Ti II
ra, son las per - las que el Al - ba, re - di - - - me a la mu,
Ti III
ra, son las per - las que el Al - ba, re - di - - - me a la mu,
Te
ra, son las per - las que el Al - ba, re - di - - - me a la mu,
125
Vl I
Vl II
Ac

131
Ti I
a la ro, ay co - mo di - ce que_al ca -
Ti II
a la ro, ay co - mo di - ce
Ti III
a la ro, ay co - mo di - ce
Te
a la ro, ay co - mo di - ce
131
Vl I
Vl II
Ac
6
6
137
Ti I
lor de los pu - ros, a - fec - - - - tos, de los pu - ros, a - fec -
Ti II
que_al ca - lor de los pu - ros, a - fec - tos, de pu - ros, a - fec -
Ti III
que_al ca - lor de los pu - ros, a - fec - - - - -
Te
que_al ca - lor de los pu - ros, a - fec -
Ac
6
6♭

143
Ti I
tos al re - po - so su pe - na se rin - - - de.
Ti II
tos al re - po - so su pe - na se rin - - - de.
Ti III
tos, al re - po - so su pe - na se rin - - - de.
Te
tos, al re - po - so su pe - na se rin - - - de.
143
Vl I
Vl II
Ac
149
Ti I
Dor - mid mi se - ñor que des-
Ti II
Dor - mid mi se - ñor que des-
Ti III
dor - mid a - ho-ra li - bre
Te
dor - mid a-ho-ra li - bre
149
Vl I
Vl II
Ac

155
Ti I
pués, ve - la - ráis por que el Al - - - - - - ma, só - lo en vos su des -
Ti II
pués, ve - la - ráis por que el Al - - - - - - ma, só - lo en vos su des -
Ti III
que des - pués, ve - la - ráis por que el Al - - ma, só - lo en
Te
que des - pués, ve - la - ráis por que el Al - - ma, só - lo en
Vl I
Ac
161
Ti I
can - so e - ter - ni - - - ce.
Ti II
can - so e - ter - ni - ce le - ter - ni ce.
Ti III
vos su des - can - so e - ter - ni - - - - - ce.
Te
vos su des - can - so e - ter - ni - - - ce.
Vl I
Vl II
Ac
167
Vl I
Vl II
Ac

14) N.T.Las indicaciones de coplas, tal como se utilizan en esta transcripción, son las mismas que aparecen en el Ms en el Violín I y II, y en el Acompañamiento.

15) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Violín I y II y el Acompañamiento.
16) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

17) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

212
Ti I
de_es - po - sas
Ti II
al - mas, di - cho - sas,
Si_en nues - tros pe - chos re -
Vl I
Vl II
Ac
6 6
♯3
6
218
Ti II
po - sas,
ten-drás - con fie - les, de - li - cias
pa - ra_a - rru - llar te ca -
Vl I
Vl II
Ac
6
3♭

224
Ti I
a - fec - to, y gra -
Ti II
ri - cias, a - fec - to, y
Ti III
A fec - to, y gra - - - cia de_es -
Te
a - fec - to, y gra - cia de_es -
224
Vl I
Vl II
Ac
6 ♭
230
Ti I
- cia de_es - po - - - sas.
Ti II
gra - cia de_es - po - - - sas
Ti III
po - - - - - sas.
Te
po - - - - - sas.
230
Vl I
Vl II
Ac

18) N.T.: En el Ms esta indicación figura en el Violín I y en el Acompañamiento.
19) N.T.: En el Ms tres negras en lugar de tres corcheas.
20) N.T.: Alteración en el Ms, agregada con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.

255
Ti III
ción con que hoy a tí nos pos - tra - mos, si a tu
255
Vl I
Vl II
Ac
6 ♯6
6 ♯6
261
Ti I
Al ma vi da
Ti II
Al ma vi da
Ti III
na - ci - mien - to da - - - mos, Al - ma vi - da,
Te
8
Al ma, vi da,
261
Vl I
Vl II
Ac
♯3 6 ♯3

21) N.T.: En el Ms esta indicación figura en el Acompañamiento.
22) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

23) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

24) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

# Ah de la esfera de Apolo

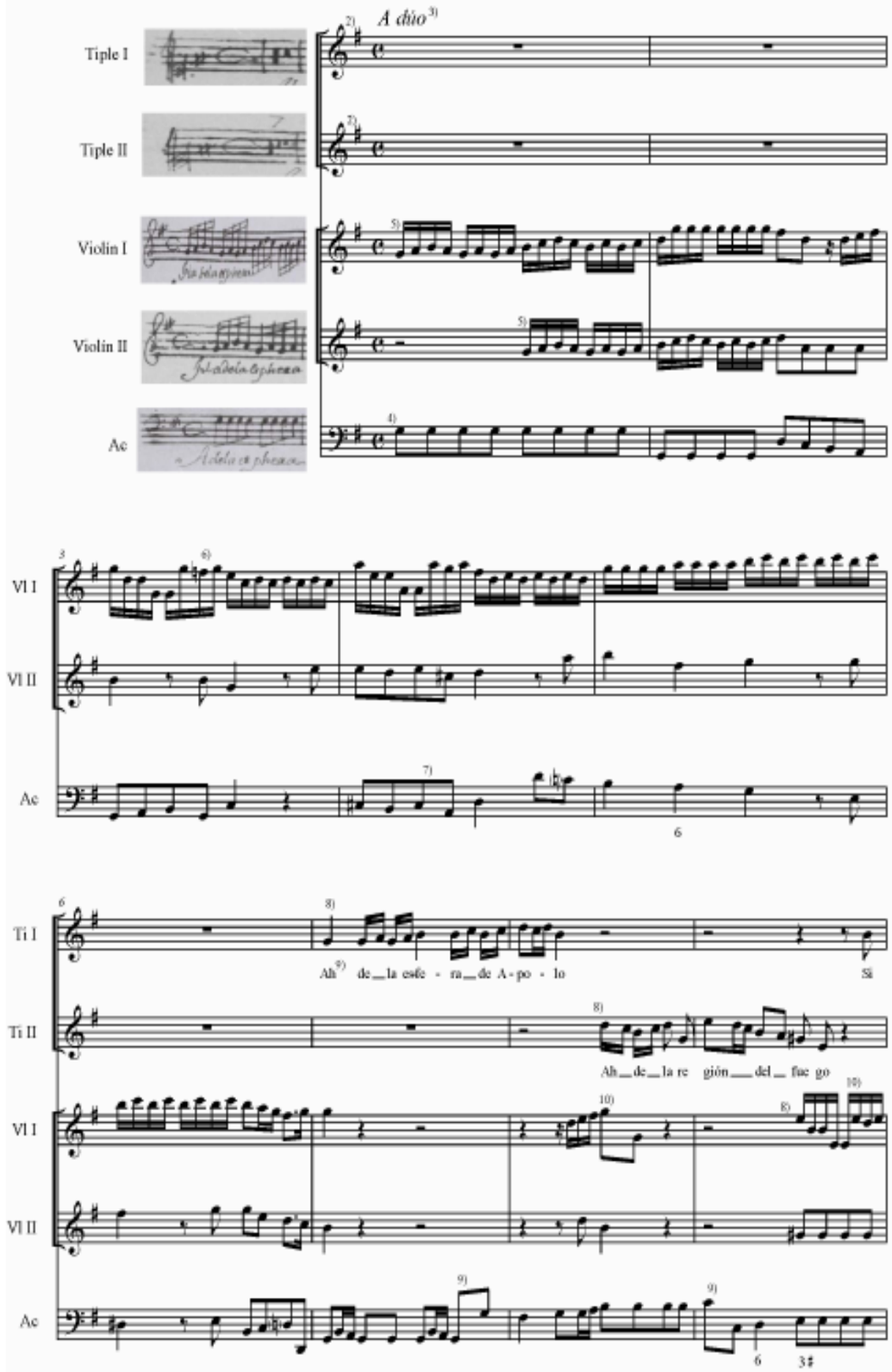
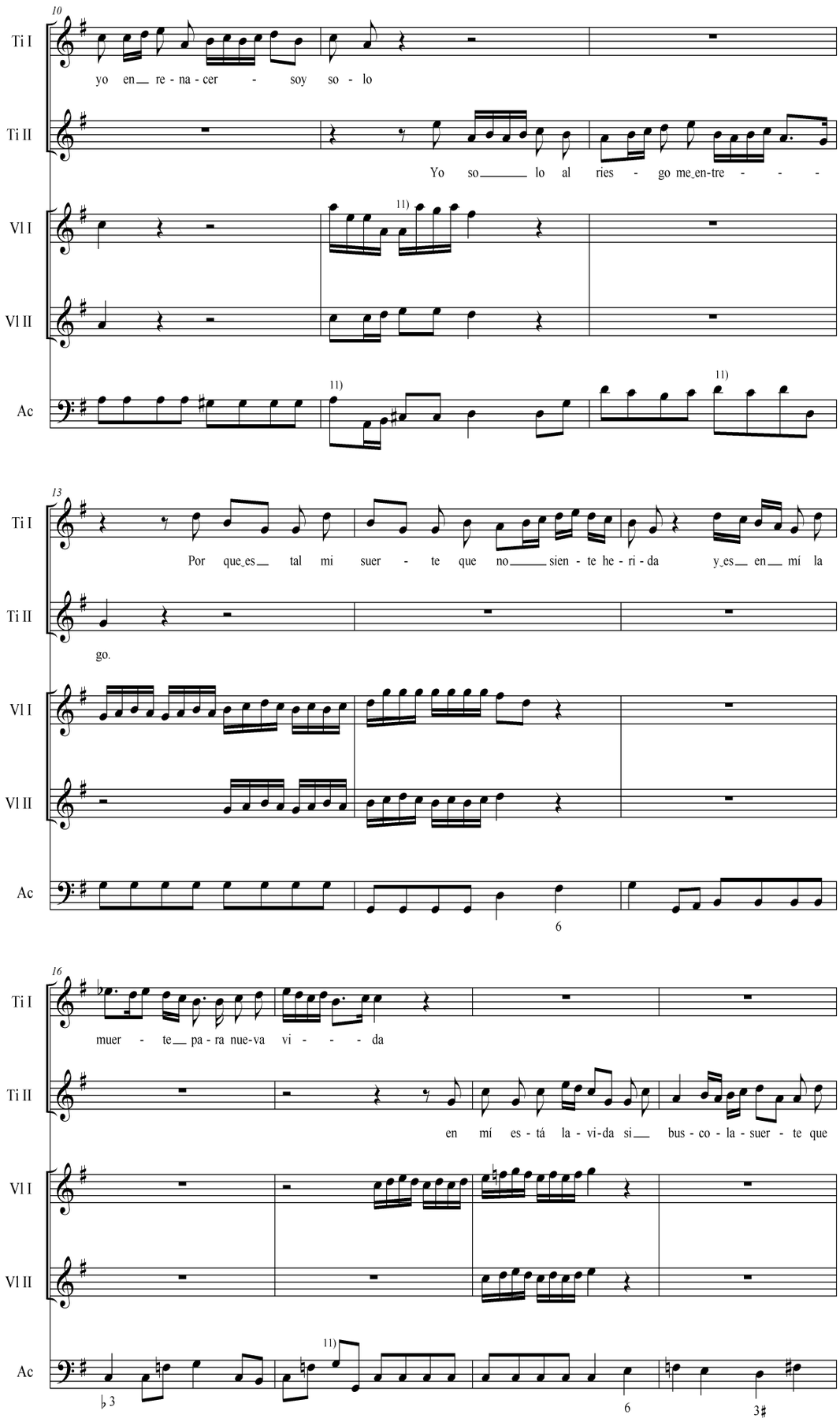
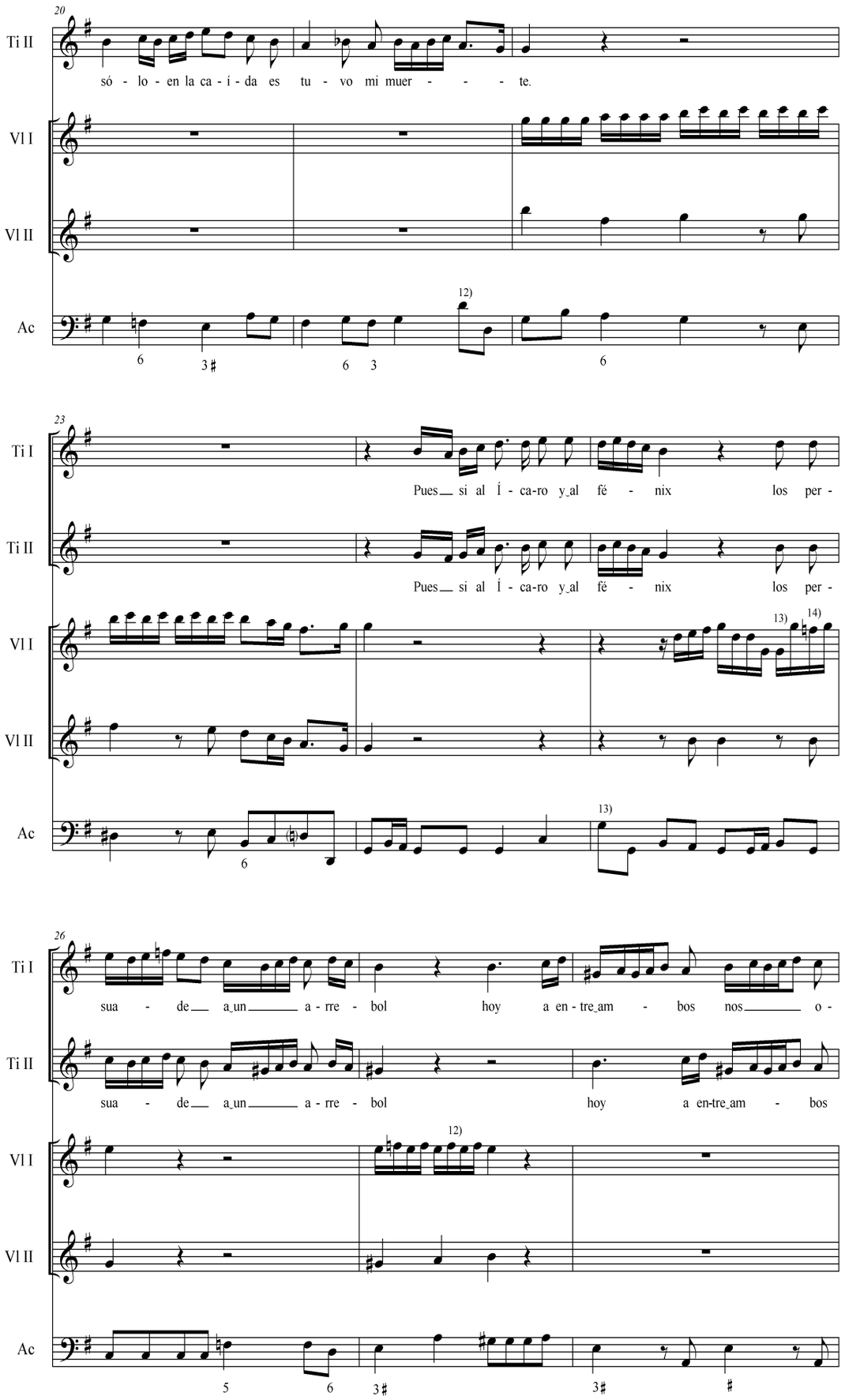
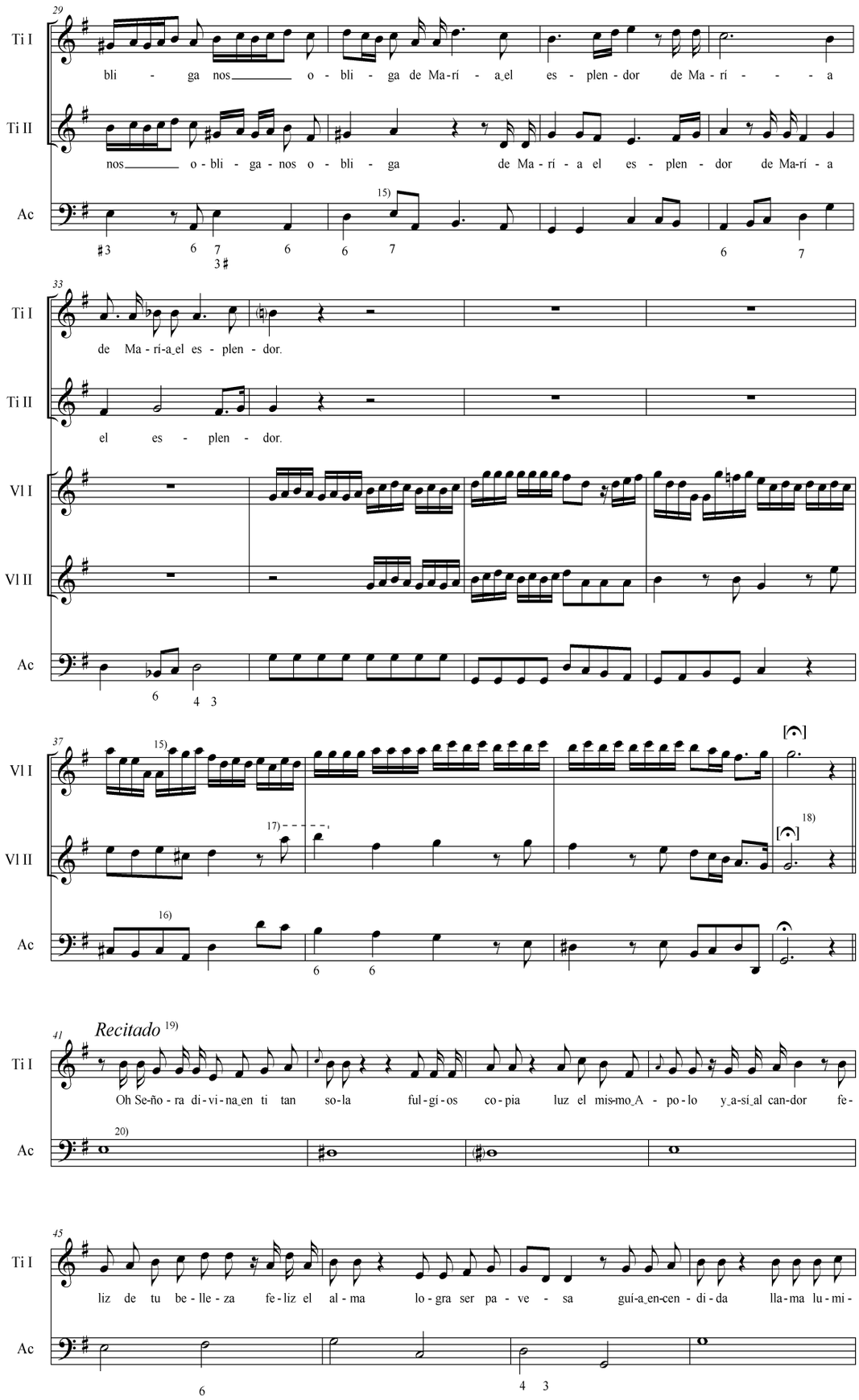
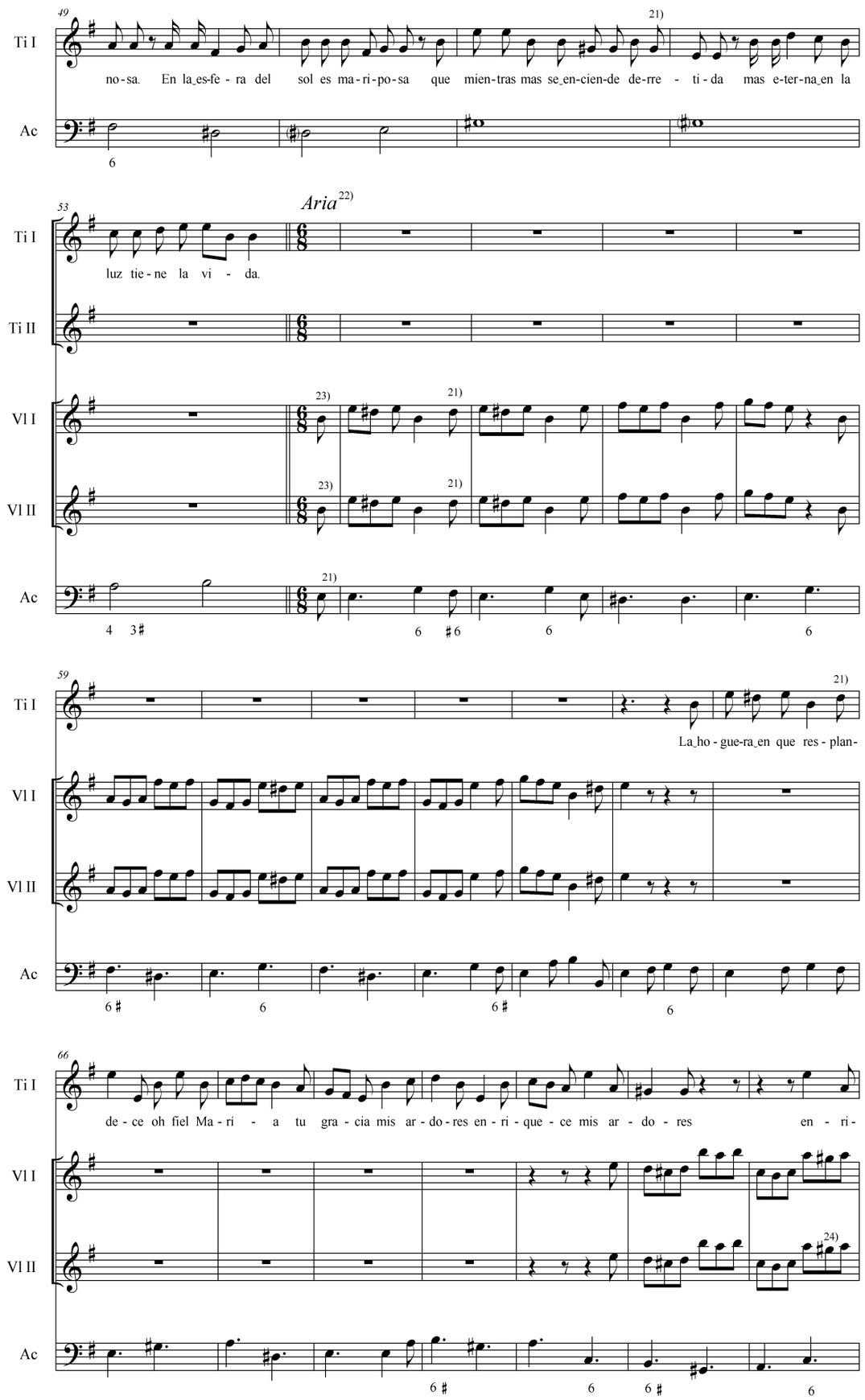
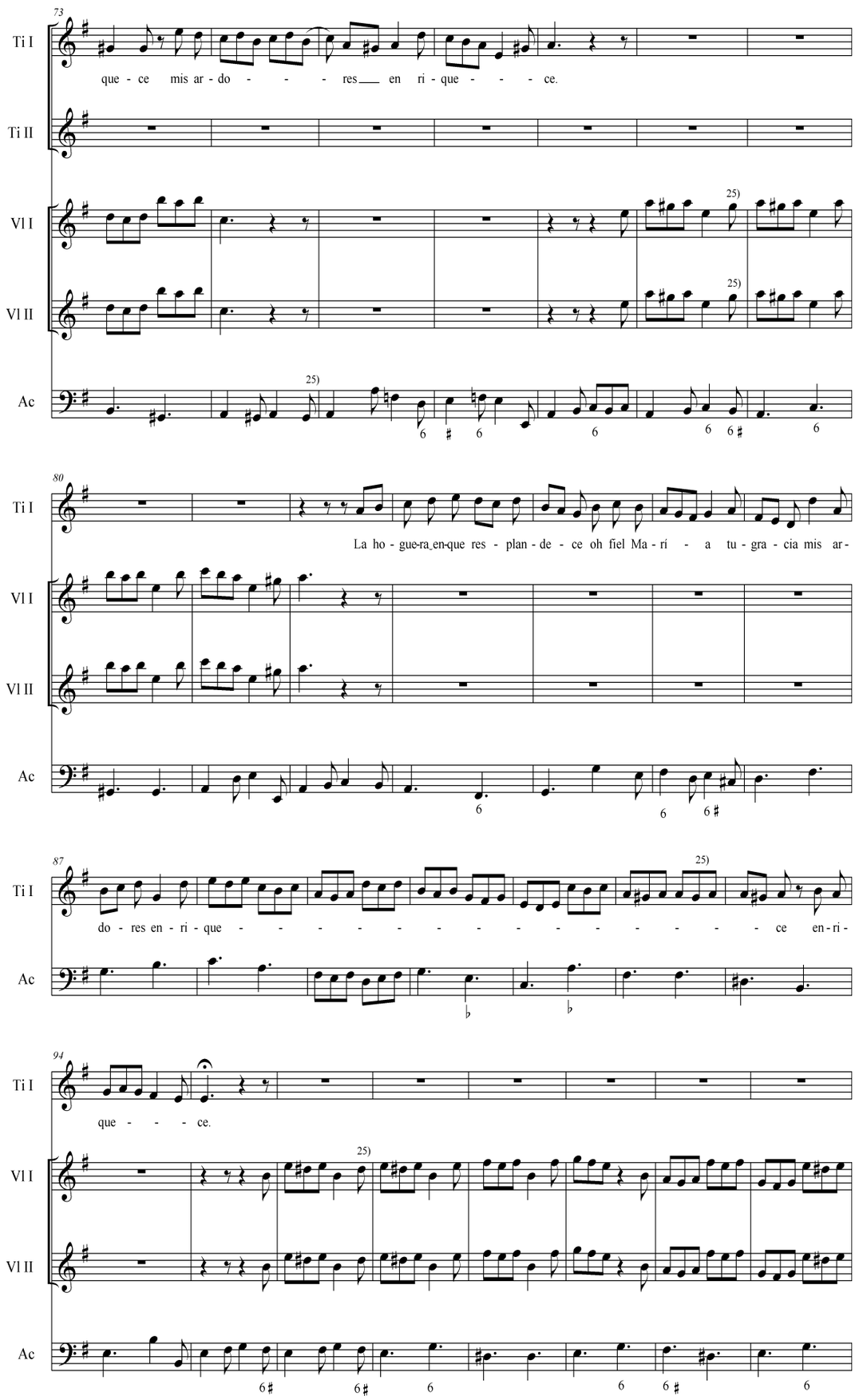
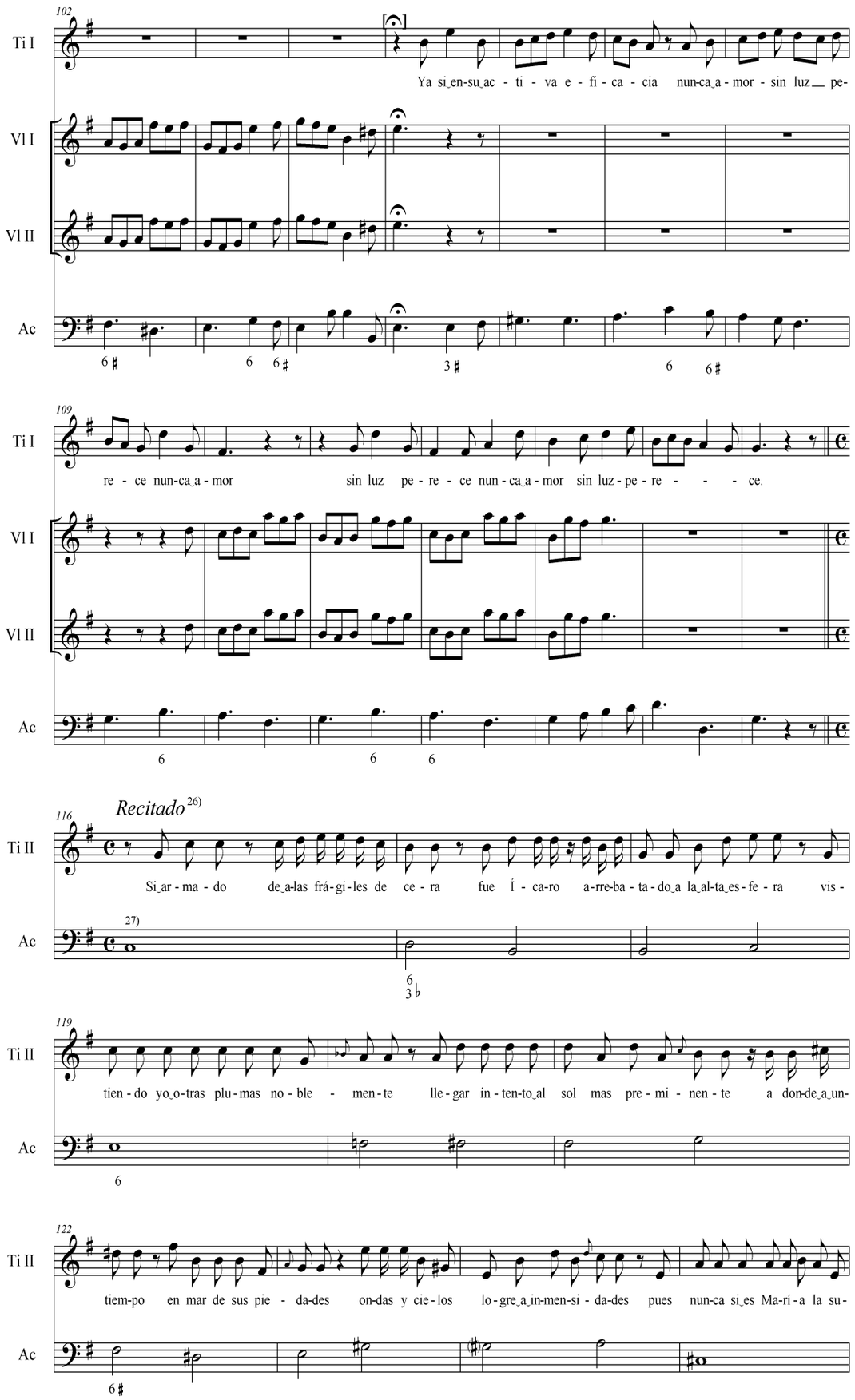
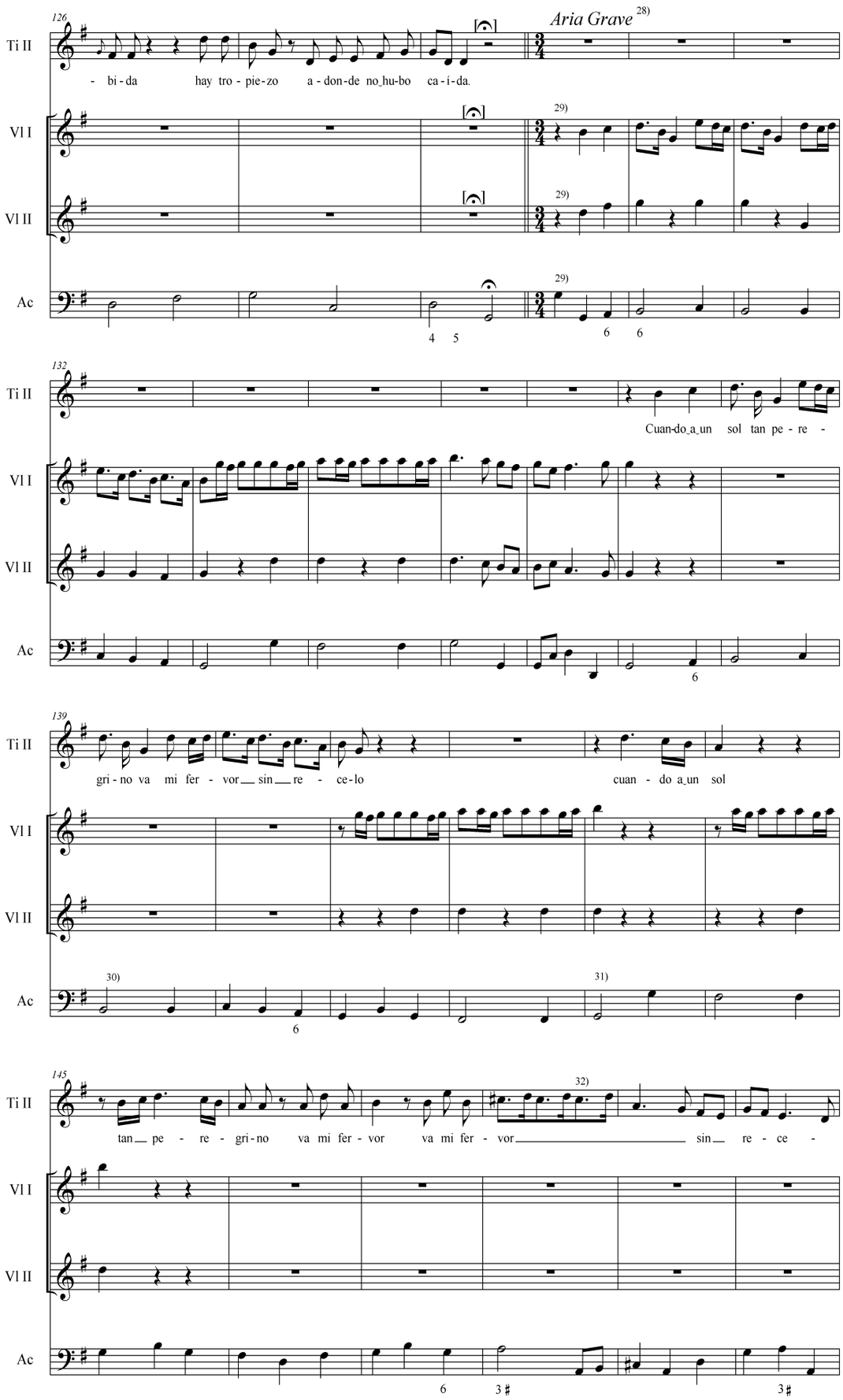
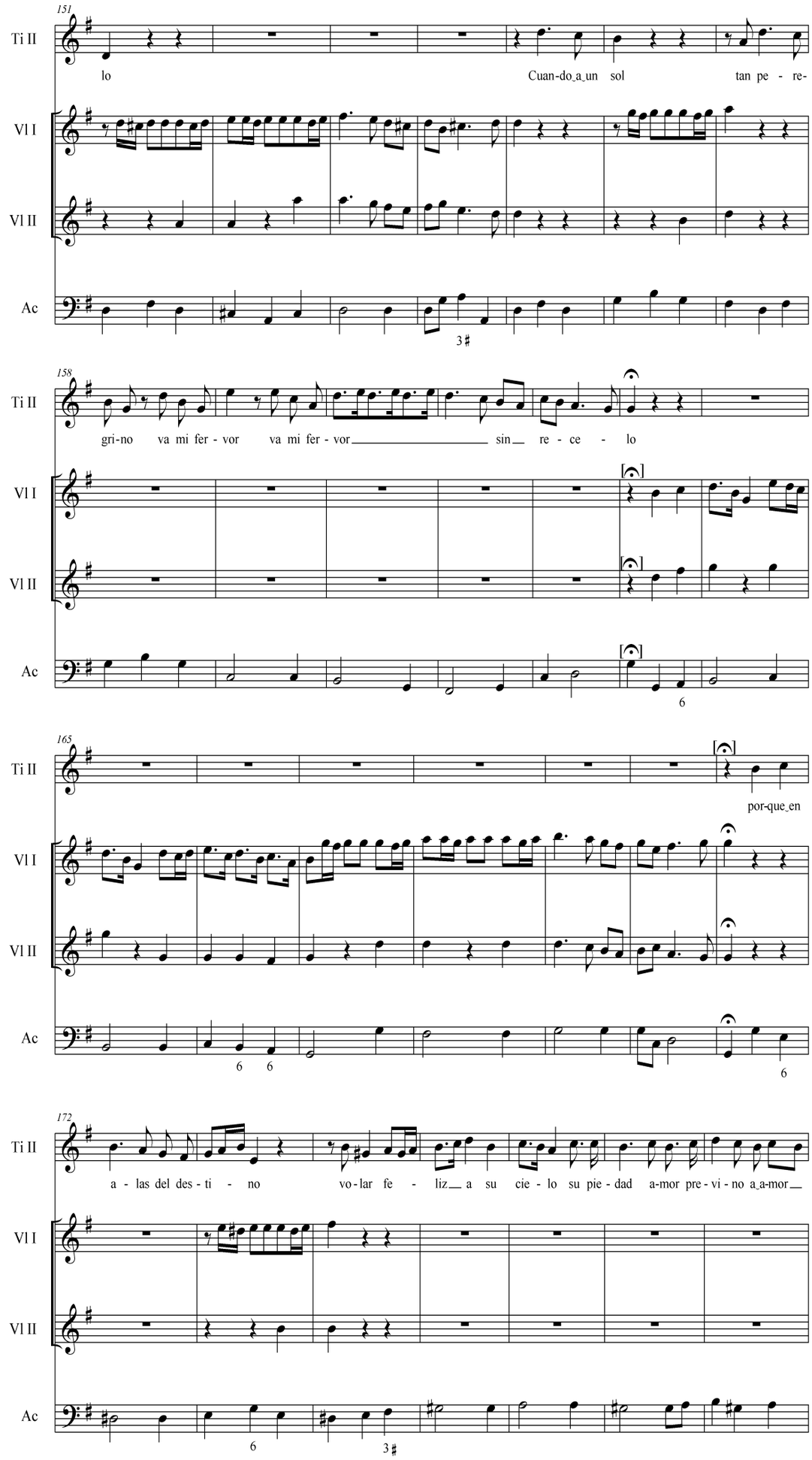
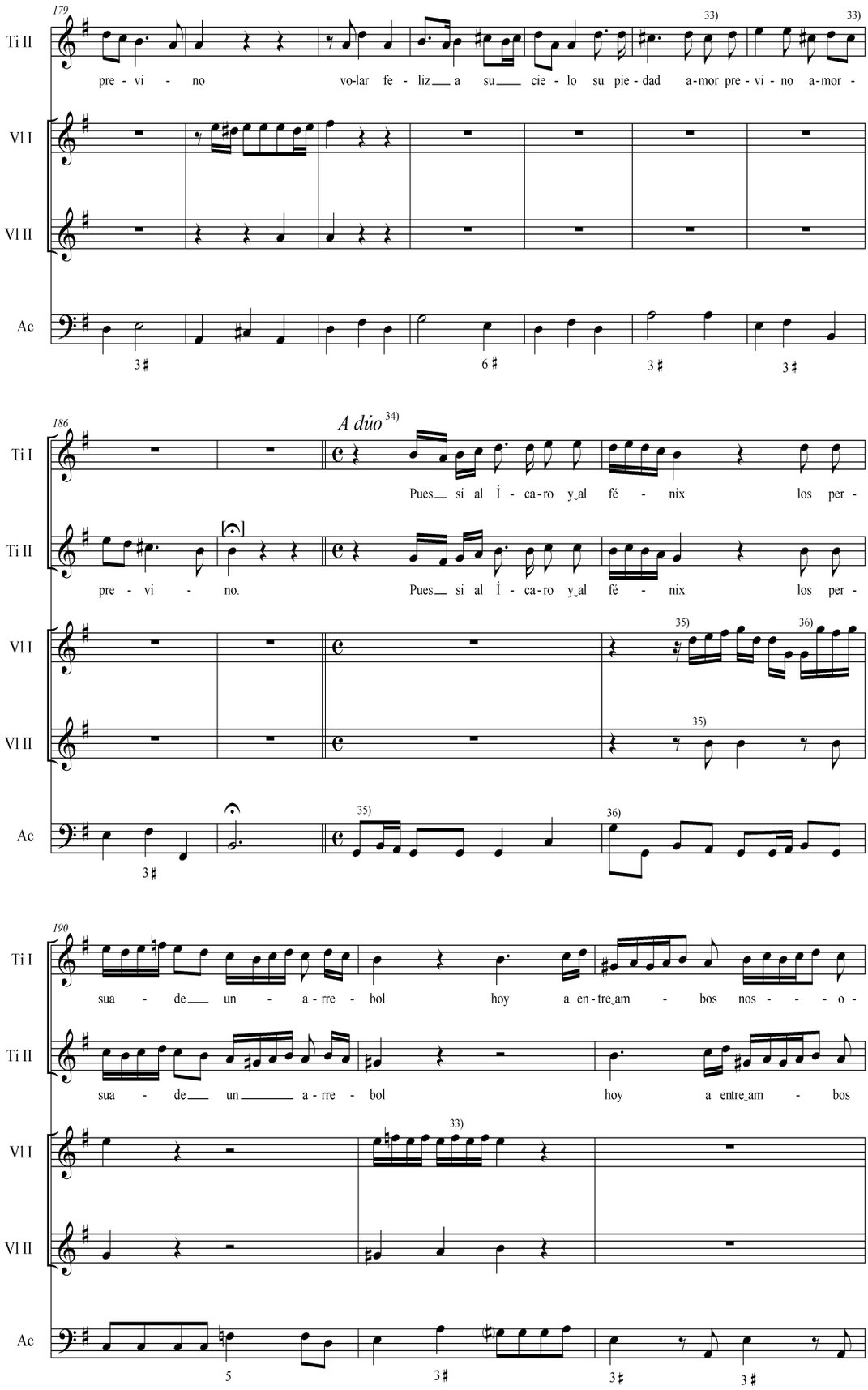
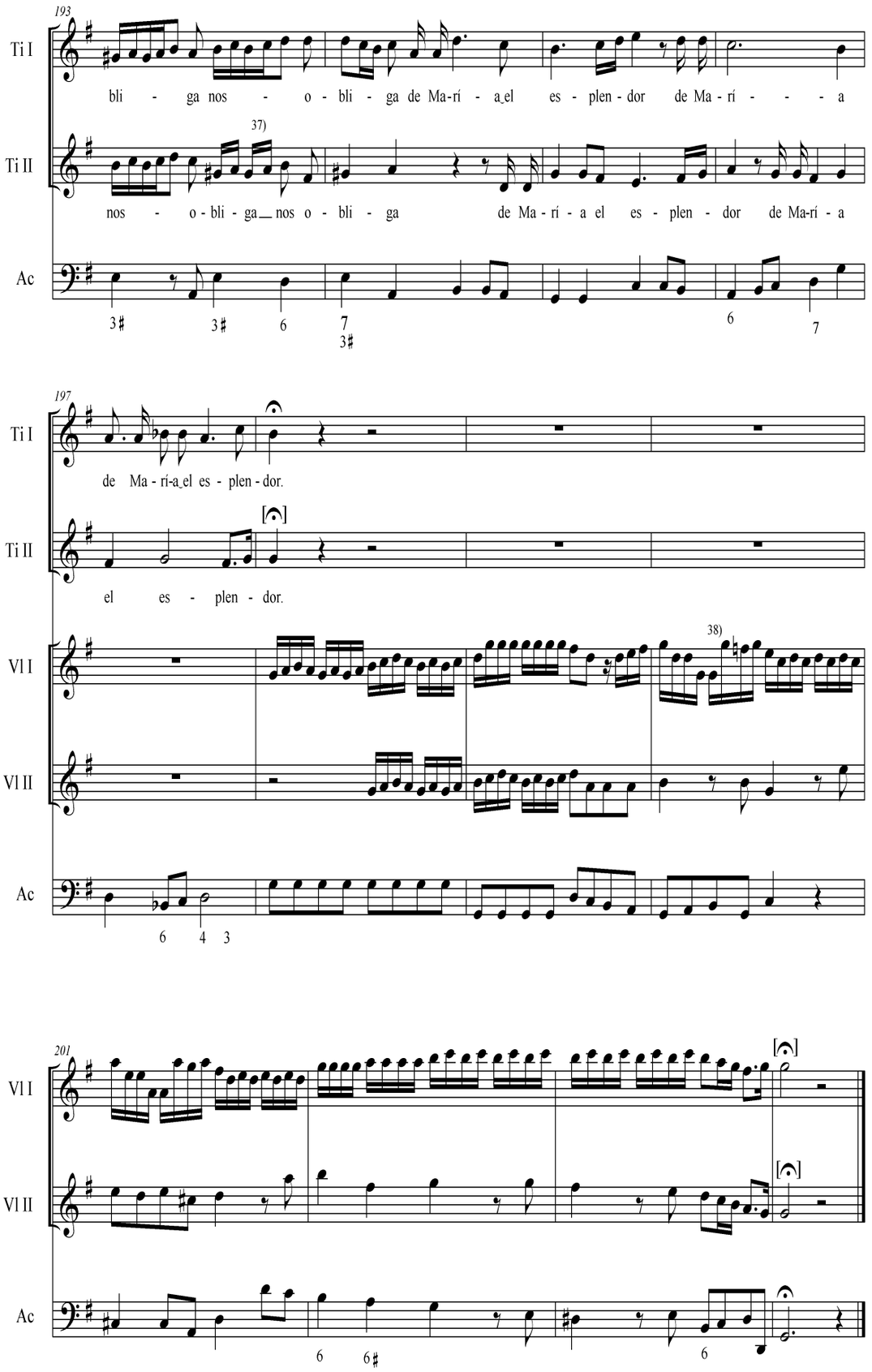



Carátula
Dúo a nuestra Señora – Ha de la Esphera de Apolo
Mtro Don Joseph de Aparicio

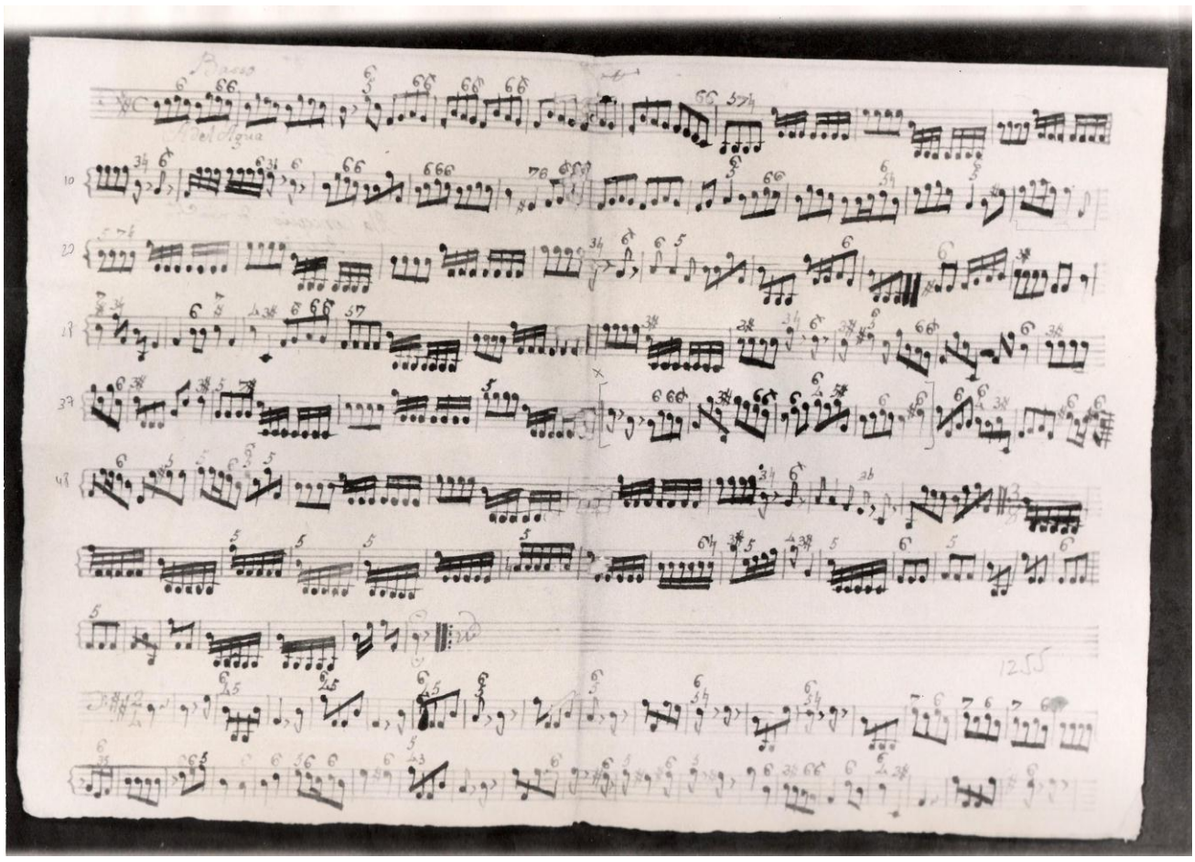


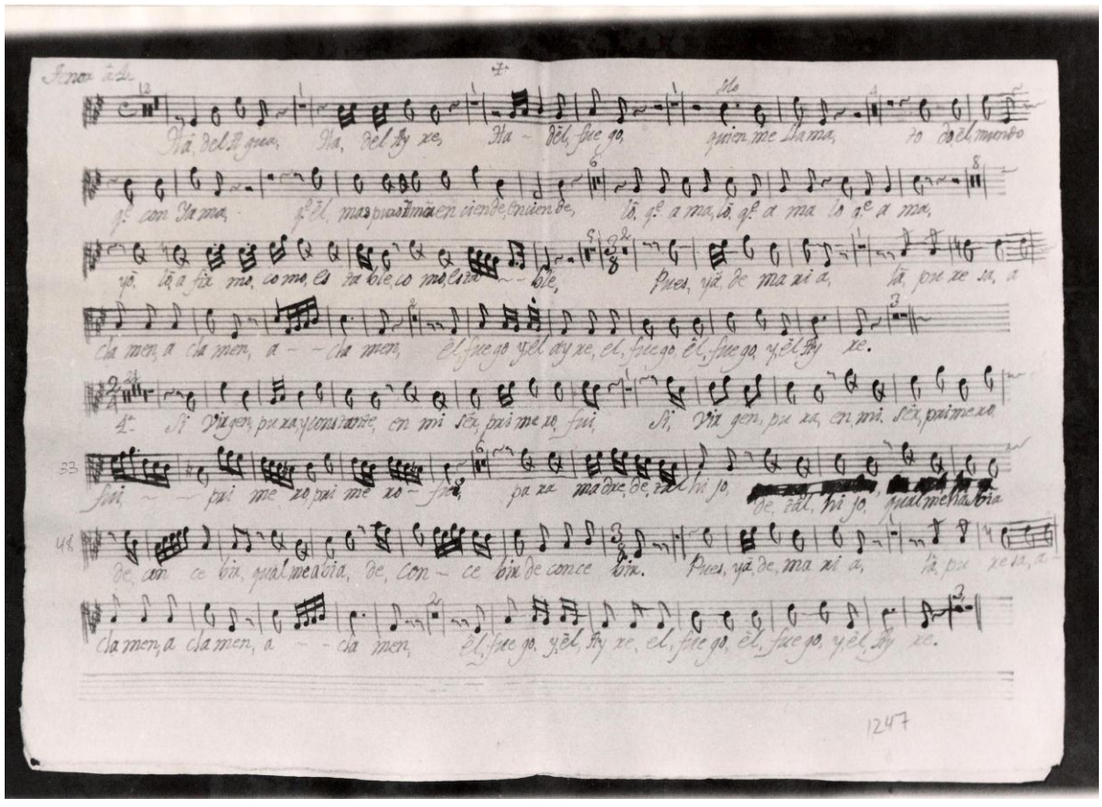

Parte del violin 1

# Ah de la esfera de Apolo[1]

**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo** **José de Orejón y Aparicio**
**Revisión de manuscritos: Diego Alberton y Julián Mosca**

1) N.T.: En el Ms: "Ha de la Esphera de Apolo".
2) N.T.: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms el Violín I y II no tienen esta indicación. En el Acompañamiento figura: "Al duo".
4) N.T.: En el Ms figura el texto "A de la esphera".
5) N.T.: En el Ms figura el texto "Ha de la esphera".
6) N.T.: Cfr en el "Prólogo a las Transcripciones" los criterios de sustitución del 𝄎.
7) N.T.: En el Ms repite la alteración.
8) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".
9) N.T.: En el Ms figura el texto "Ha de la esphera".
10) N.T.: La disposición del diseño grafico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".

11) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

12) N.T.: En el Ms repite la alteración.
13) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
14) N.T.: Alteración en el Ms, agregada con posterioridad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.

15) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
16) N.T.: En el Ms repite la alteración.
17) N.T.: En el Ms *si-la* en lugar de *la-si*.
18) N.T.: En el Ms negra en lugar de blanca con puntillo.
19) N.T.: En el Ms en: Violín I y II no figura esta indicación.
20) N.T.: En el Ms figura el texto "O señora".

21) N.T.: En Ms repite la alteración.
22) N.T.: En el Ms en: Violín I no figura esta indicación.
23) N.T.: En el Ms figura el texto "La hoguera".
24) N.T.: Alteración en el Ms, agregada con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.

25) N.T.: En Ms repite la alteración.

26) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Tiple II y en el Acompañamiento.
27) N.T.: En el Ms figura el texto "Si armado".

28) N.T.: En el Ms en: Tiple I no figura esta indicación.
29) N.T.: En el Ms figura el texto "Quando a un Sol".
30) N.T.: En el Ms *do* en lugar de *si*.
31) N.T.: En el Ms *la* en lugar de *sol*.
32) N.T.: En el Ms repite la alteración.

151
Ti II
lo
Cuan-do a un sol
tan pe - re-
Vl I
Vl II
Ac
3♯
158
Ti II
gri-no va mi fer - vor va mi fer - vor sin re - ce - lo
Vl I
Vl II
Ac
6
165
Ti II
por-que en
Vl I
Vl II
Ac
6 6
6
172
Ti II
a - las del des - ti - no vo - lar fe - liz a su cie - lo su pie - dad a-mor pre - vi - no a a-mor
Vl I
Vl II
Ac
6
3♯

33) N.T.: En el Ms repite la alteración.
34) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Tiple I, Violín II y en el Acompañamiento.
35) N.T.: En el Ms figura el texto "Pues si al Icaro".
36) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

37) N.T.: En el Ms repite la alteración.
38) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

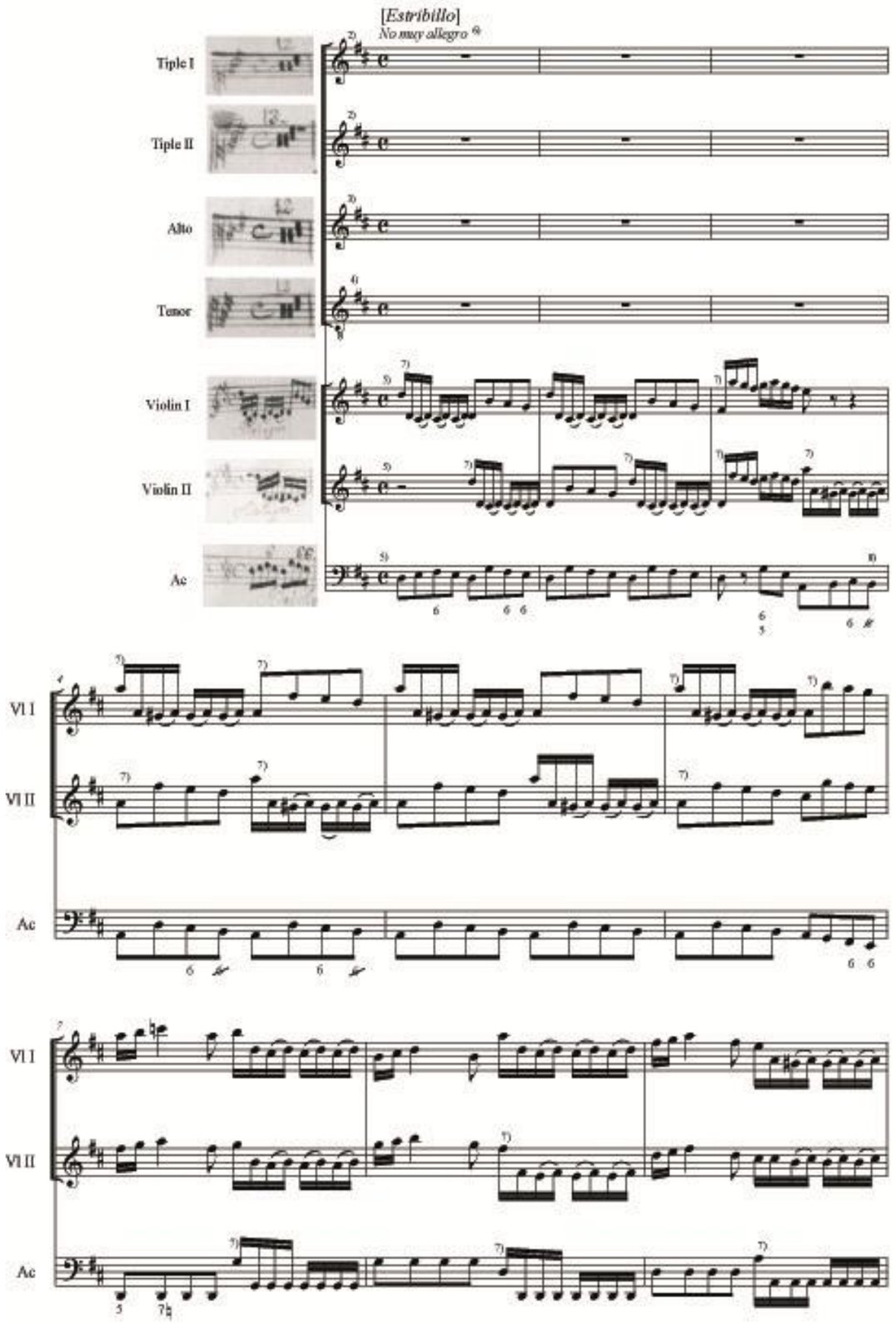
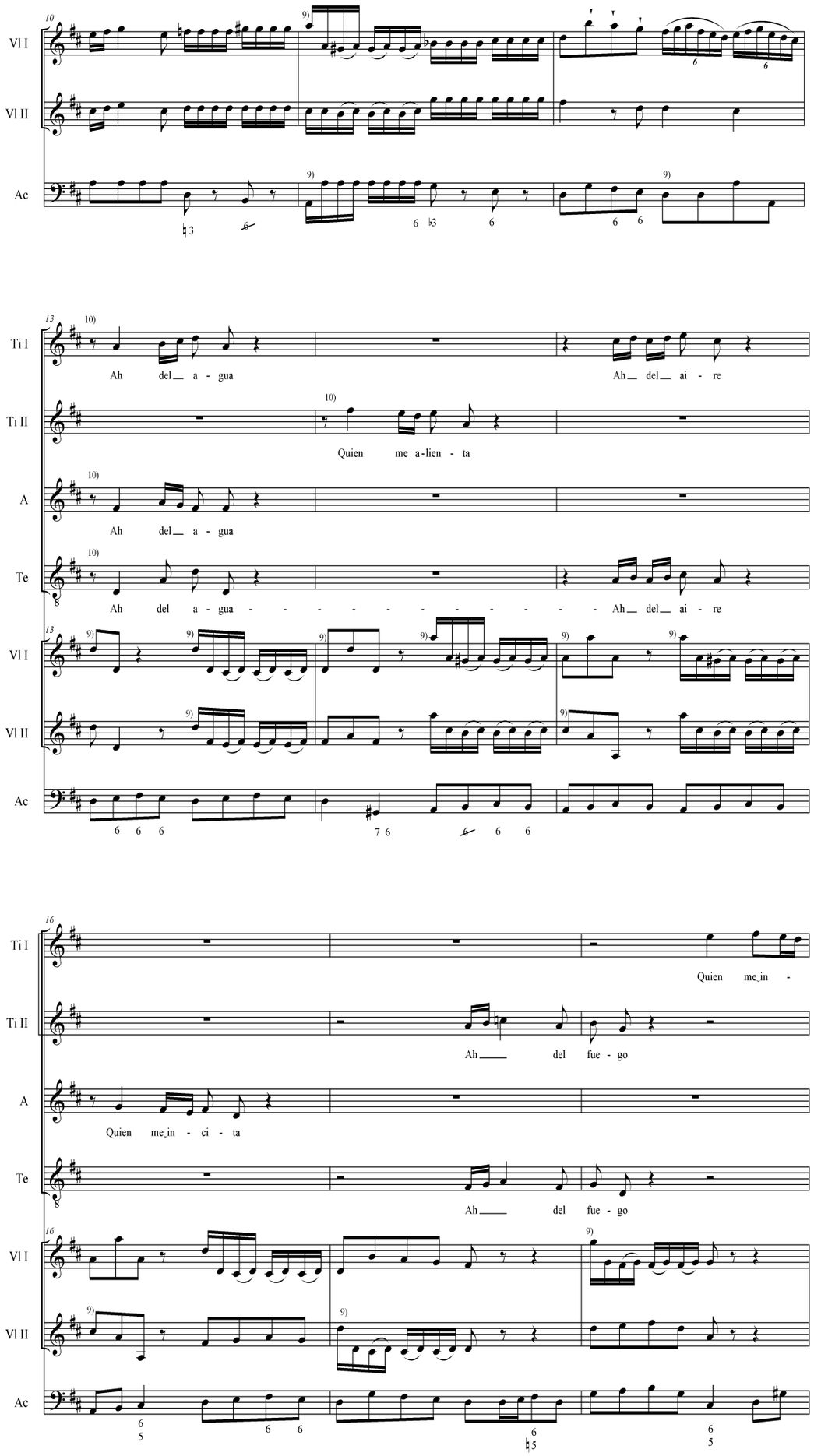
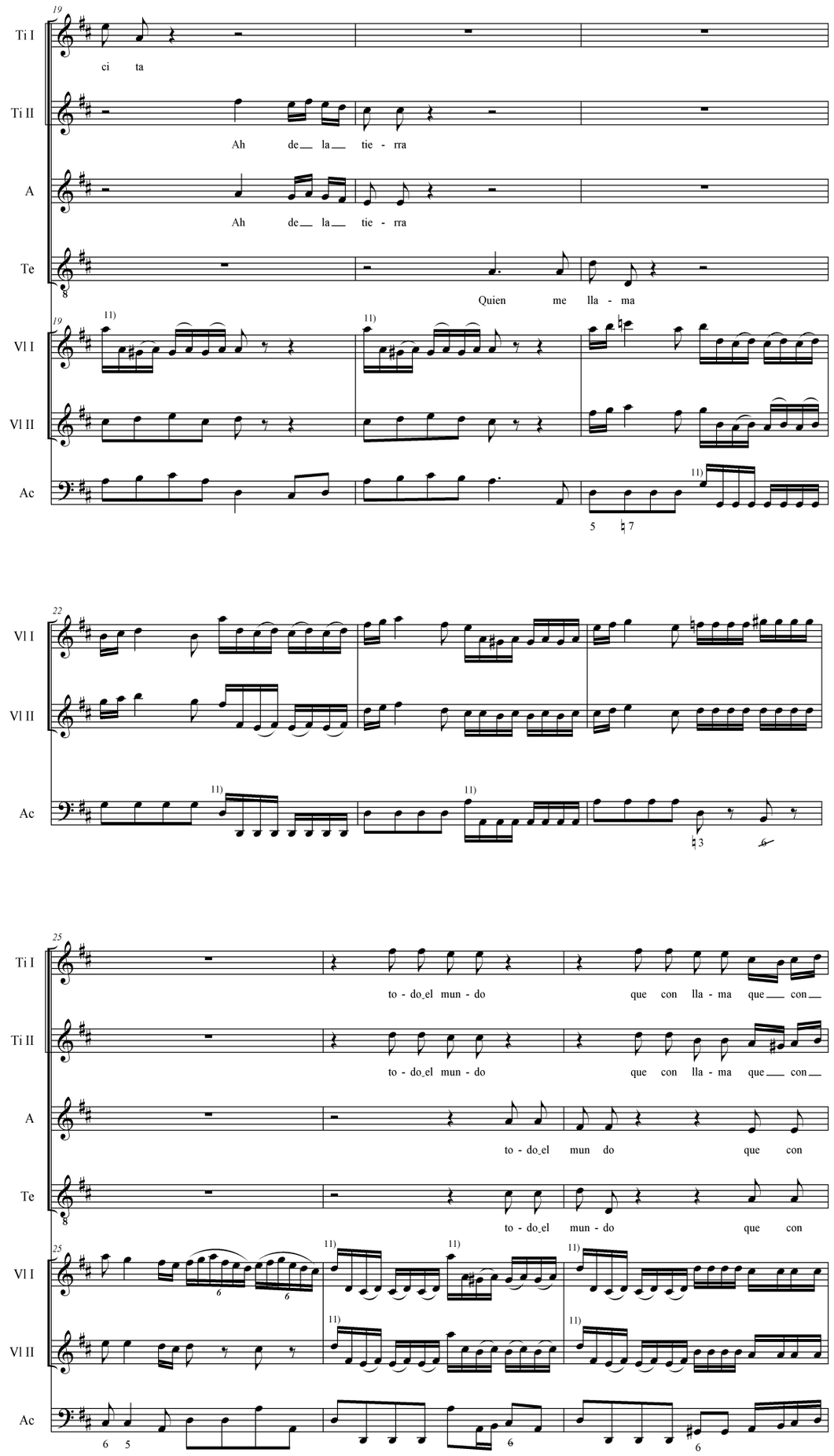
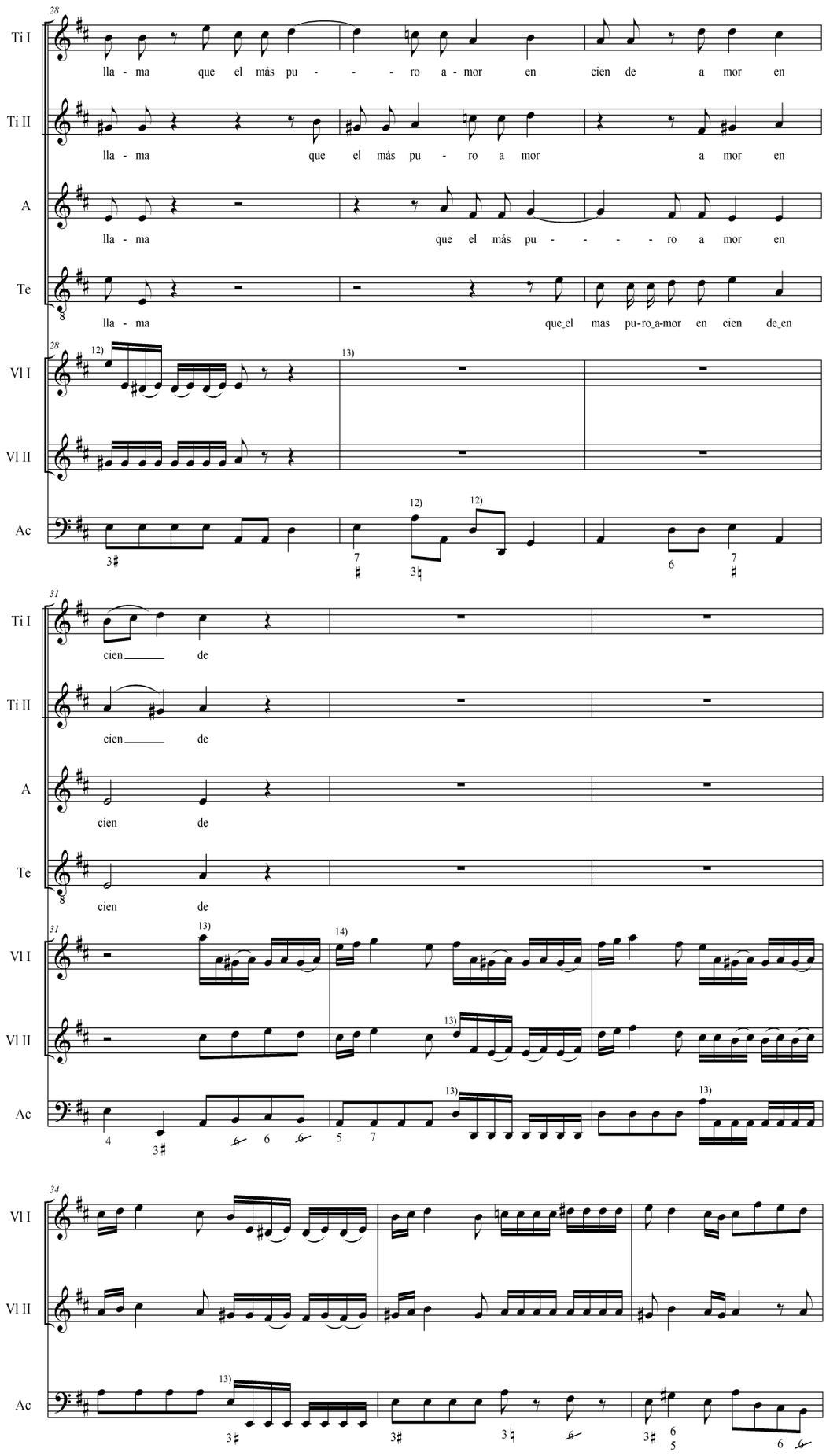
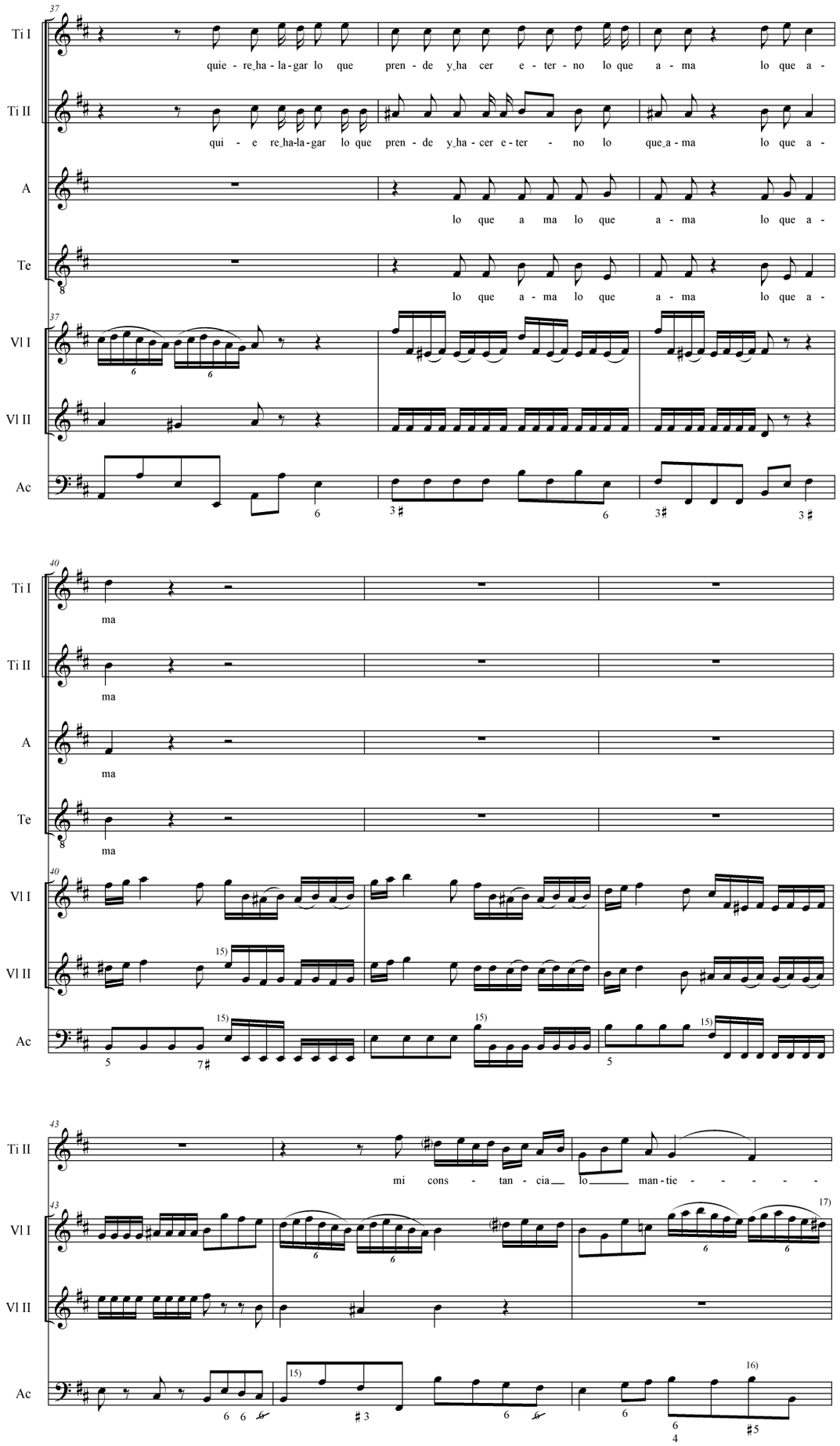
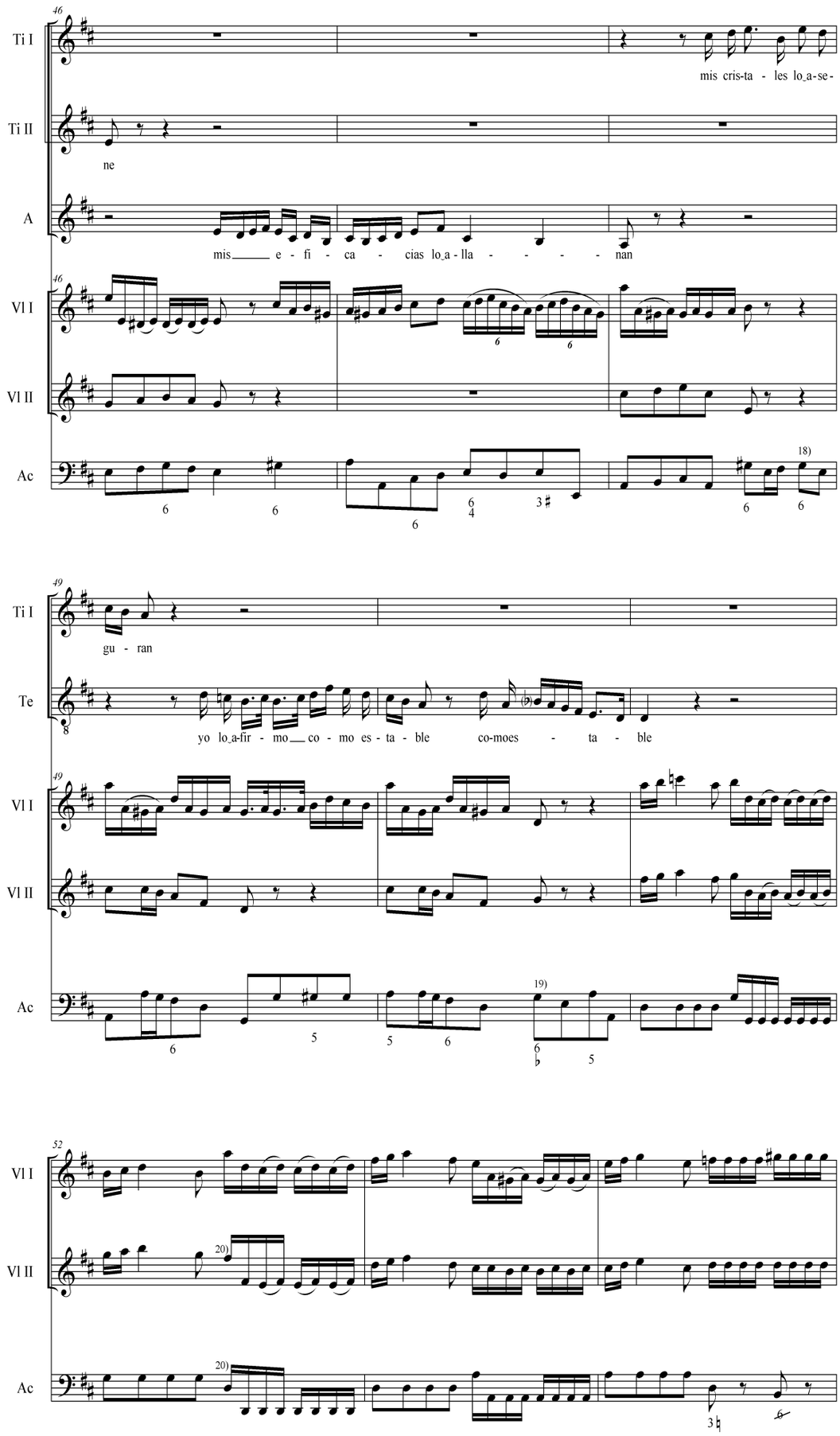
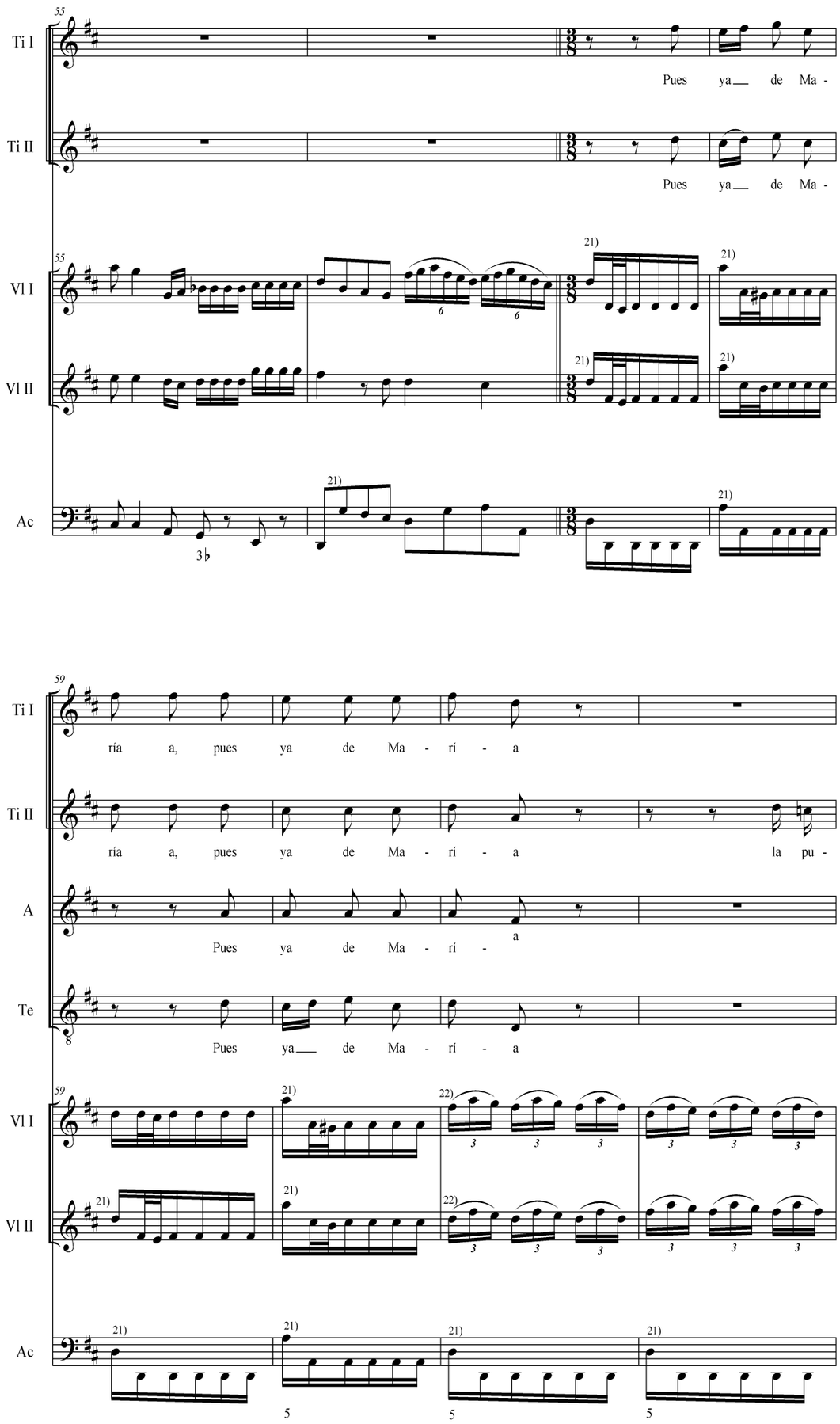
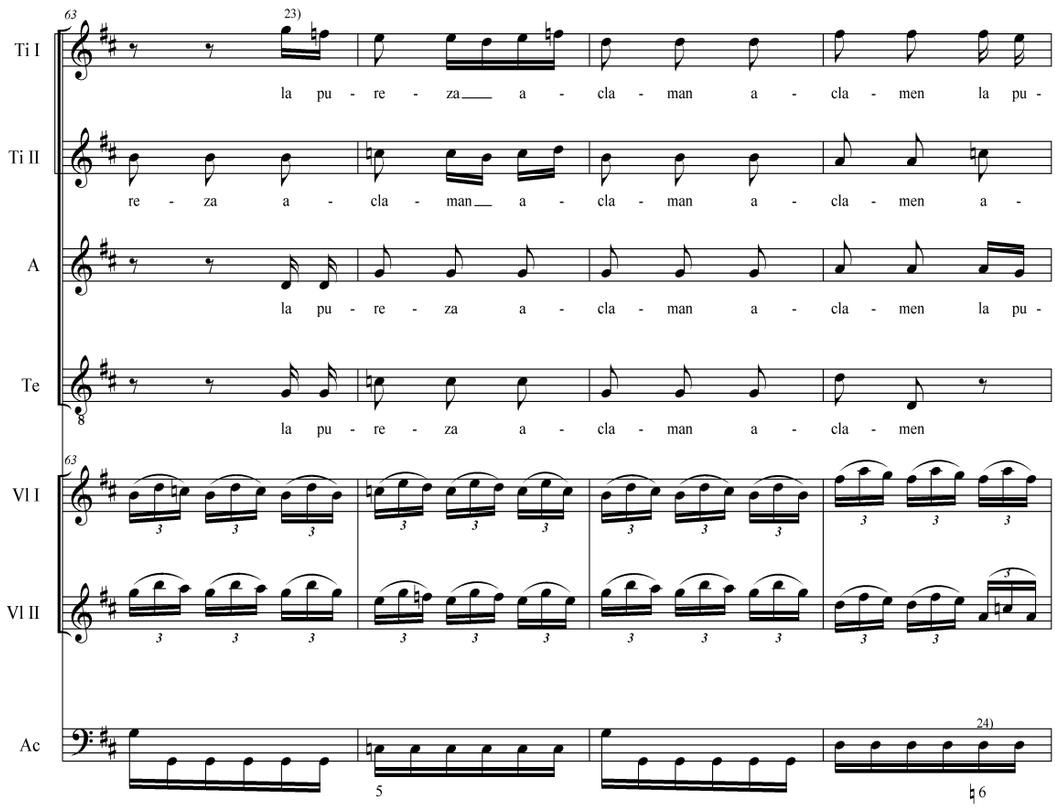
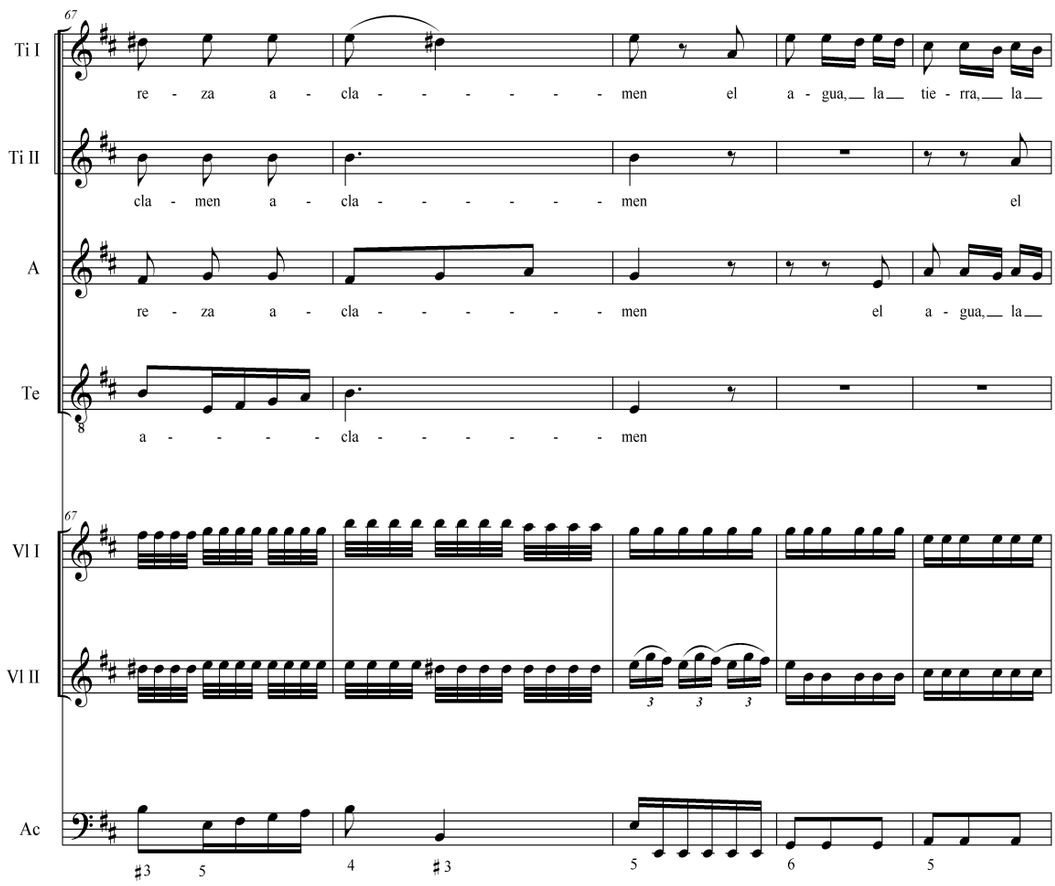
# Ah del agua

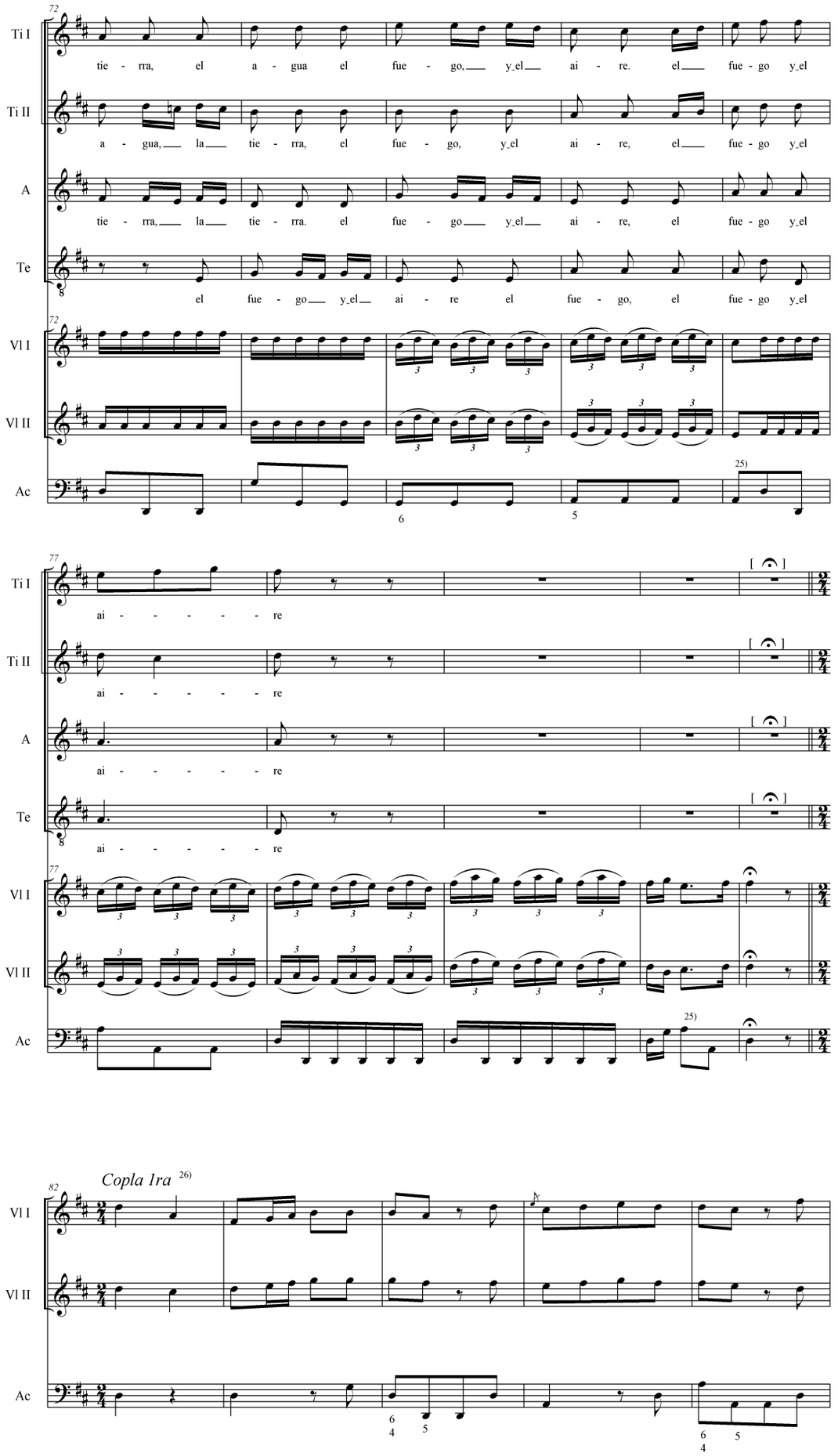
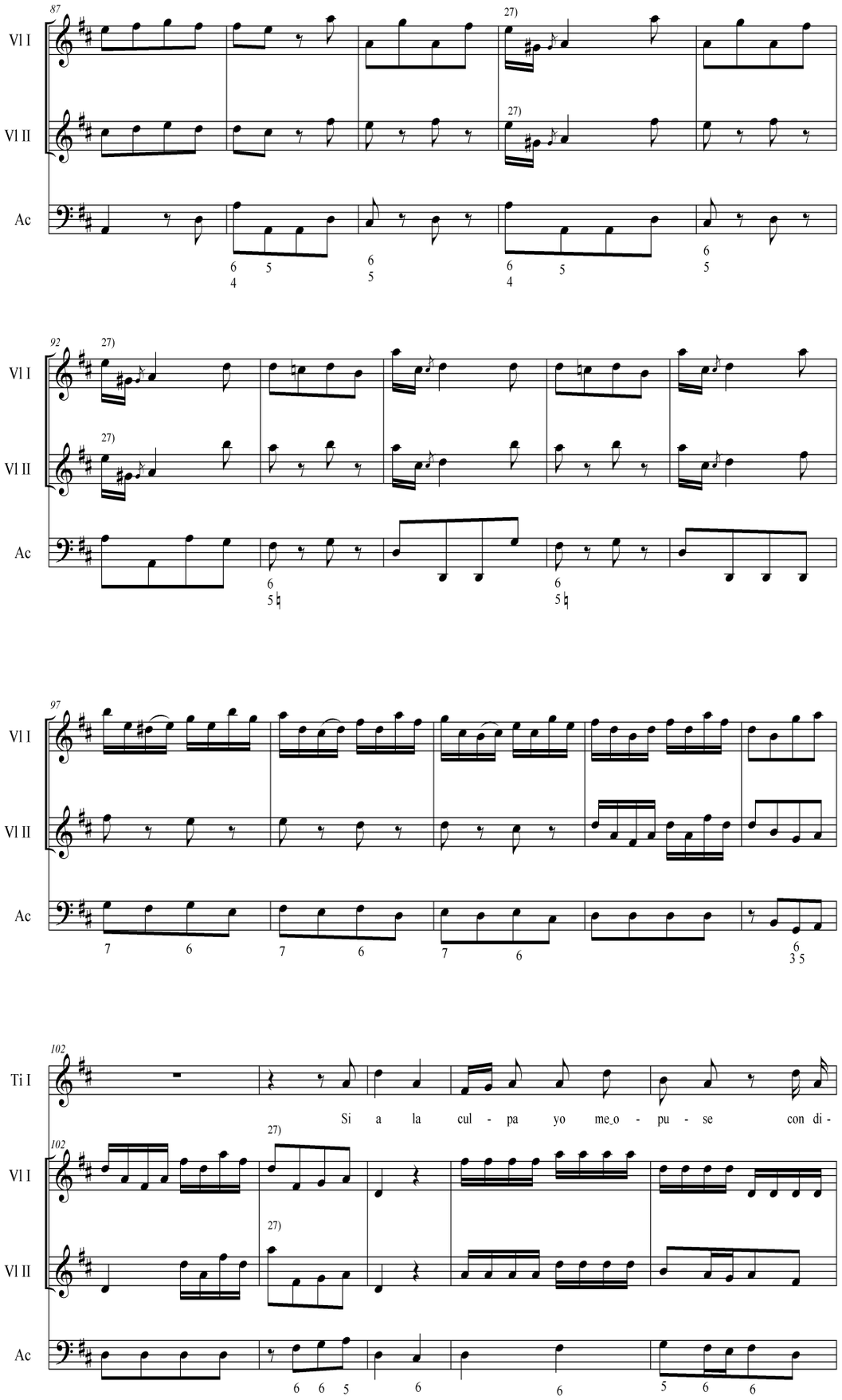
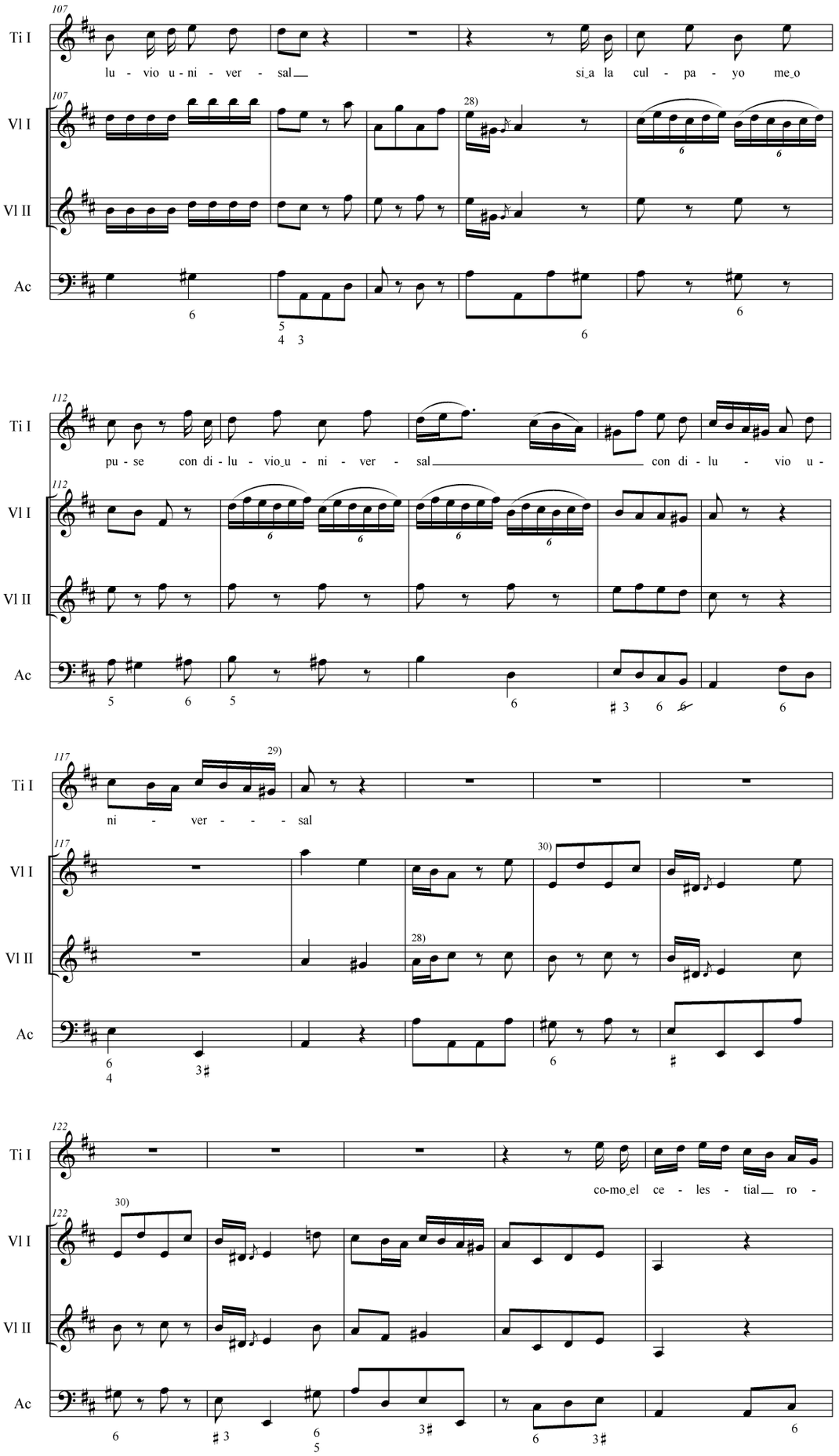
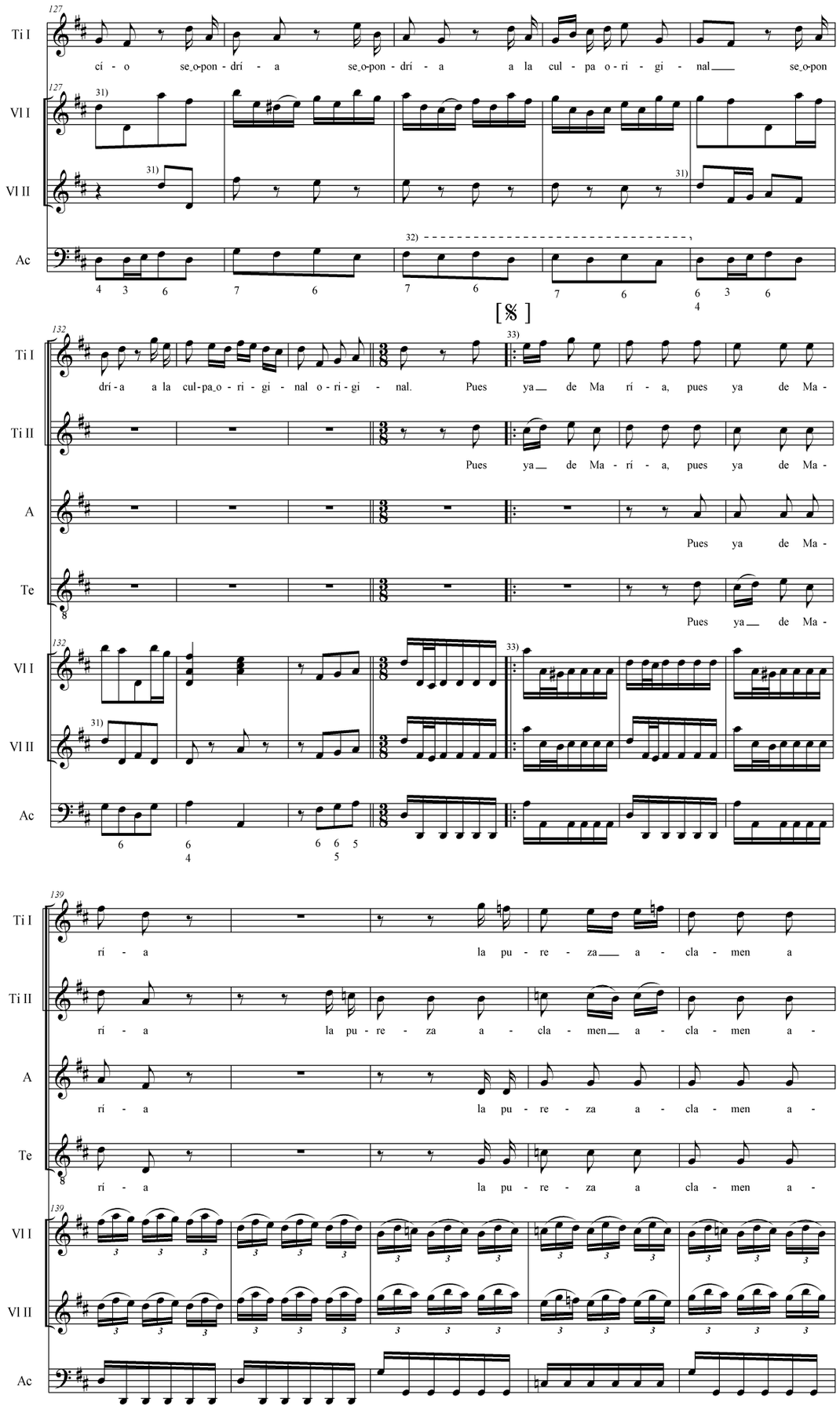
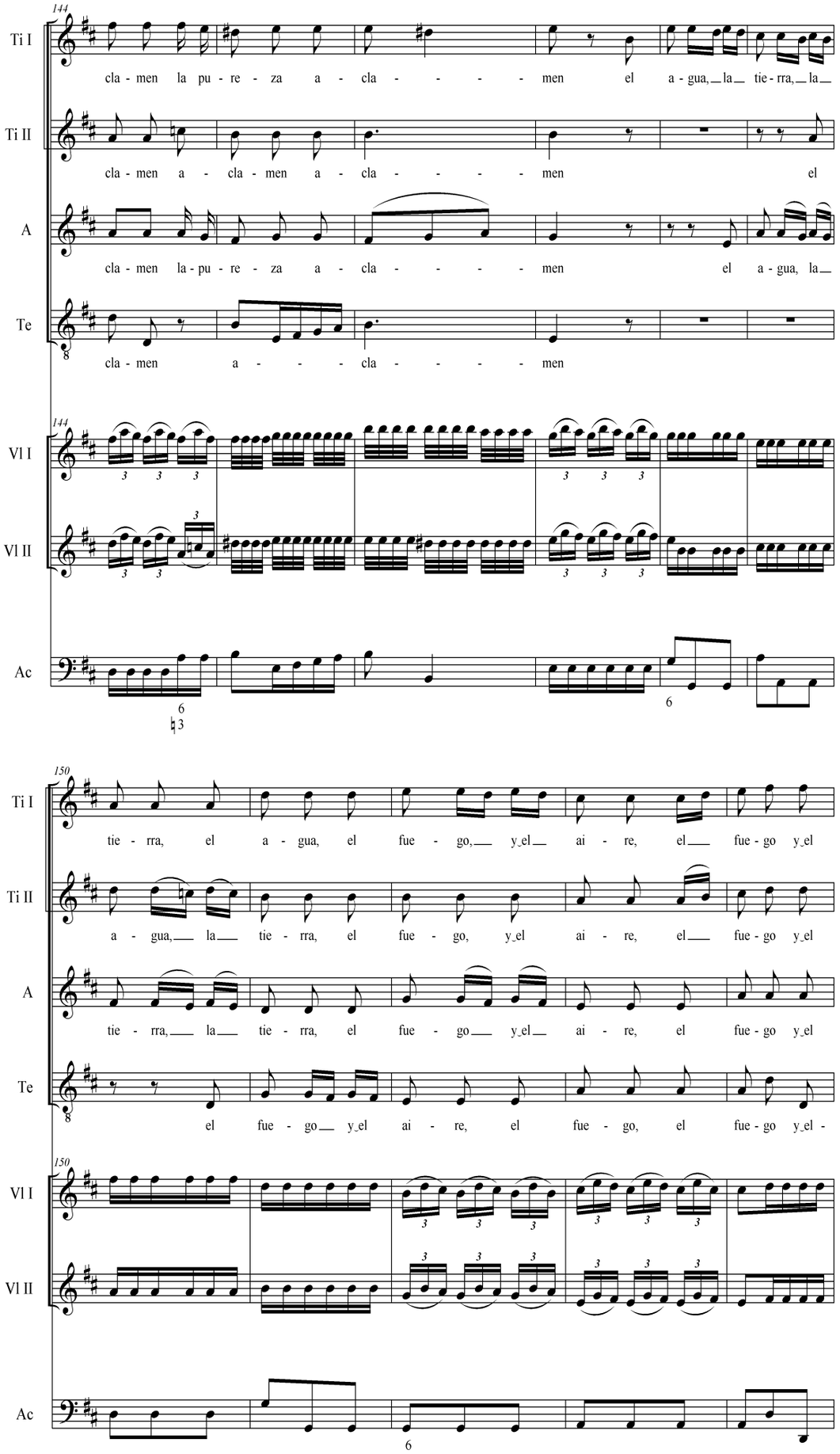
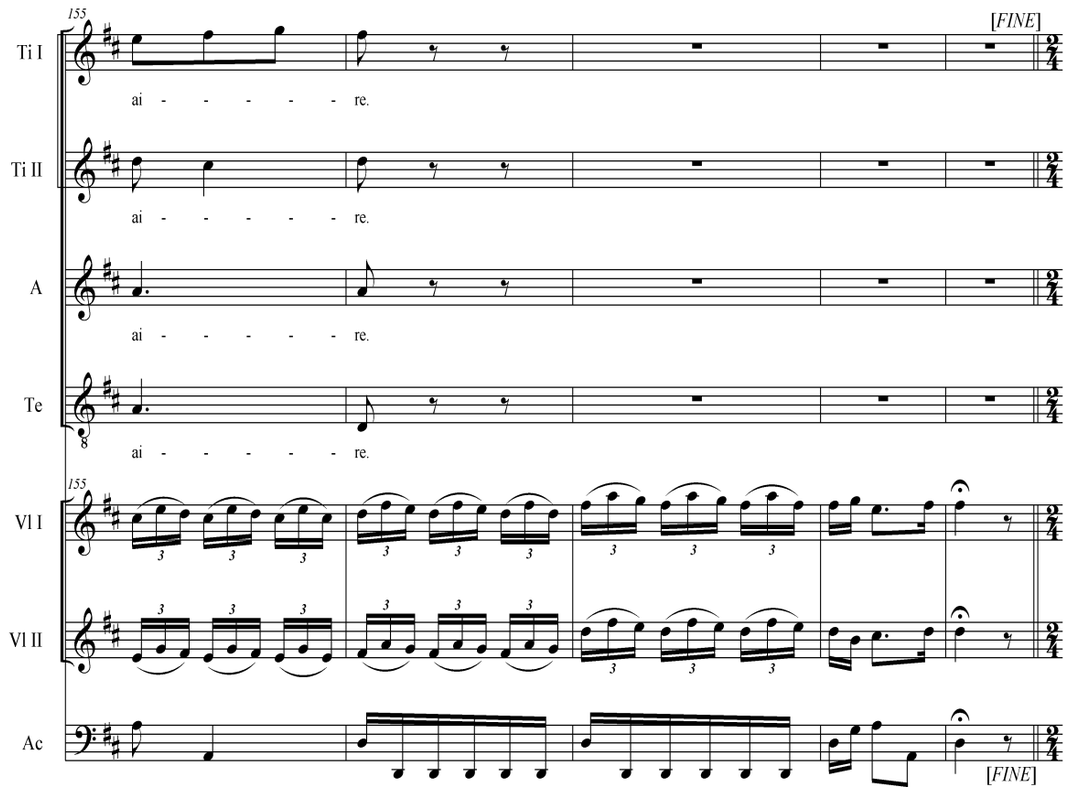


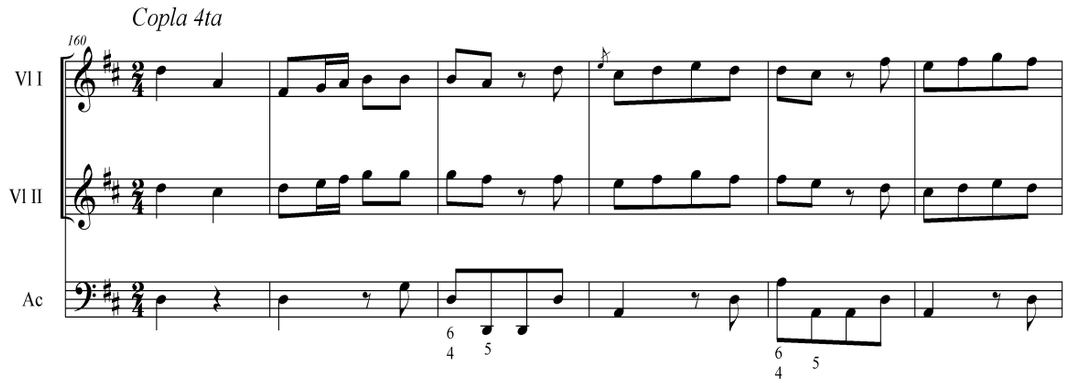
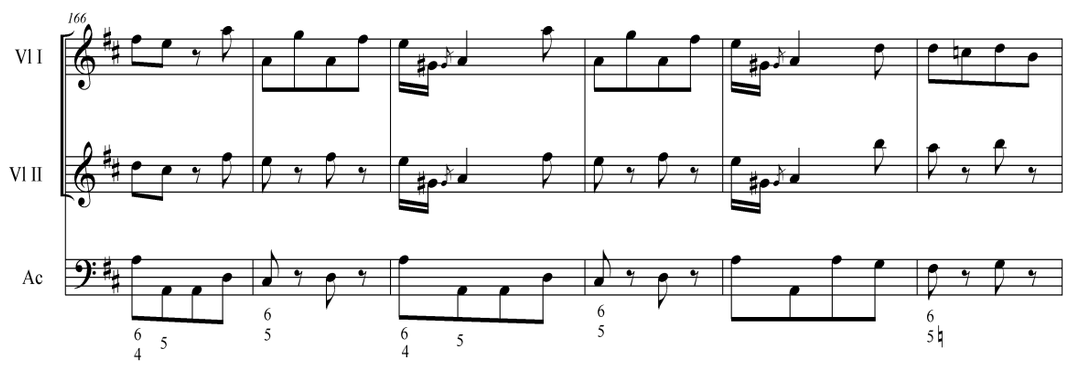
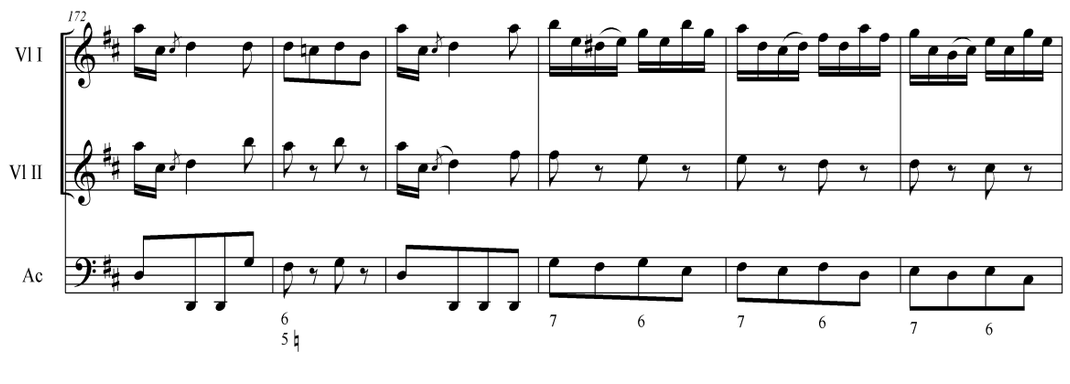
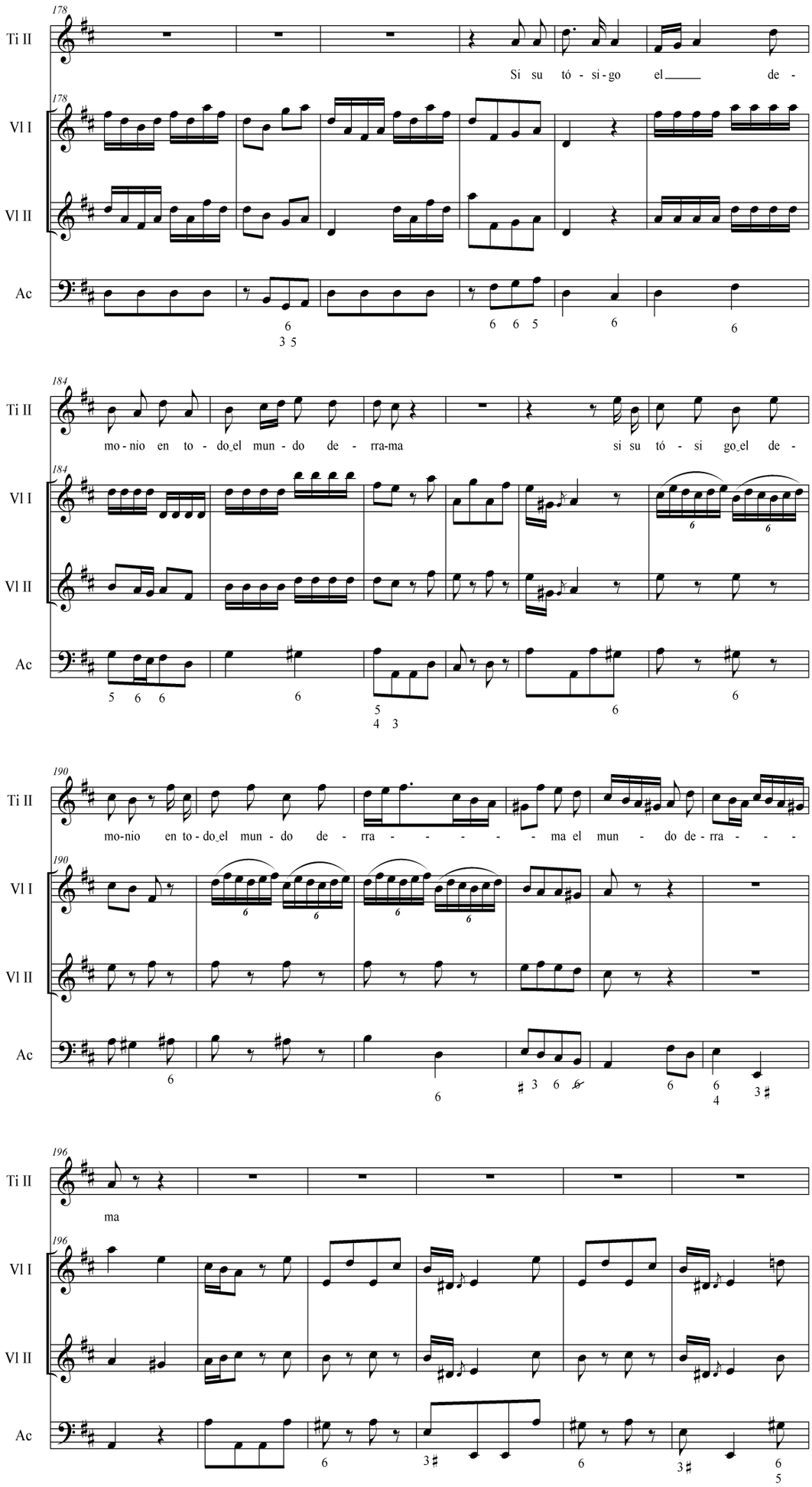
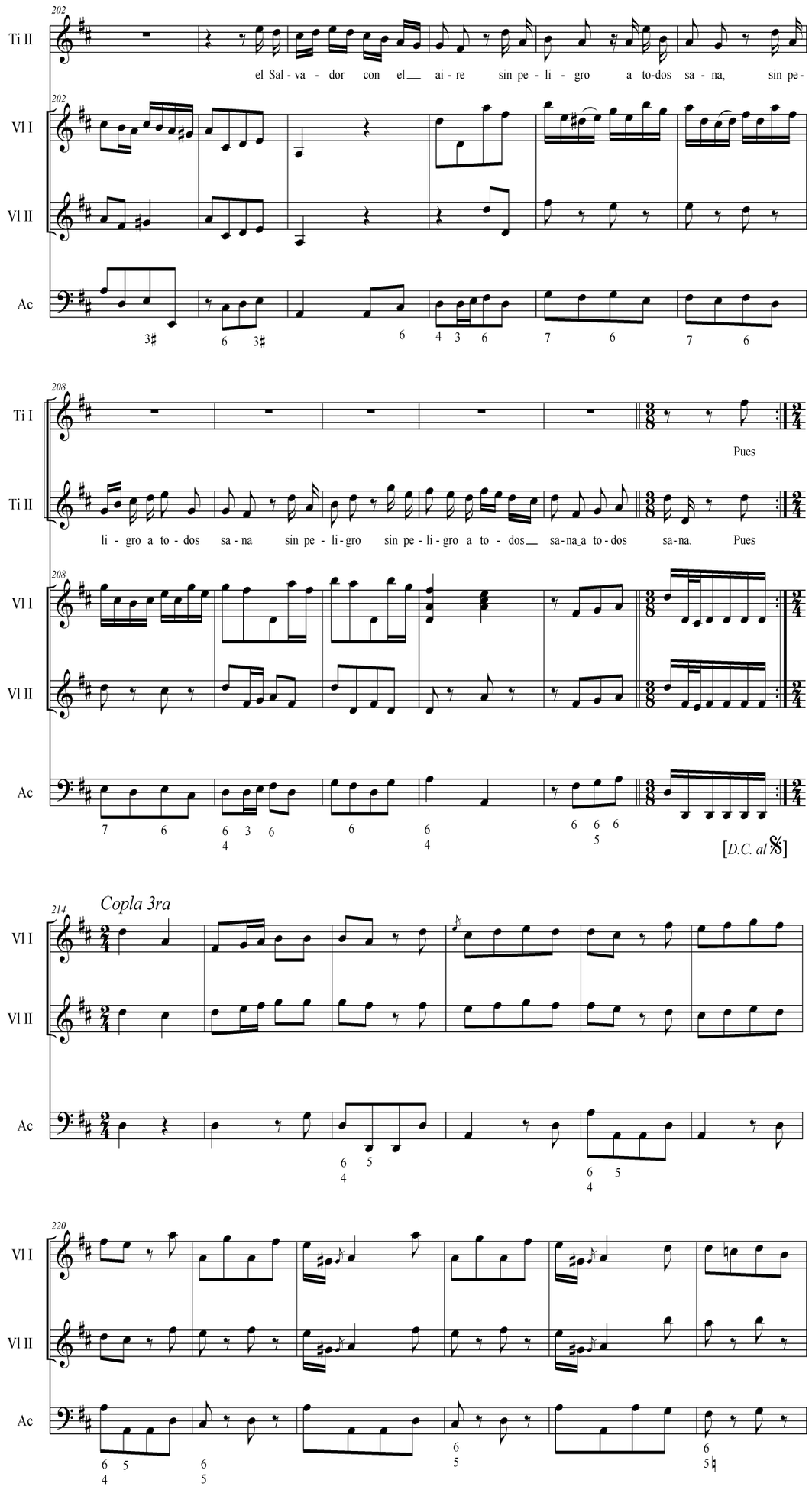
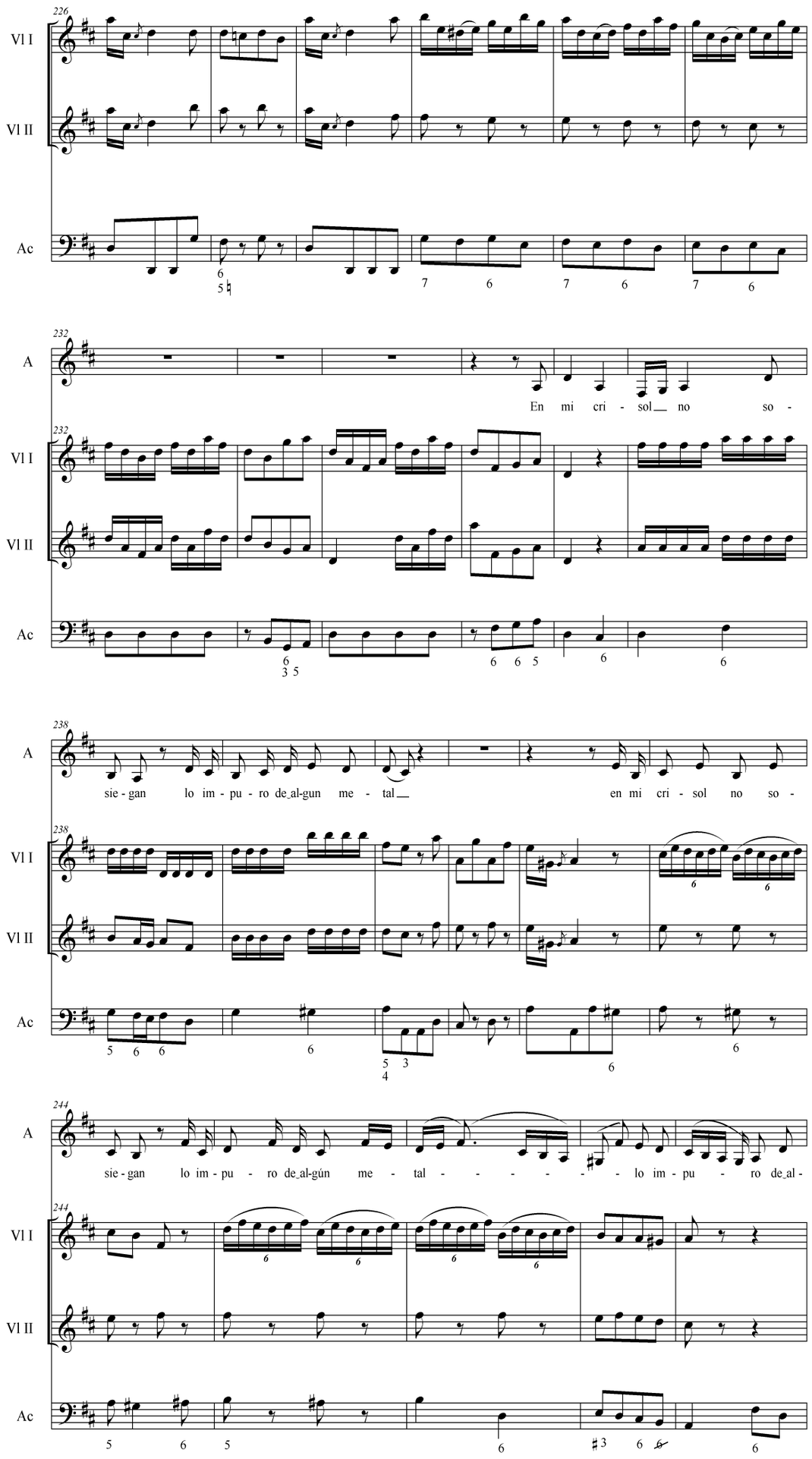
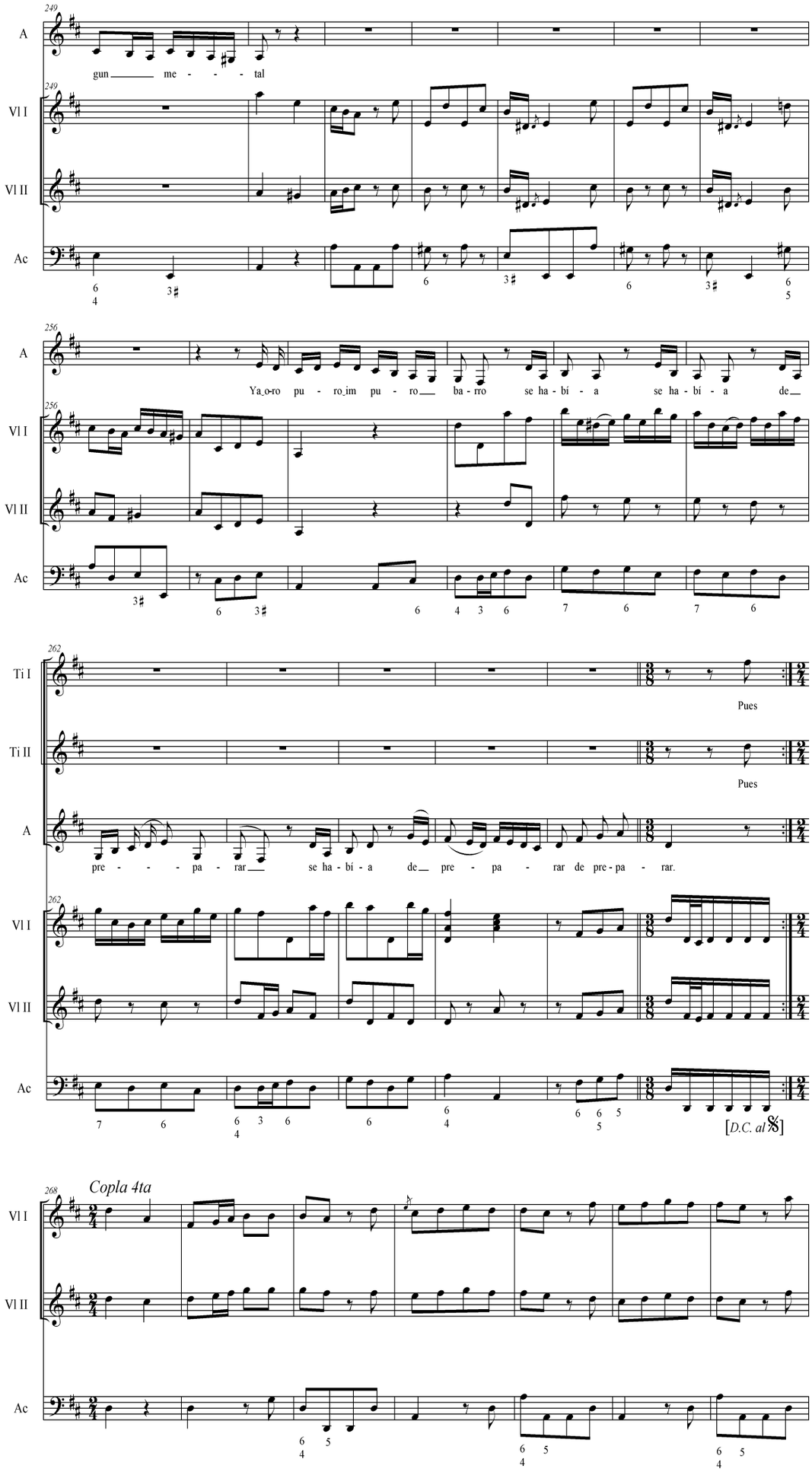
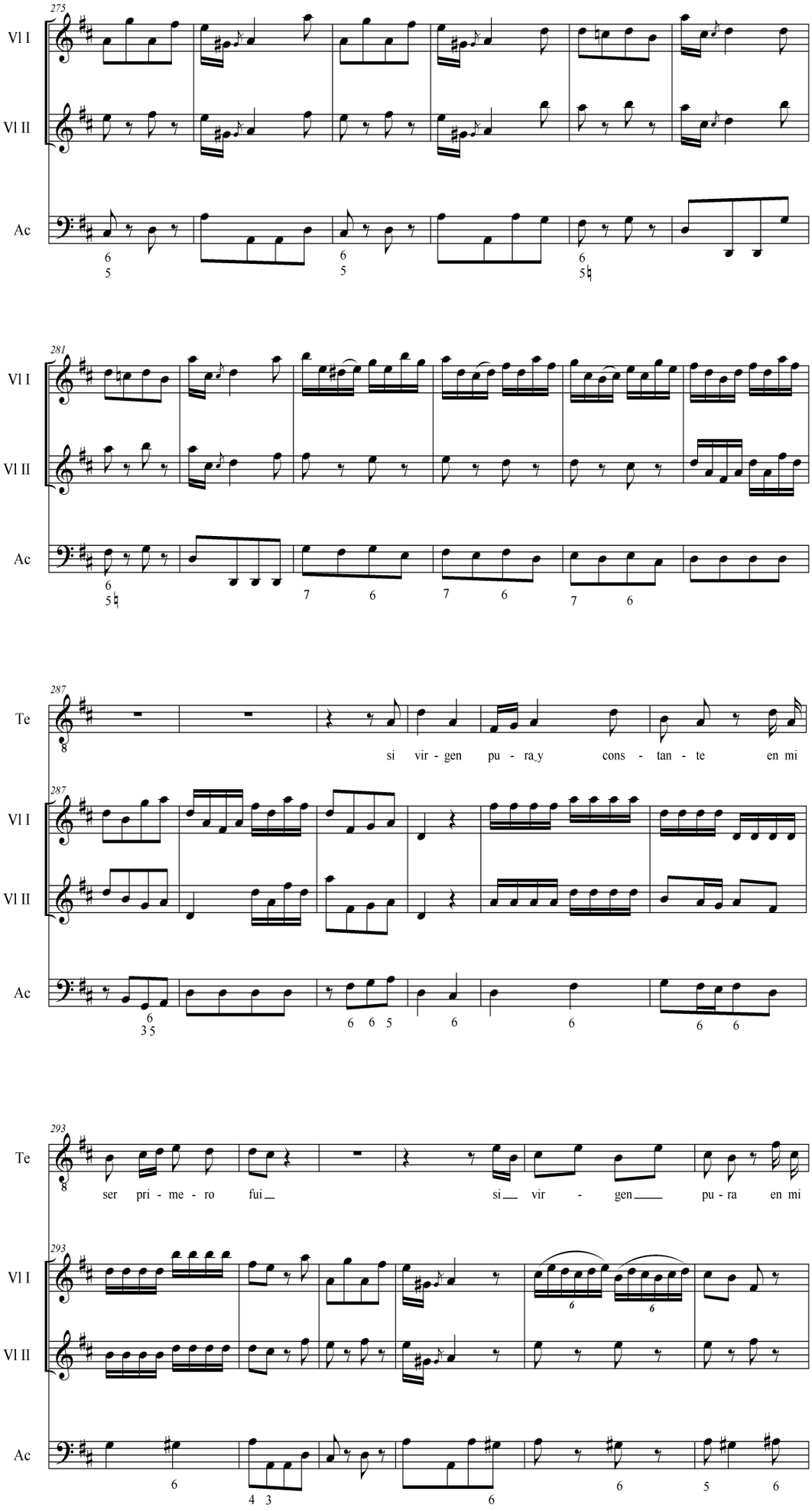
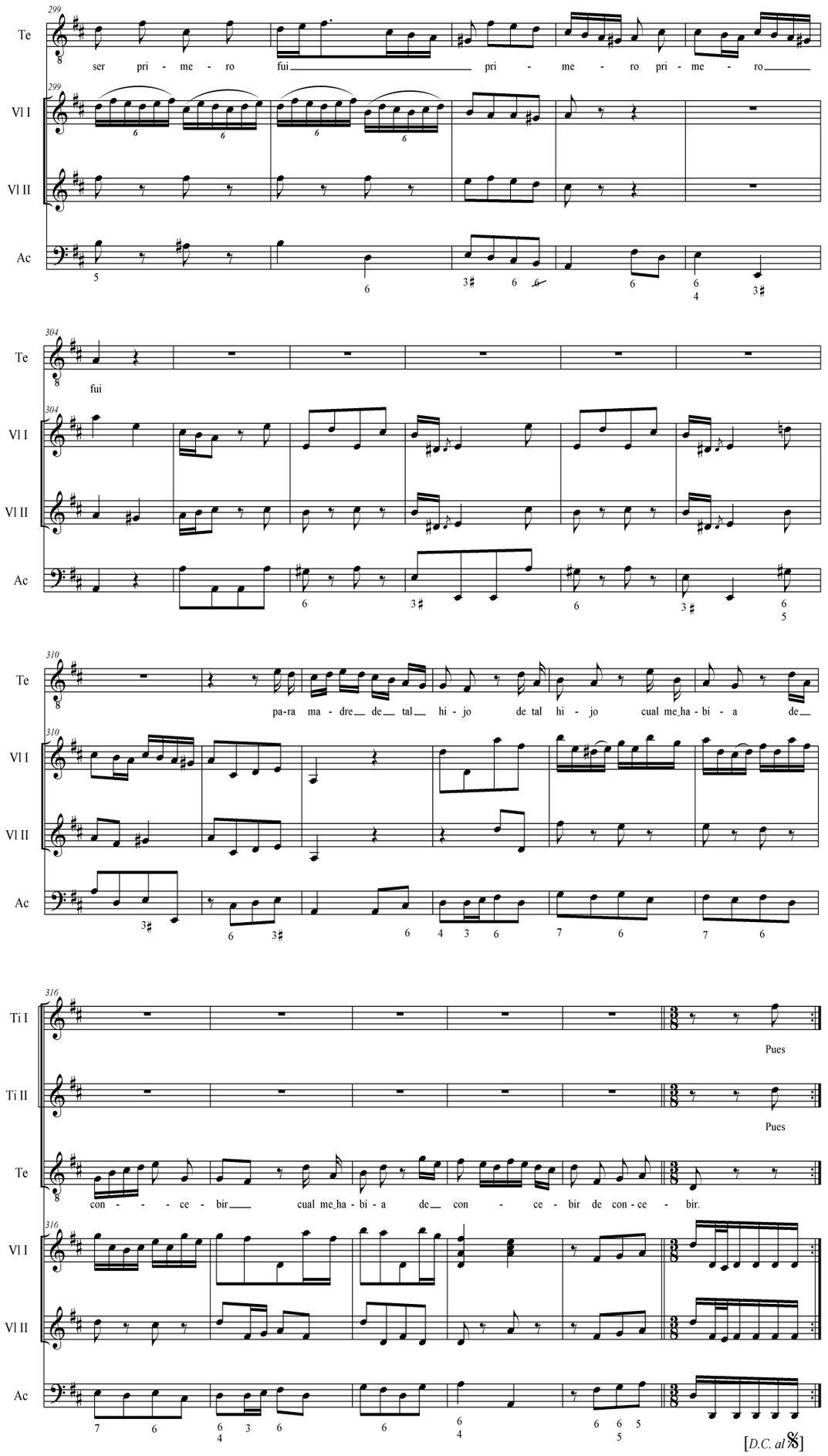
Parte del Bajo

Parte del tenor

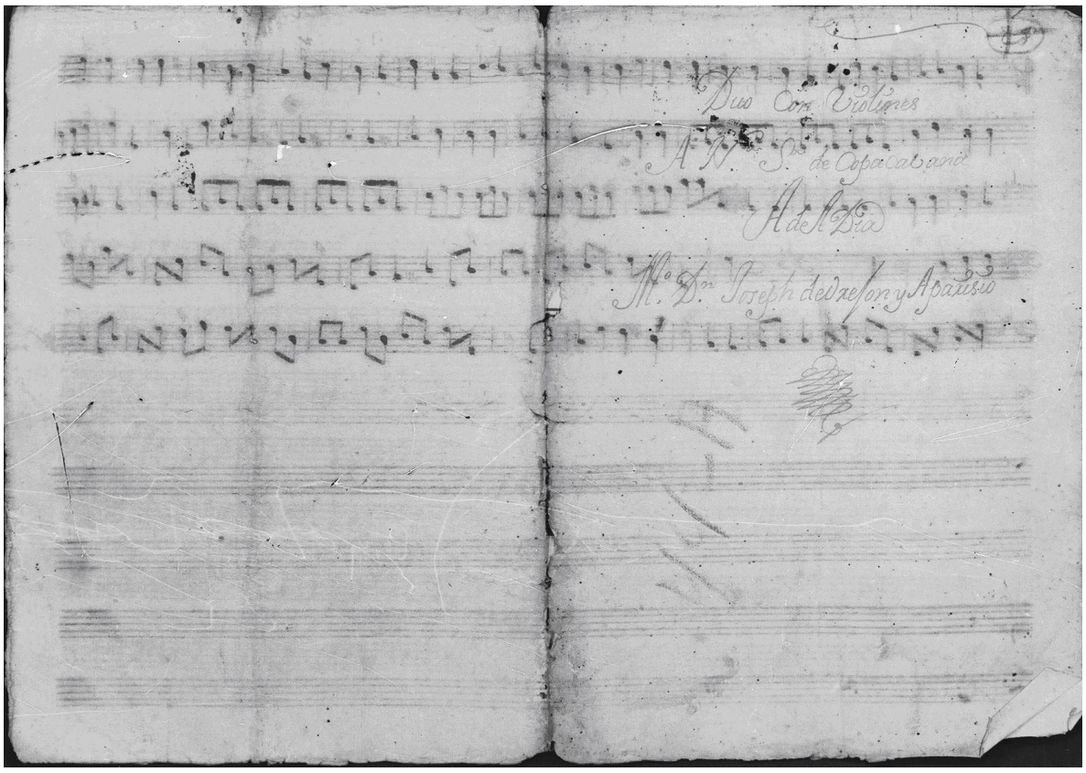
# Ah del agua[1]

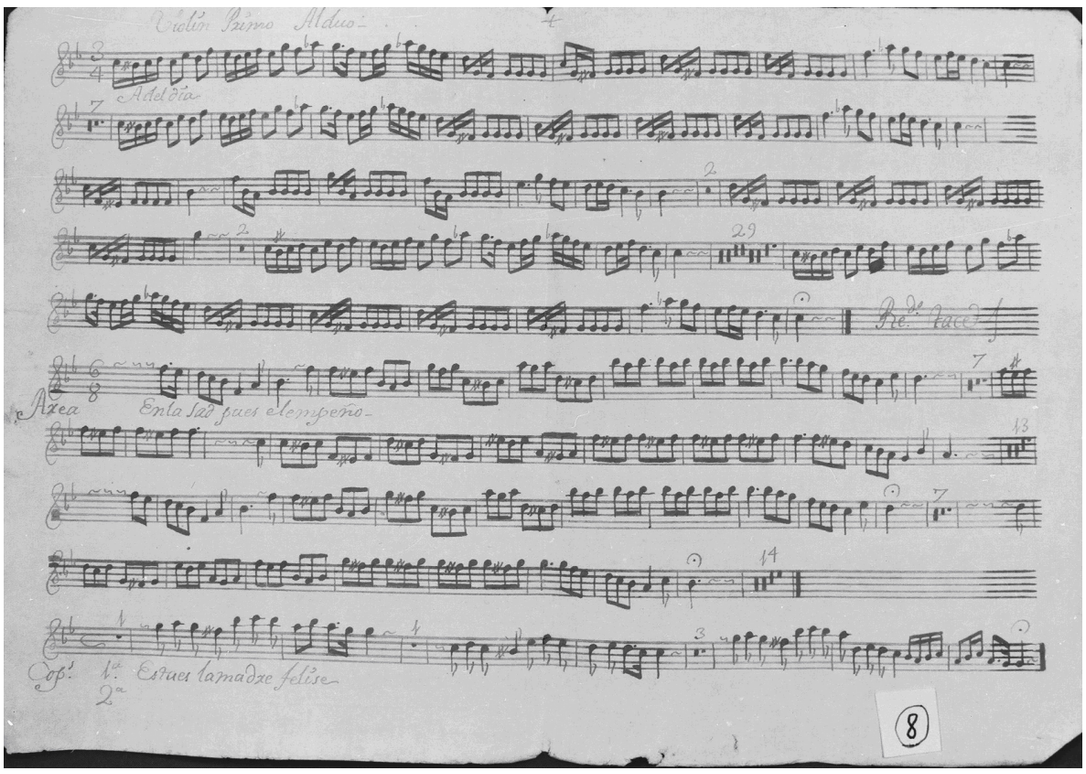
**Transcripción y revisión del manuscrito:**
**Dra. Diana Fernández Calvo**

**José de Orejón y Aparicio**

1) N.T.: En el Ms: Ah del agua y del aire.
2) N.T.: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms clave de do en tercera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
4) N.T.: En el Ms clave de do en cuarta. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
5) N.T.: En el Ms figura el texto "A del agua".
6) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Violin I y II.
7) N.T.: N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".
8) N.T.: Indicación en el Ms. La transcriptora sugiere 86

9) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
10) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

11) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

12) N:T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
13) N.T.: En el Ms. faltan estos compases de espera en Violín I. Se agregan en la presente transcripción.
14) N.T.: En el Ms hay dos negras en lugar de dos semicorcheas.

15) N.T.:La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
16) N.T.: Indicación en el Ms. La transcriptora sugiere ♯3
17) N.T.: N.T.: Alteración en el Ms, agregada con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.

18) N.T.: En el Ms repite la alteración.
19) N.T.: Indicación en el Ms. La transcriptora sugiere ♭3
20) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

21) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
22) N.T.: En el Ms los tresillos de toda la obra son de fusa en lugar de semicorchea.

23) N.T.: En el Ms figuran corcheas en lugar de semicorcheas.

24) N.T.: Indicación en el Ms. La transcriptora sugiere ♮7.

25) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
26) N.T.: En el Ms la indicación de: Copla 1ra, Copla 2da,. Copla 3ra y Copla 4ta, figura en Tiple I y Violín I.

27) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

28) N.T.: En el Ms son dos corcheas en lugar de dos semicorcheas.
29) N.T.: Alteración en el Ms, agregada con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.
30) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

31) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
32) N.T.: Compases recontruídos por estar el Ms dañado.
33) N.T.: La barra de repetición es agregado de la transcriptora.

144
Ti I
cla - men la pu - re - za a - cla - - - - - men el a - gua, la tie - rra, la
Ti II
cla - men a - cla - men a - cla - - - - - men el
A
cla - men la - pu - re - za a - cla - - - - - men el a - gua, la
Te
cla - men a - - - cla - - - - - men
Vl I
Vl II
Ac
150
Ti I
tie - rra, el a - gua, el fue - go, y el ai - re, el fue - go y el
Ti II
a - gua, la tie - rra, el fue - go, y el ai - re, el fue - go y el
A
tie - rra, la tie - rra, el fue - go y el ai - re, el fue - go y el
Te
el fue - go y el ai - re, el fue - go, el fue - go y el -
Vl I
Vl II
Ac

155
[FINE]
Ti I
ai - - - - - - re.
Ti II
ai - - - - - - re.
A
ai - - - - - - re.
Te
ai - - - - - - re.
155
Vl I
Vl II
Ac
[FINE]


Copla 4ta
160
Vl I
Vl II
Ac

166
Vl I
Vl II
Ac

172
Vl I
Vl II
Ac

178
Ti II
Si su tó - si - go el de -
178
Vl I
Vl II
Ac
184
Ti II
mo - nio en to - do el mun - do de - rra-ma si su tó - si go el de -
184
Vl I
Vl II
Ac
190
Ti II
mo-nio en to - do el mun - do de - rra - - - - - ma el mun - do de - rra - - -
190
Vl I
Vl II
Ac
196
Ti II
ma
196
Vl I
Vl II
Ac

202
Ti II
el Sal - va - dor con el ai - re sin pe - li - gro a to-dos sa - na, sin pe -
202
Vl I
Vl II
Ac
208
Ti I
Pues
Ti II
li - gro a to - dos sa - na sin pe - li-gro sin pe - li - gro a to - dos sa-na a to-dos sa-na. Pues
208
Vl I
Vl II
Ac
[D.C. al 𝄋]
214
Copla 3ra
Vl I
Vl II
Ac
220
Vl I
Vl II
Ac

226
Vl I
Vl II
Ac
232
A
En mi cri - sol no so -
238
sie - gan lo im - pu - ro de_al-gun me - tal en mi cri - sol no so -
244
sie - gan lo im - pu - ro de_al-gún me - tal - - - - - - lo im - pu - ro de_al -

249
A
gun me - - - tal
Vl I
Vl II
Ac
256
Ya_o-ro pu - ro_im pu - ro ba - rro se ha - bí - a se ha - bí - a de
262
Ti I
Pues
Ti II
Pues
pre - - - pa - rar se ha - bí - a de pre - pa - rar de pre - pa - rar.
[D.C. al 𝄋]
268
Copla 4ta

275
Vl I
Vl II
Ac
281
287
Te
si vir - gen pu - ra y cons - tan - te en mi
293
ser pri - me - ro fui si vir - gen pu - ra en mi

299
Te
ser pri - me - ro fui pri - me - ro pri - me - ro
Vl I
Vl II
Ac
304
fui
310
pa-ra ma - dre de tal hi - jo de tal hi - jo cual me_ha - bí - a de
316
Ti I
Pues
Ti II
Pues
con - - - ce - bir cual me_ha - bí - a de con - ce - bir de con - ce - bir.
[D.C. al 𝄋]

# Ah del día

Carátula
Dúo con violines a Nuestra Señora de Copacabana
A del día – Maestro Don Joseph de Orejon y  Aparisio

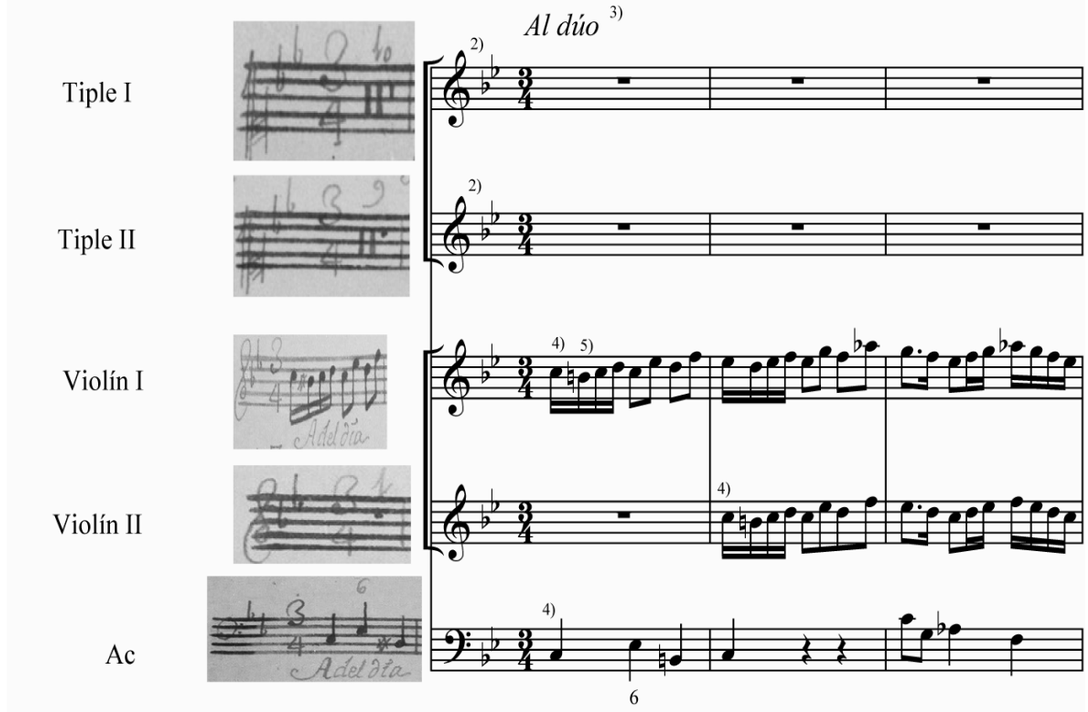
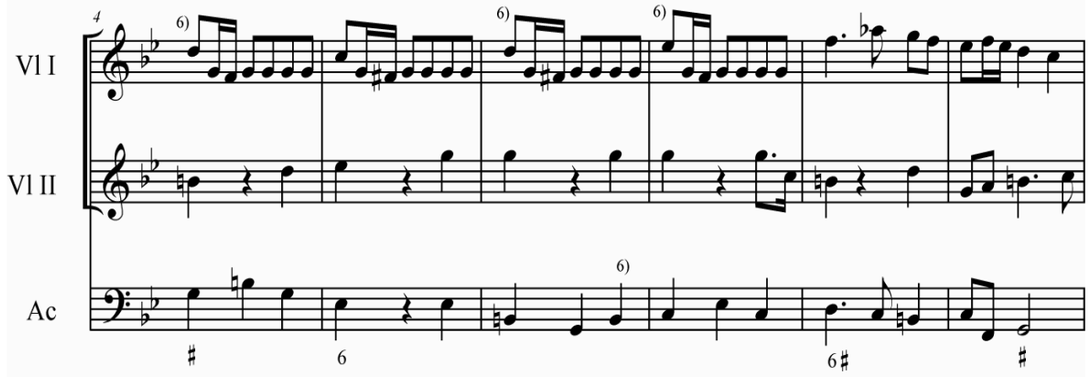
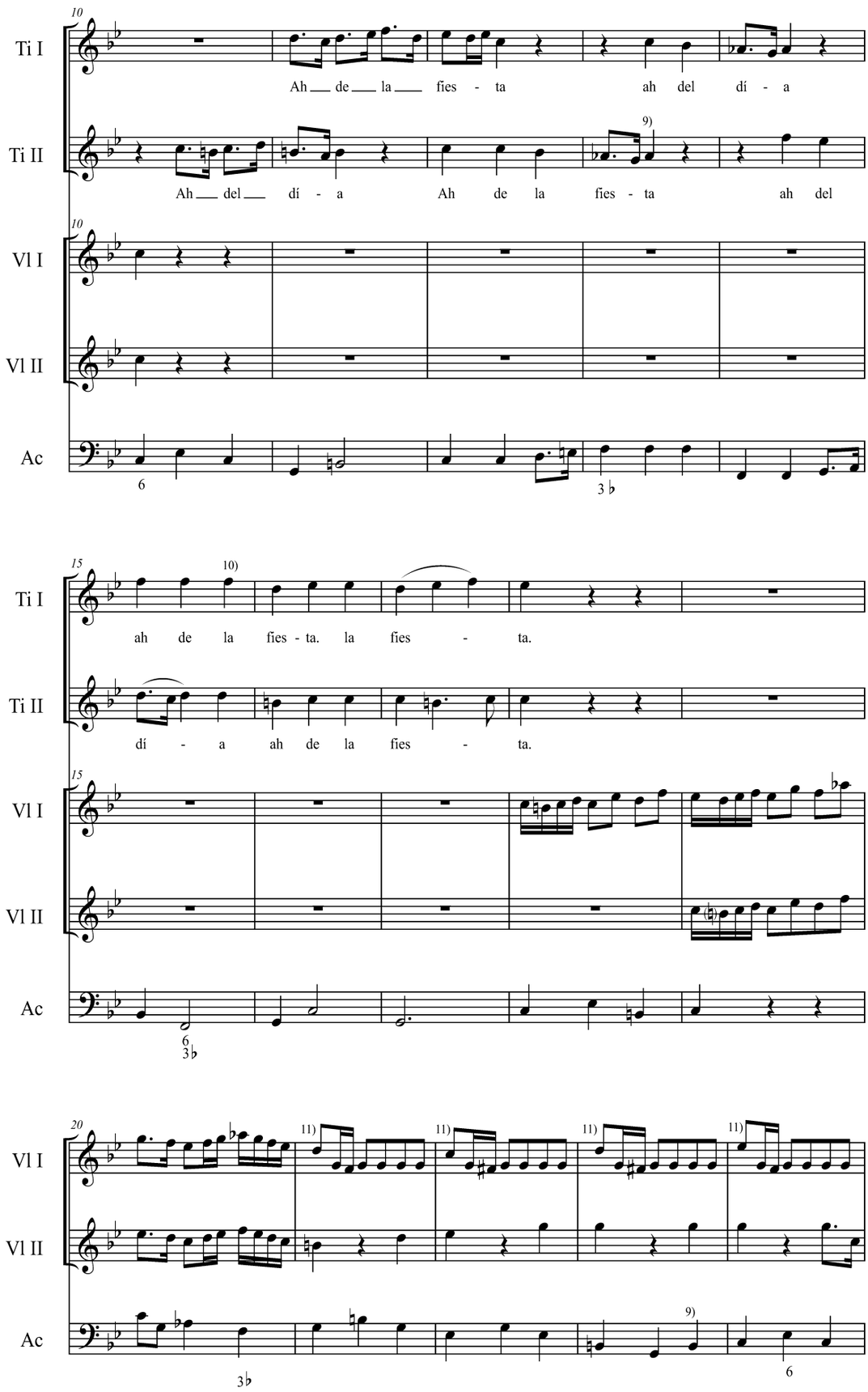
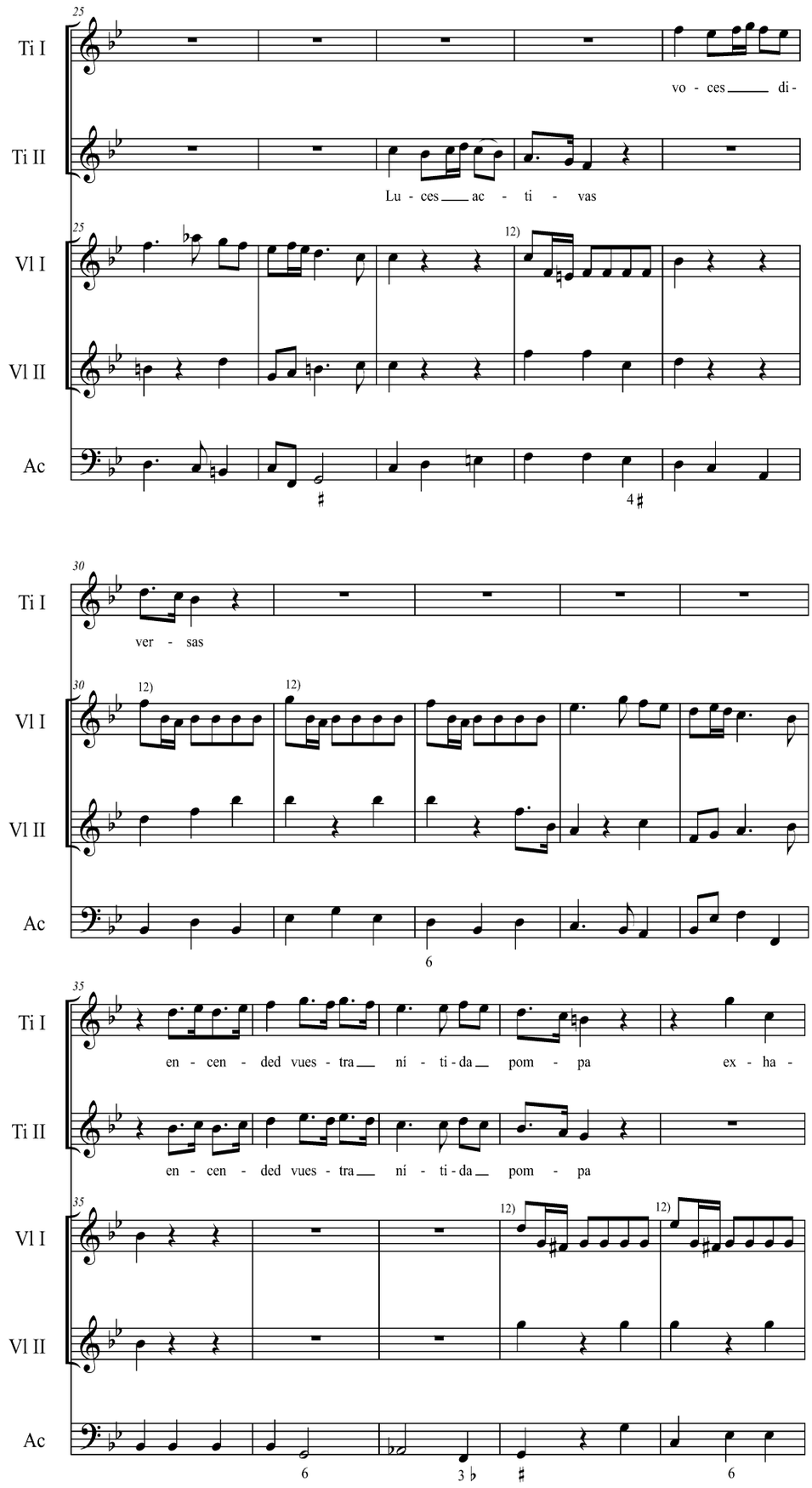
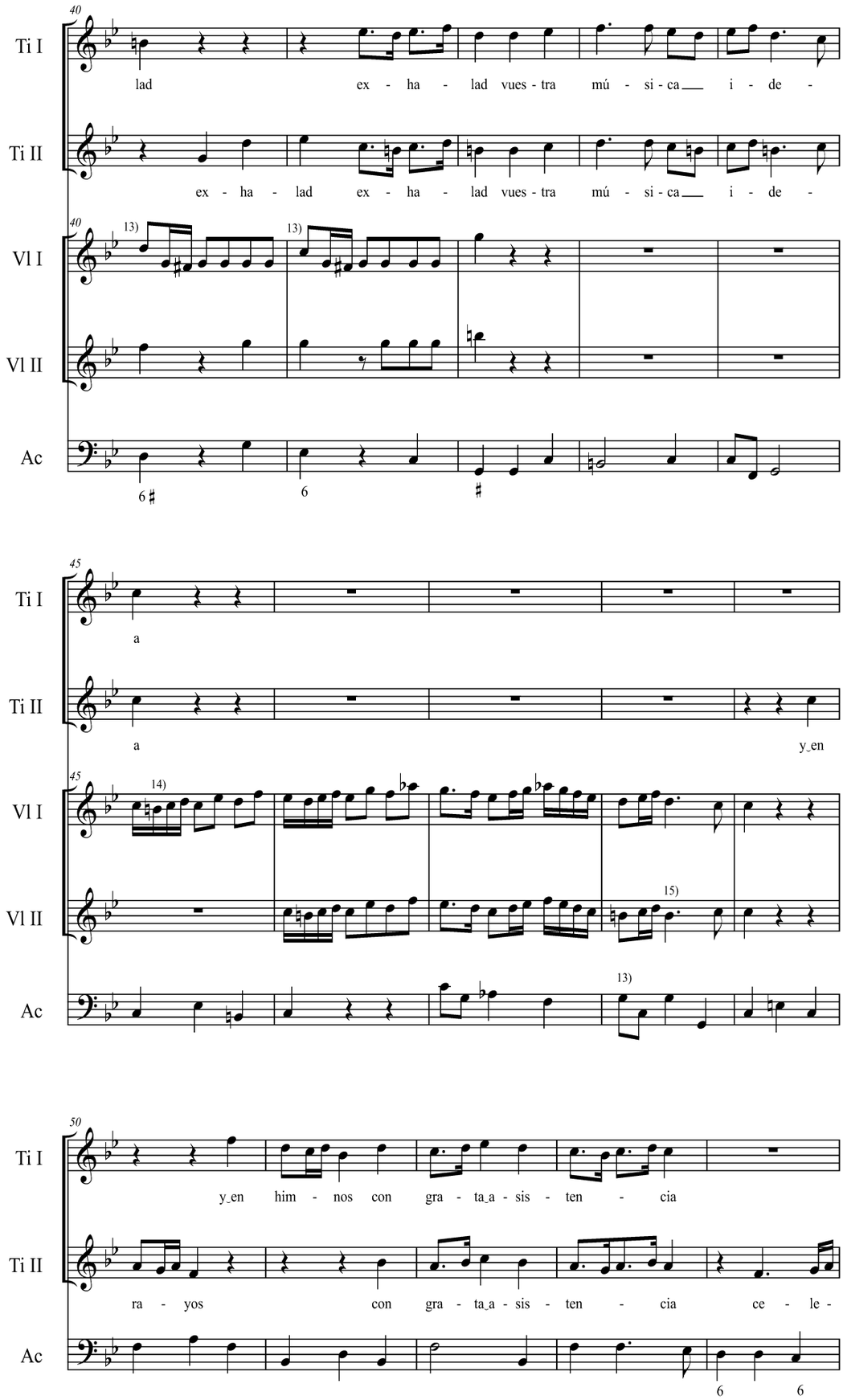
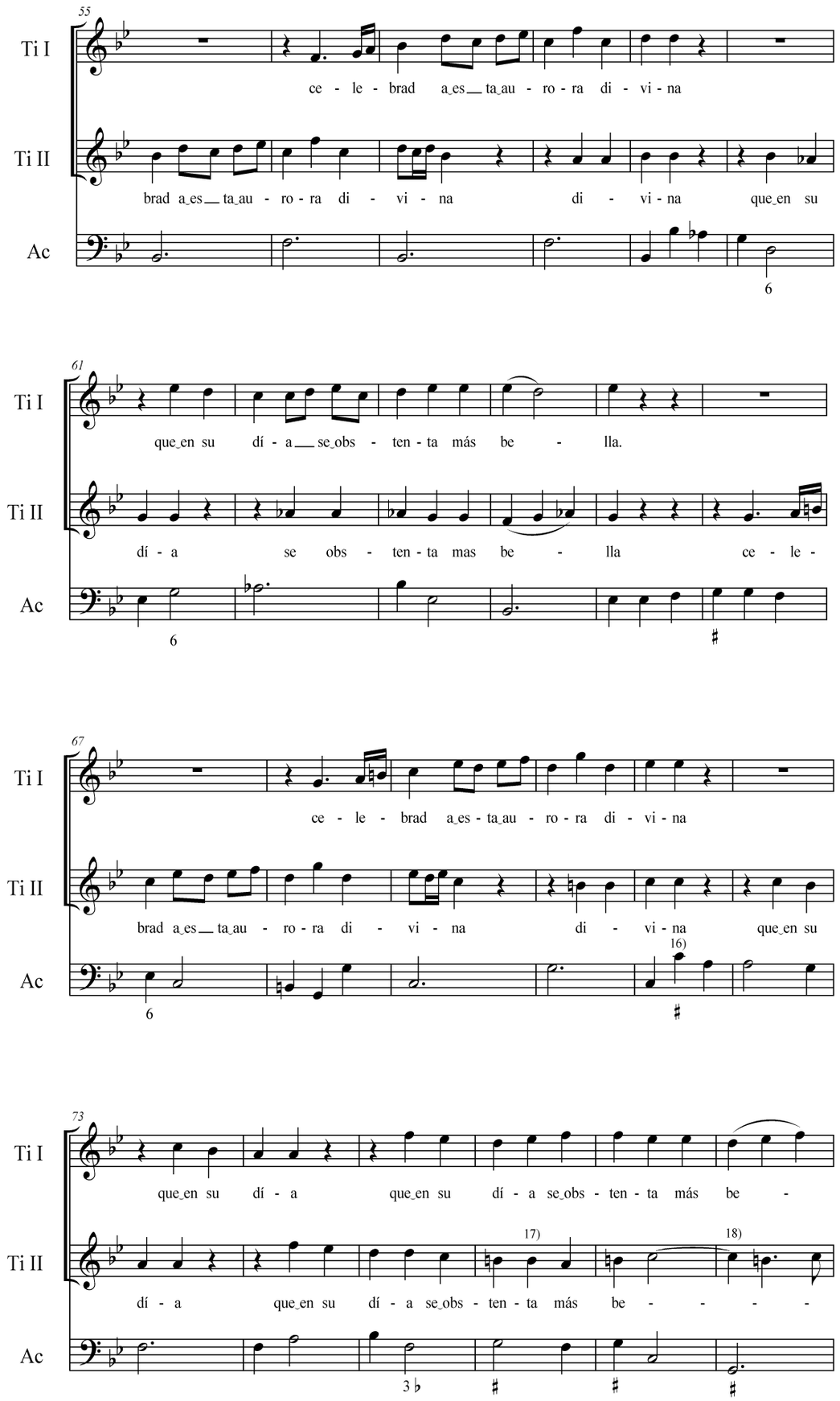
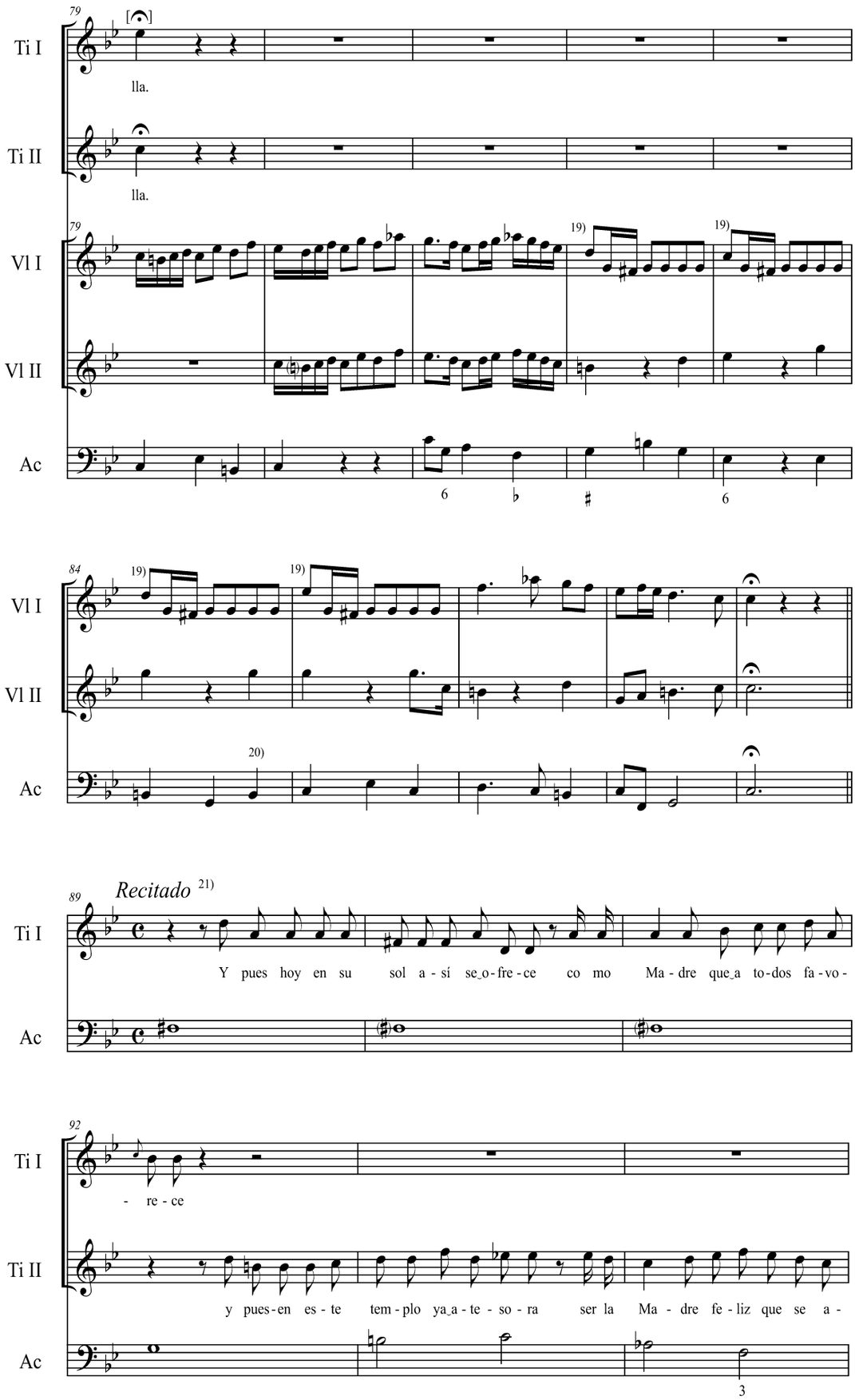
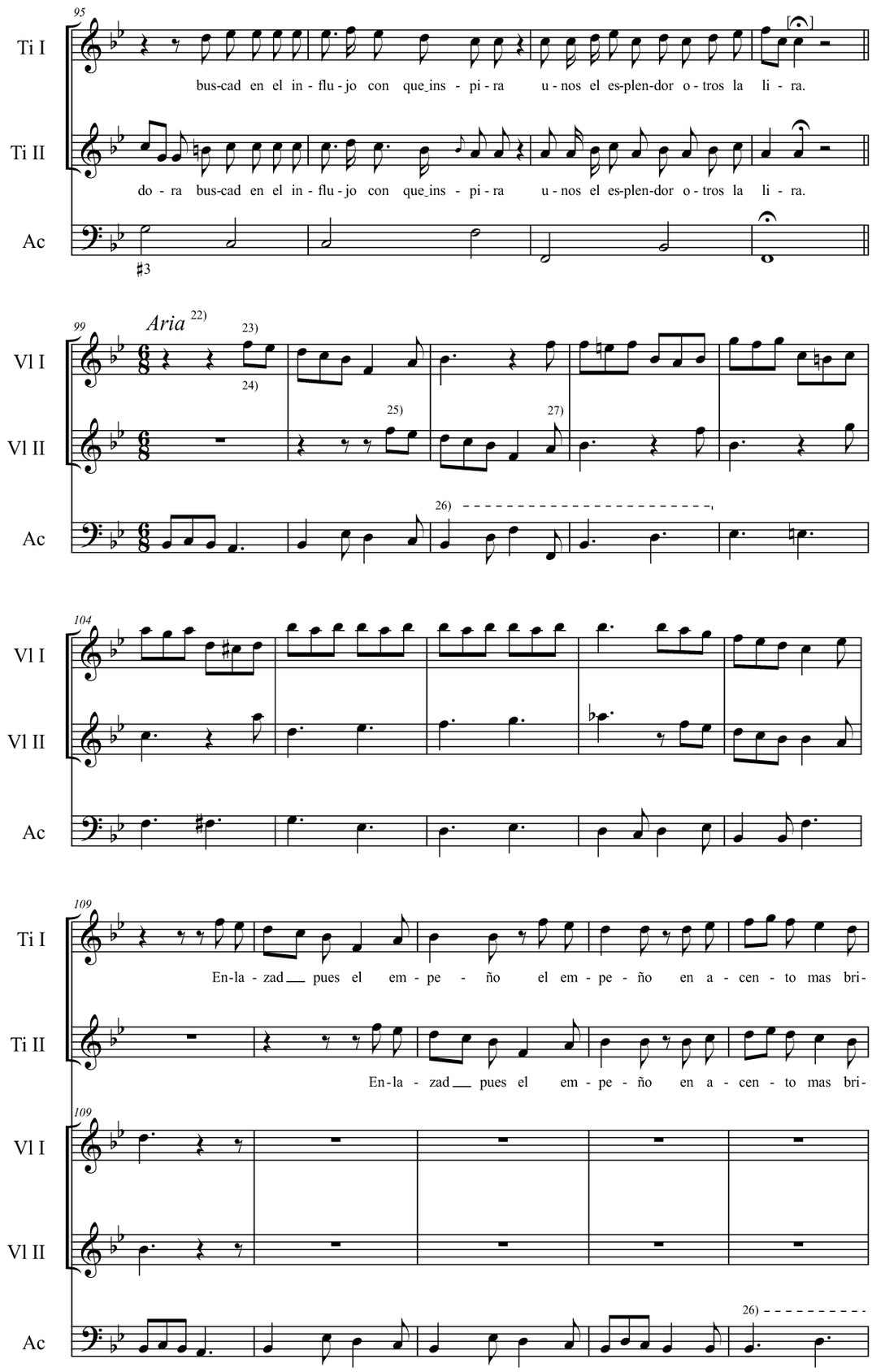
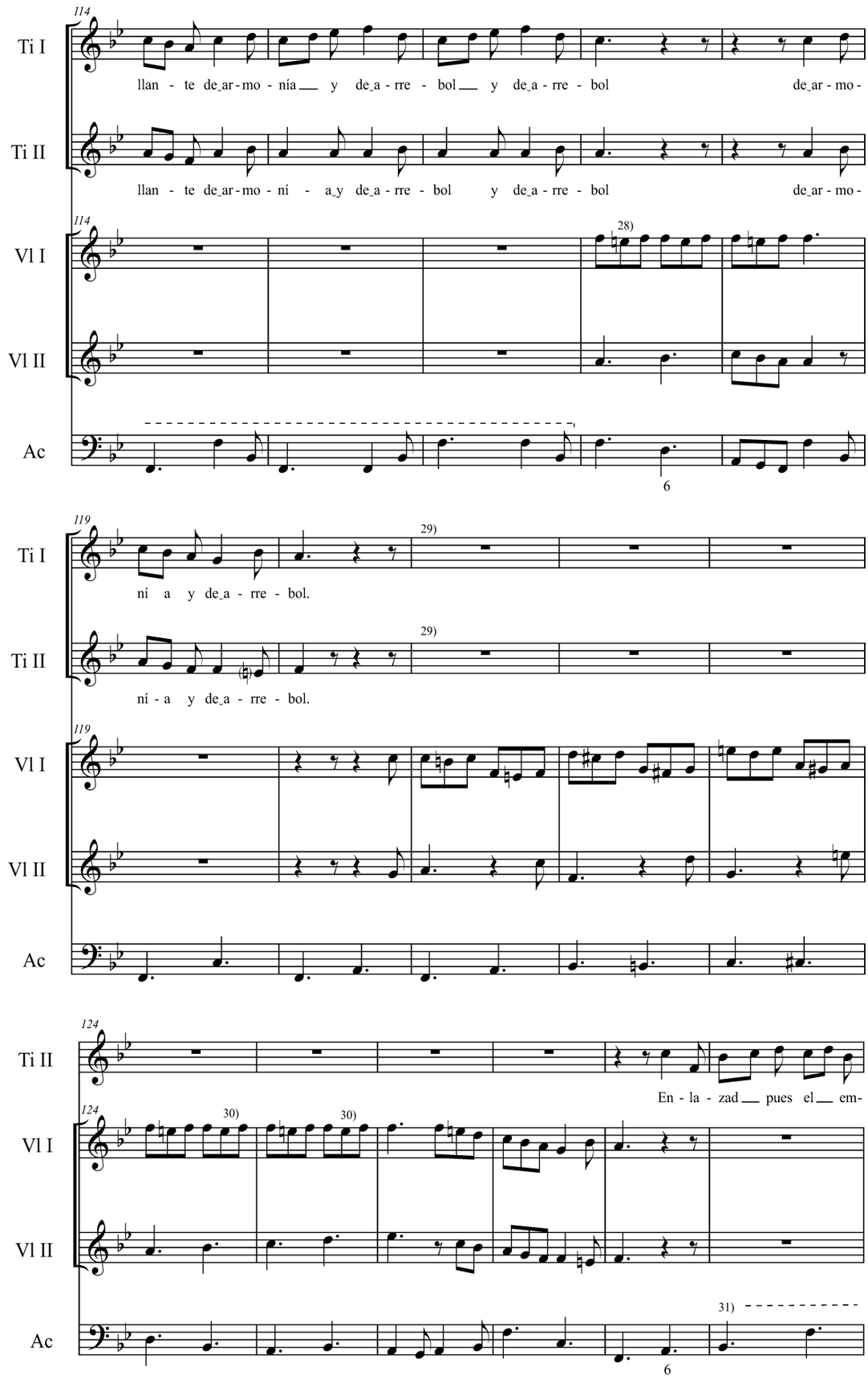
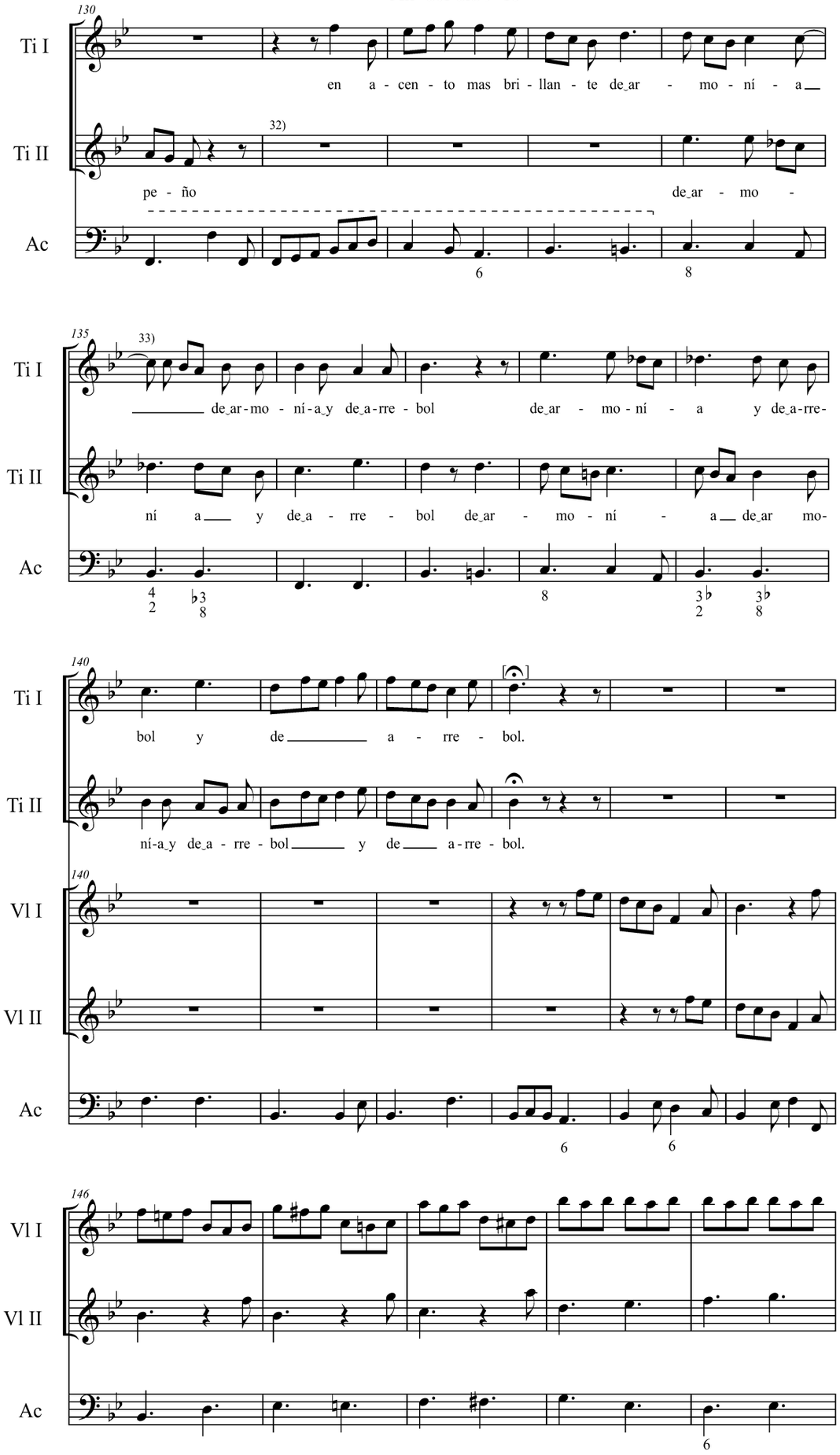
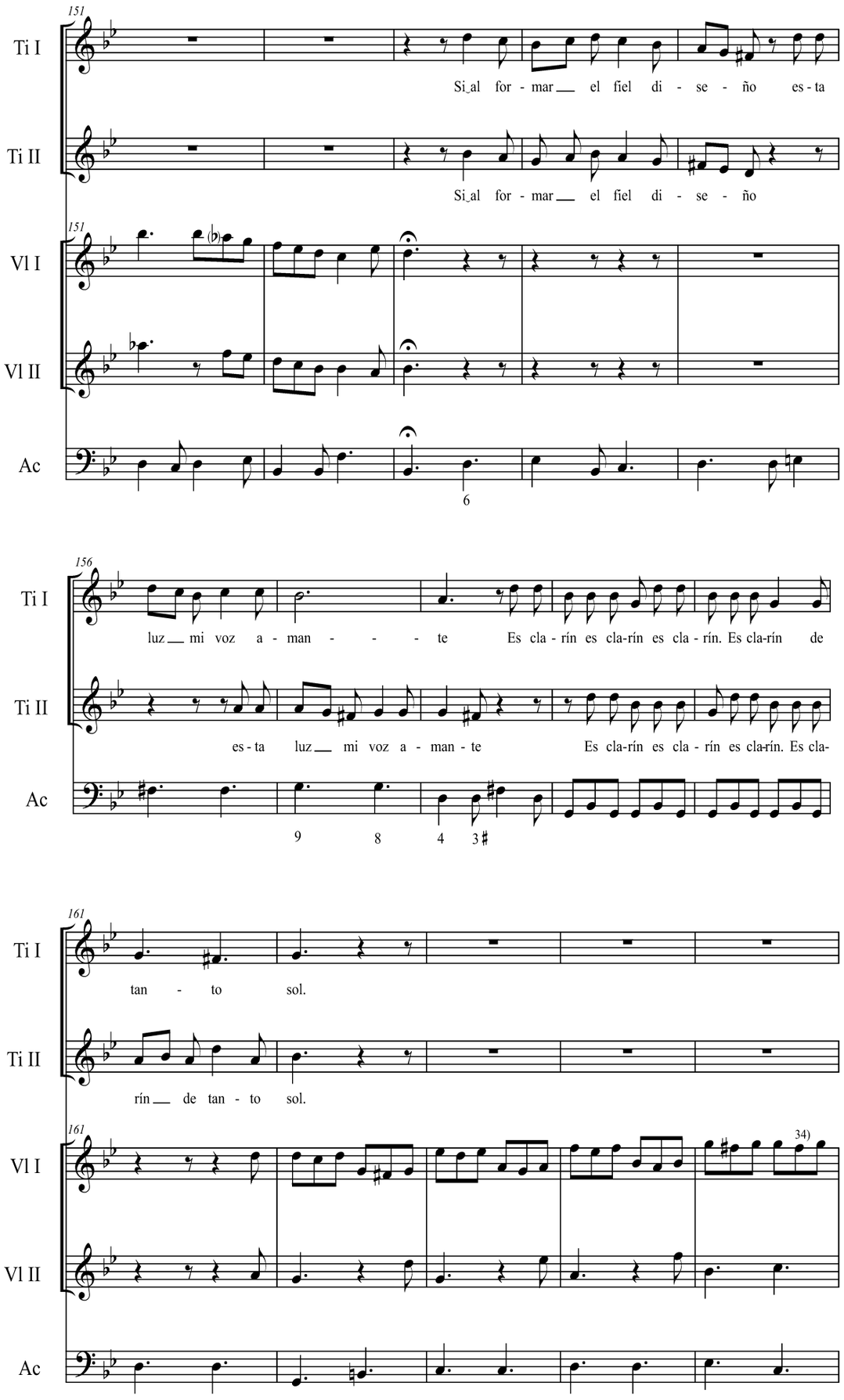
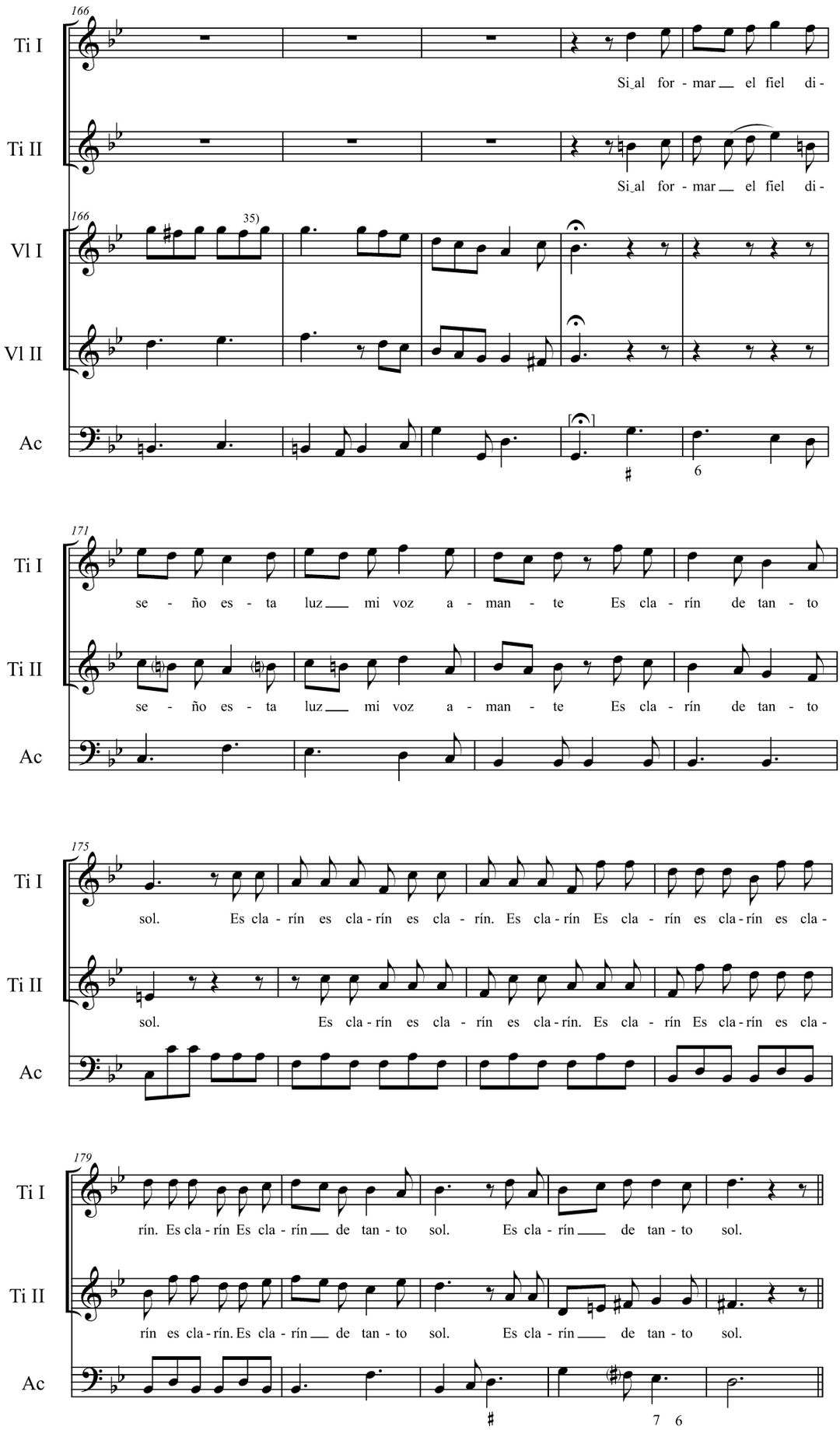
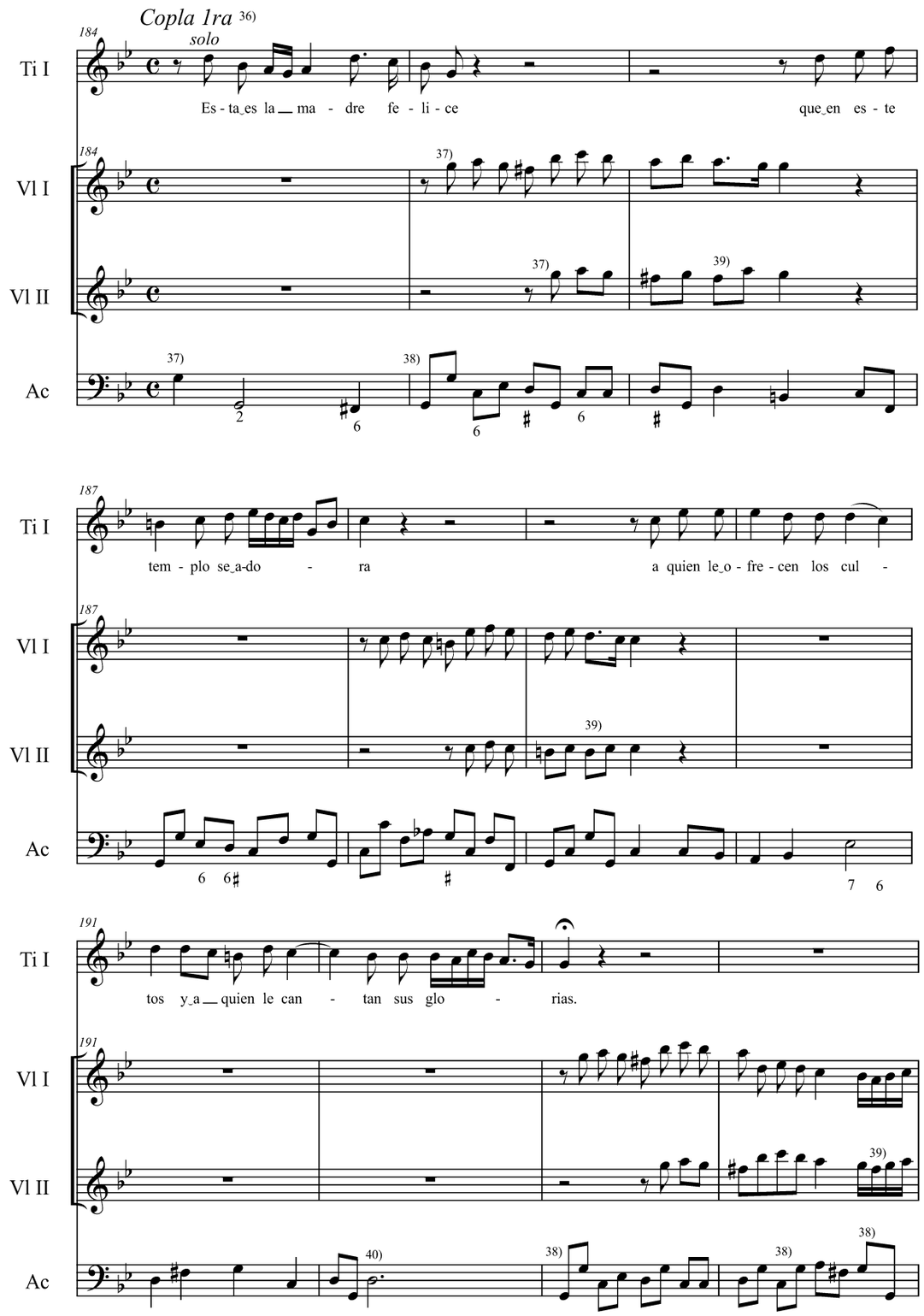
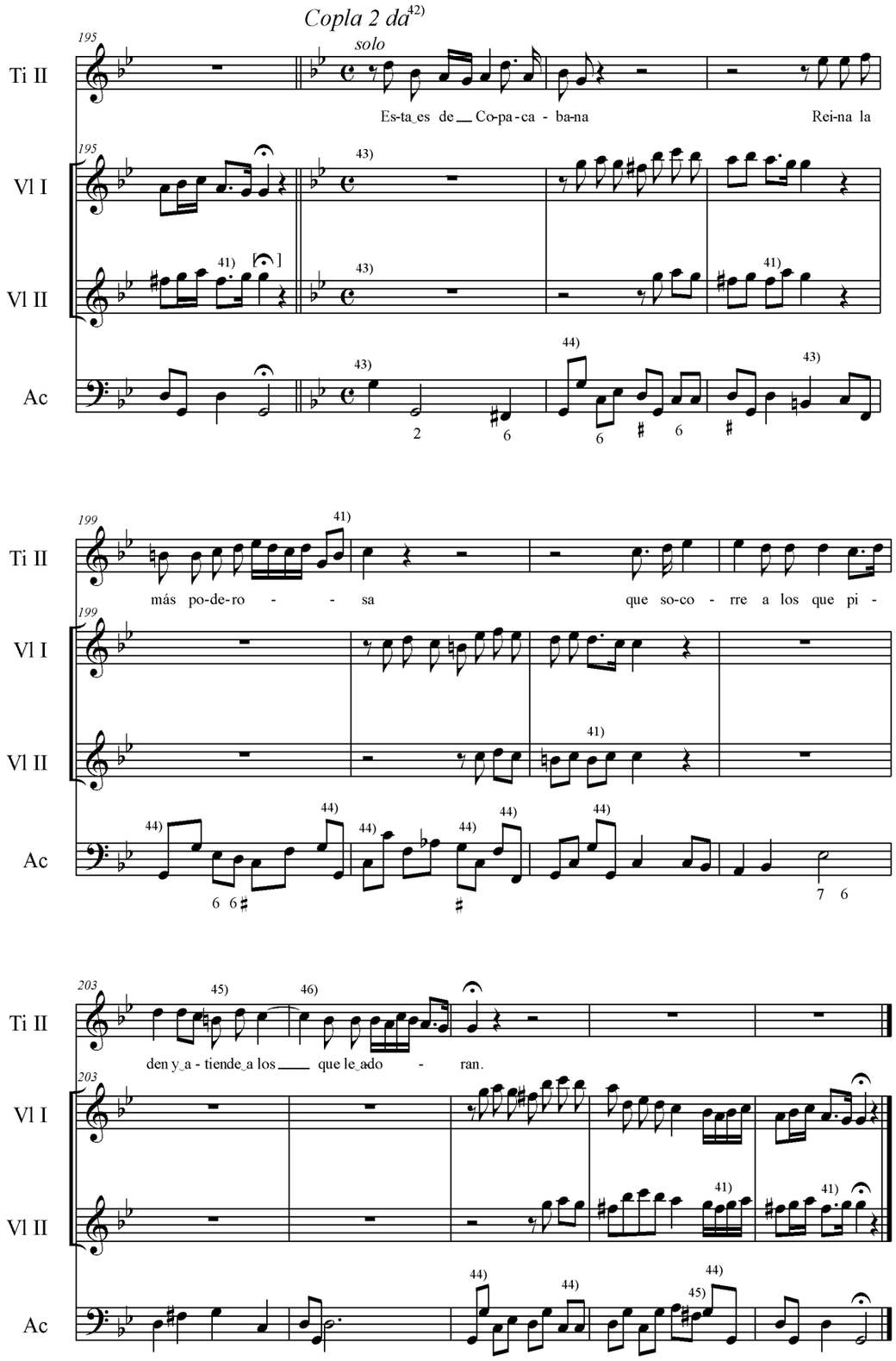



Parte del Violín 1

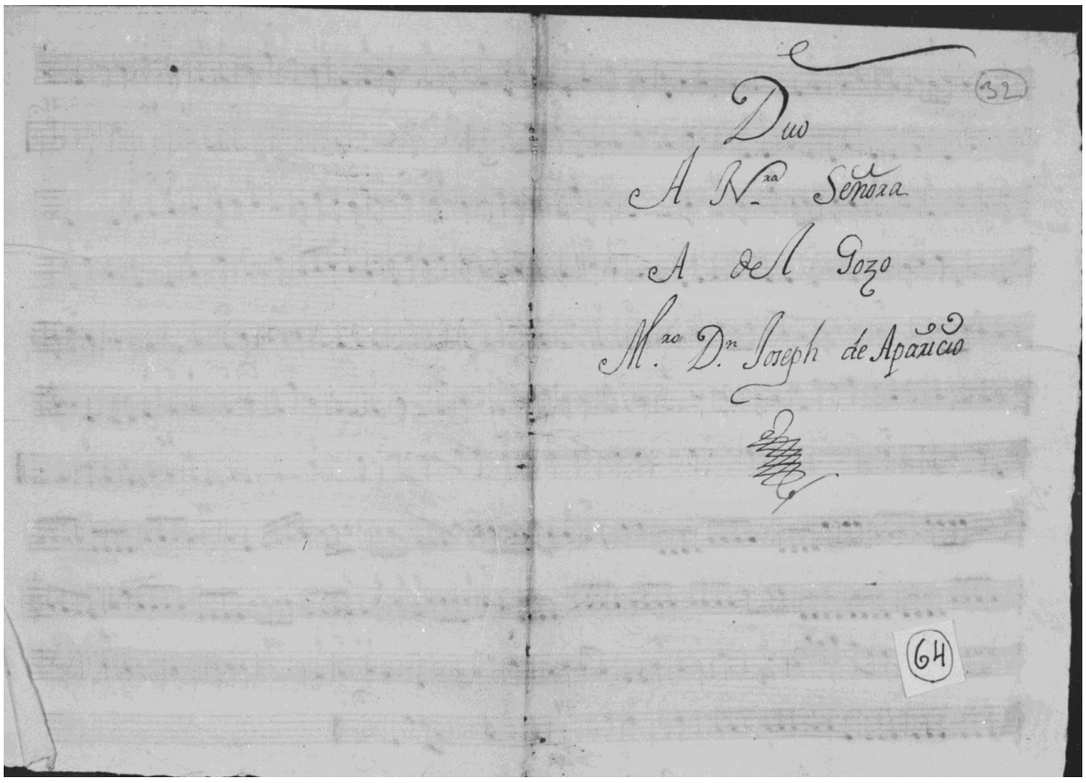
# Ah del día[1)]

**Dúo con dos violines a Nuestra Señora de Copacabana**

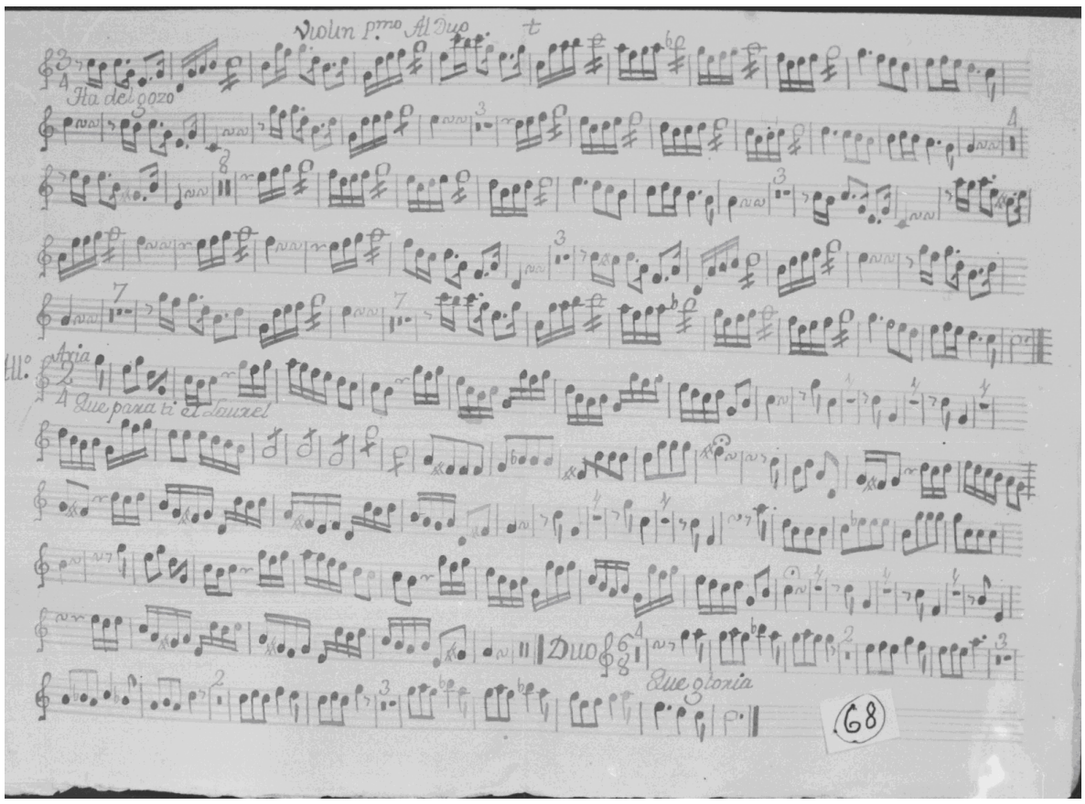
**José de Orejón y Aparicio**

**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos: Diego Alberton y Julián Mosca**

1) N.T.: En el Ms "A del Dia".
2) N.T.: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms esta indicación figura en el Violín I.
4) N.T.: En el Ms figura el texto "Ah del dia".
5) N.T.: Cfr en el "Prólogo a las Transcripciones" los criterios de sustitución del ♮.
6) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".
7) N.T.: En el Ms repite la alteración.

8) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".
9) N.T.: En el Ms repite la alteración.
10) N.T.: En el Ms *mi♭* en lugar de *fa.*
11)N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

12) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

13) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
14) N.T.: Alteraciones en el Ms, agregadas con posterioridad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.
15) N.T.: En el Ms repite la alteración.

16) N.T.: Indicación en el Ms. La transcriptora sugiere el cifrado: ♭3.
17) N.T.: En el Ms el ♮ está delante del segundo *si*.
18) N.T.: Cfr en el "Prólogo a las Transcripciones" los criterios de escritura de la época para la prolongación de sonidos a través de la barra de compás.

19) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
20) N.T.: En el Ms repite la alteración.
21) N.T.: En el Ms en: Violín I y II no figura esta indicación.

22) N.T.: En Ms esta indicación figura en Tiple I y II.
23) N.T.: En el Ms figura corchea con puntillo y semicorchea. En esta transcripción se ha modificado siguiendo el criterio de uso, en las imitaciones y repeticiones, en donde siempre aparecen dos corcheas.
24) N.T.: En el Ms figura el texto "En la sad pues el empeño".
25) N.T.: En el Ms figura el texto "En la sad".
26) N.T.: Copia del Ms dañada. Reconstrucción de la transcriptora.
27) N.T.: En el Ms negra en lugar de corchea.

28) N.T.: Anotaciones en el Ms, agregadas con posterioridad a la versión original, por otros copistas o intérpretes. En el Ms la alteración se encuentra delante del segundo *mi*.
29) N.T.: En el Ms. falta este compás de silencio.
30) N.T.: En el Ms se repite la alteración.
31) N.T.: Reconstrucción de la transcriptora dado que la foto del Ms está dañada.

32) N.T.: En el Ms falta este compás de silencio.
33) N.T.: Cfr en el "Prólogo a las Transcripciones" los criterios de escritura de la época para la prolongación de sonidos a través de la barra de compás.

34) N.T.: En el Ms repite la alteración.

35) N.T.: En el Ms se repite la alteración.

36) N.T.: En el Ms en: Tiple I y II no figura esta indicación. En los Vilolines y en el Acompañamiento sólo está indicado "Copla ".Esta indicación obedece a la utilziación de la misma parte instrumental para las dos coplas.
37) N.T.: En el Ms figura el texto "Esta es la madre feliz".
38) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
39) N.T.: En el Ms repite la alteración.
40) N.T.: En el Ms blanca en lugar de blanca con puntillo.

41) N.T.: En Ms repite la alteración.
42) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Tiple II.
43) N.T.: En el Ms la repetición de la copla en la parte instrumental no está escrita.
44) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
45) N.T.: Anotaciones en el Ms, agregadas con posterioridad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.
46) N.T.: Cfr en el "Prólogo a las Transcripciones" los criterios de escritura de la época para la prolongación de sonidos a través de la barra de compás.

# Ah del gozo



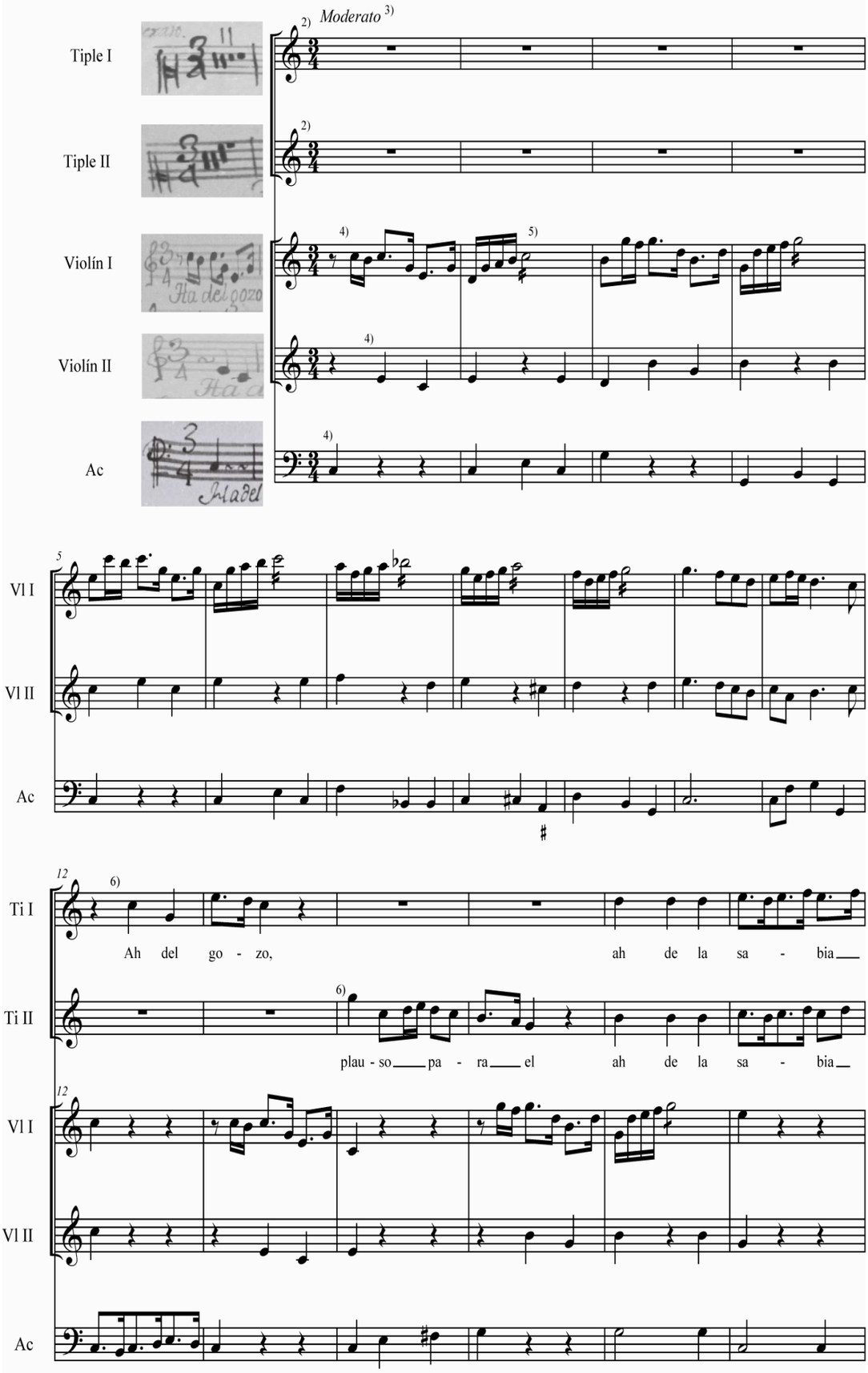
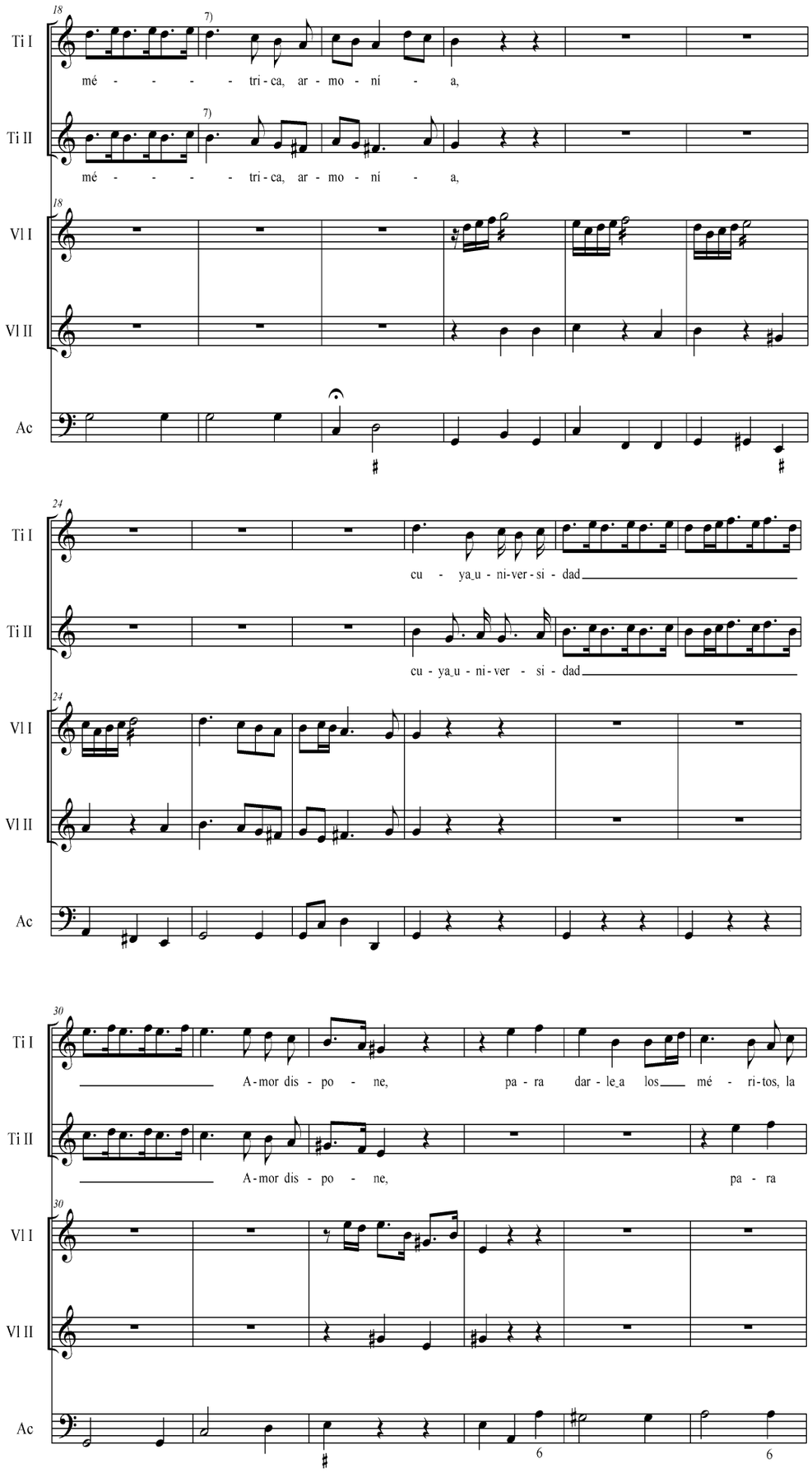
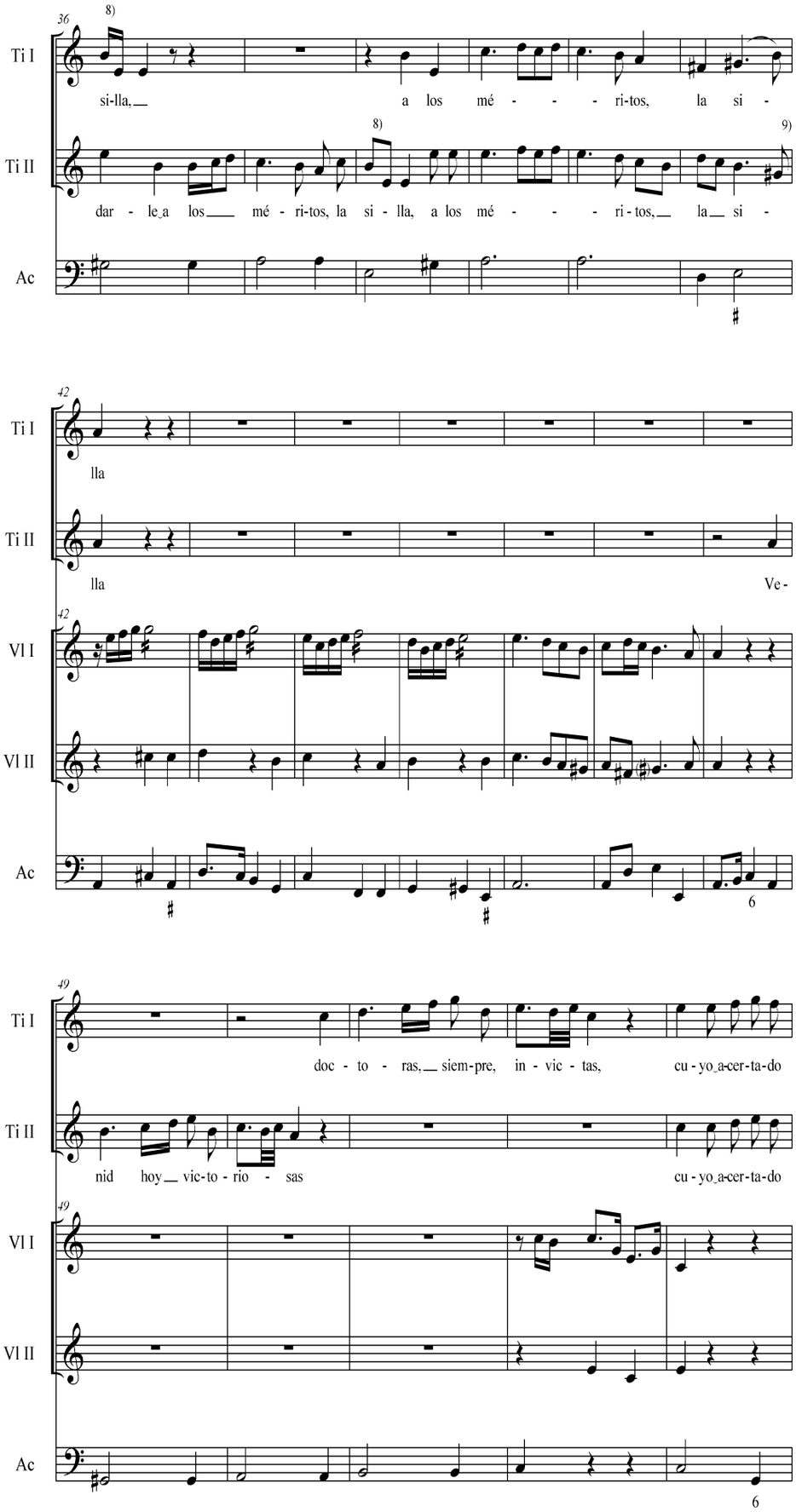
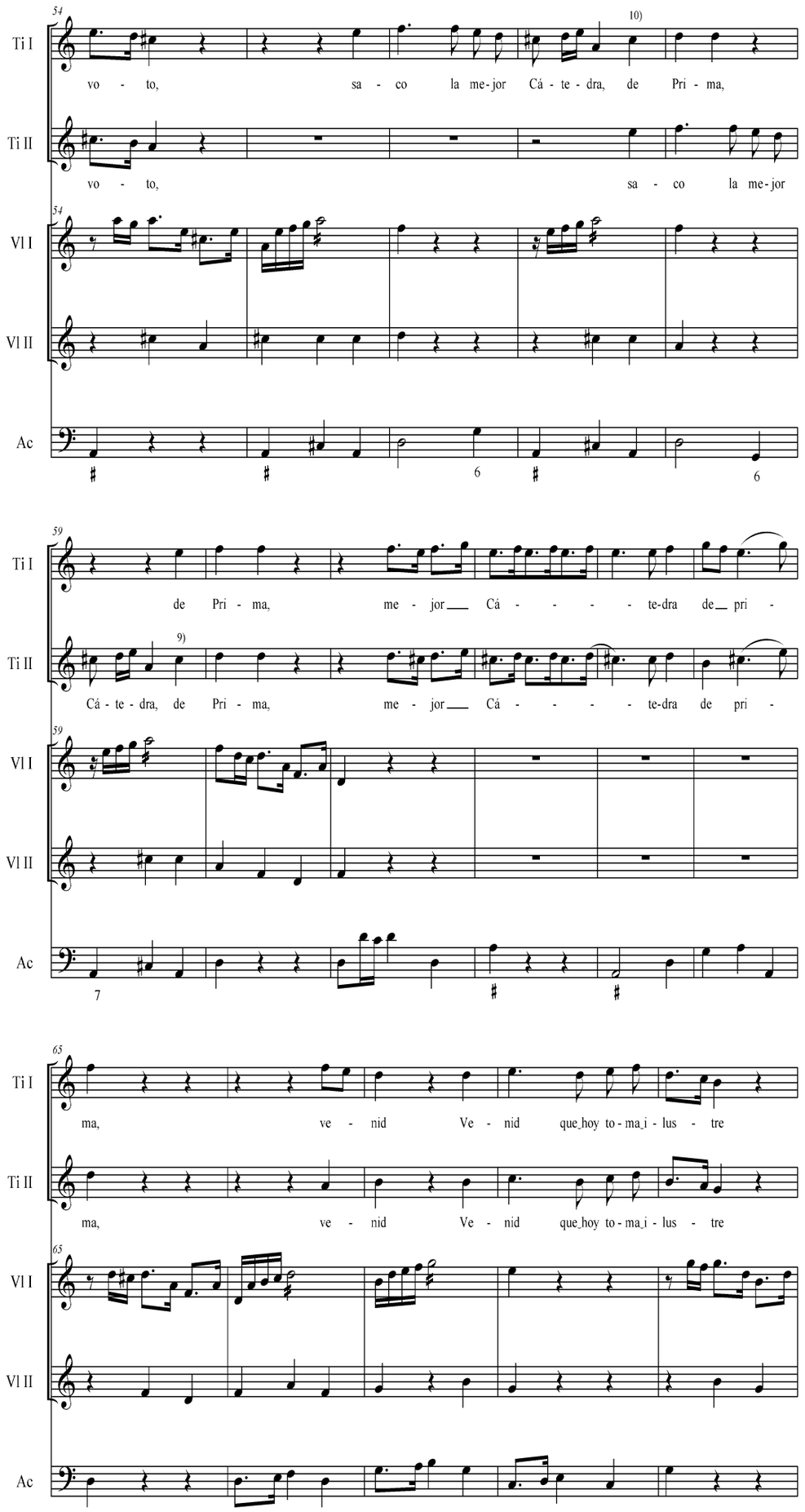
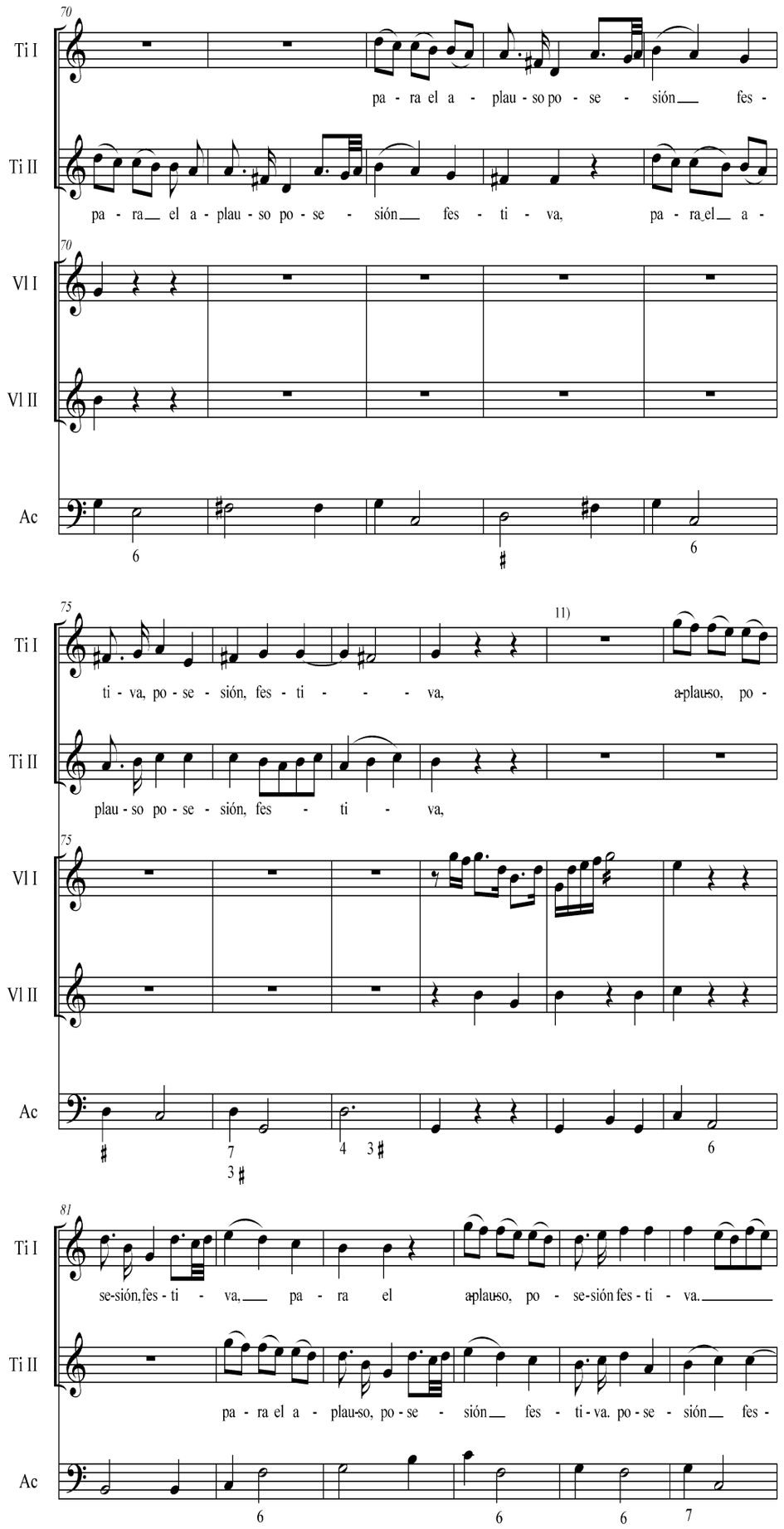
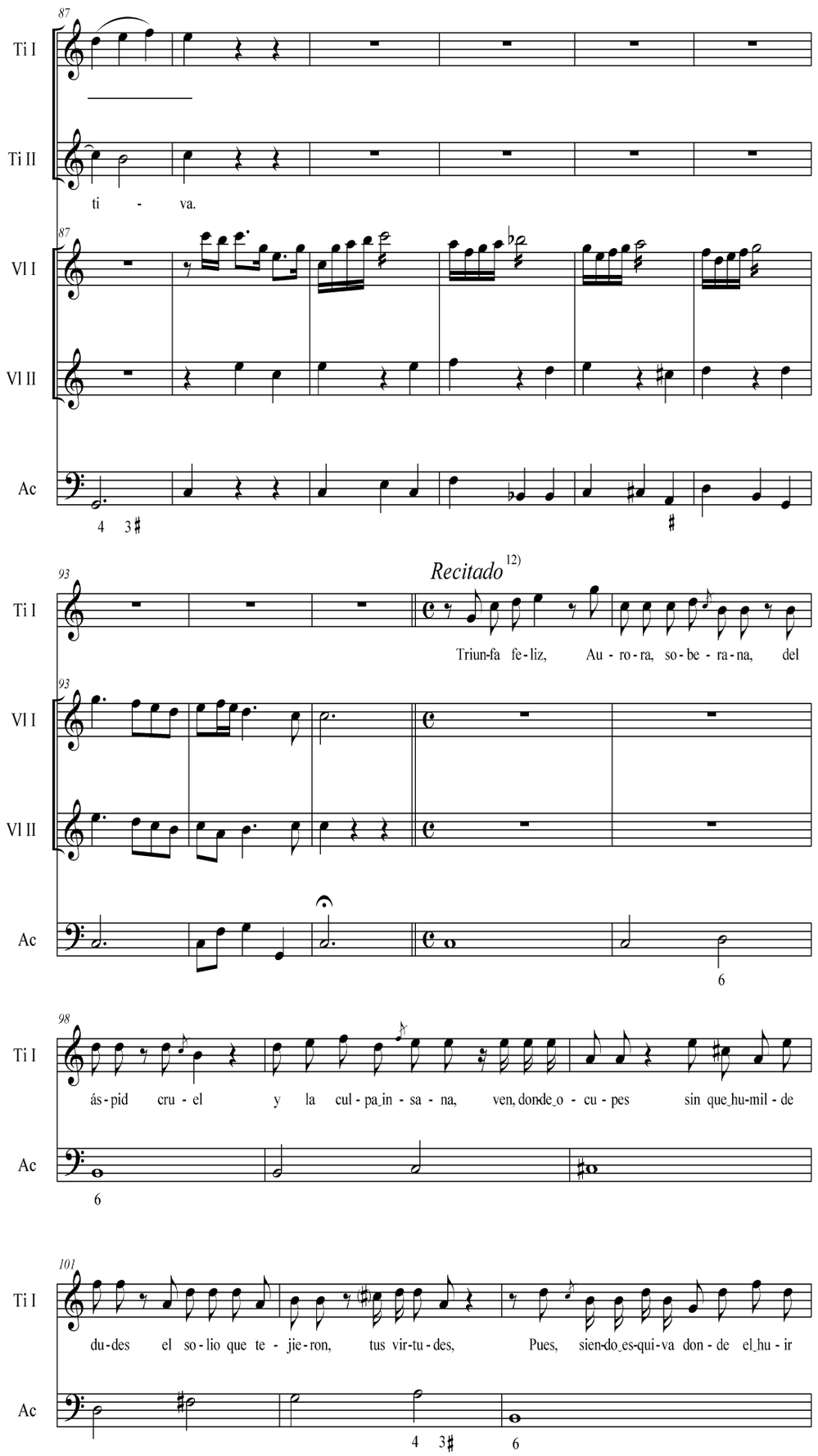
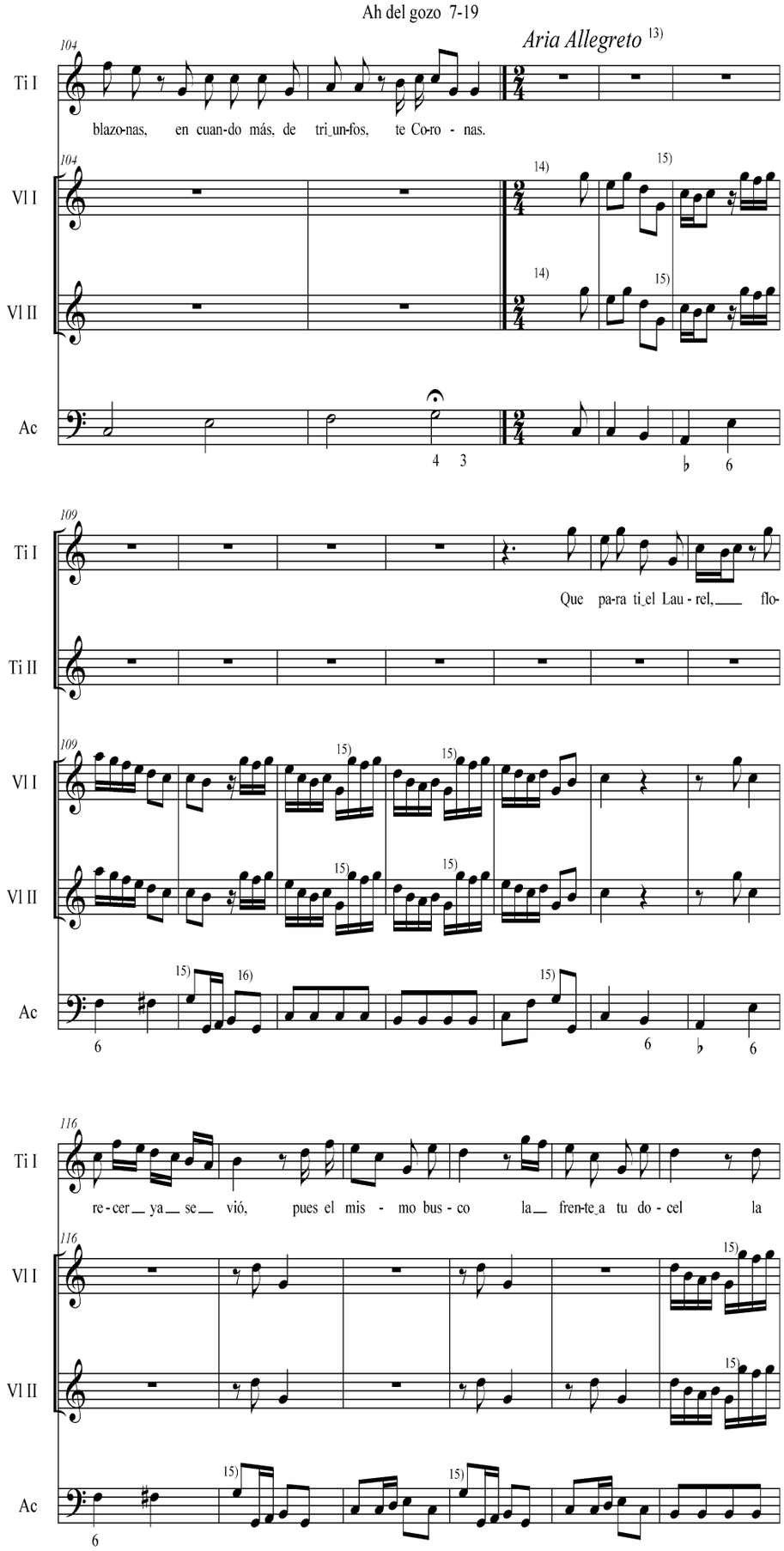
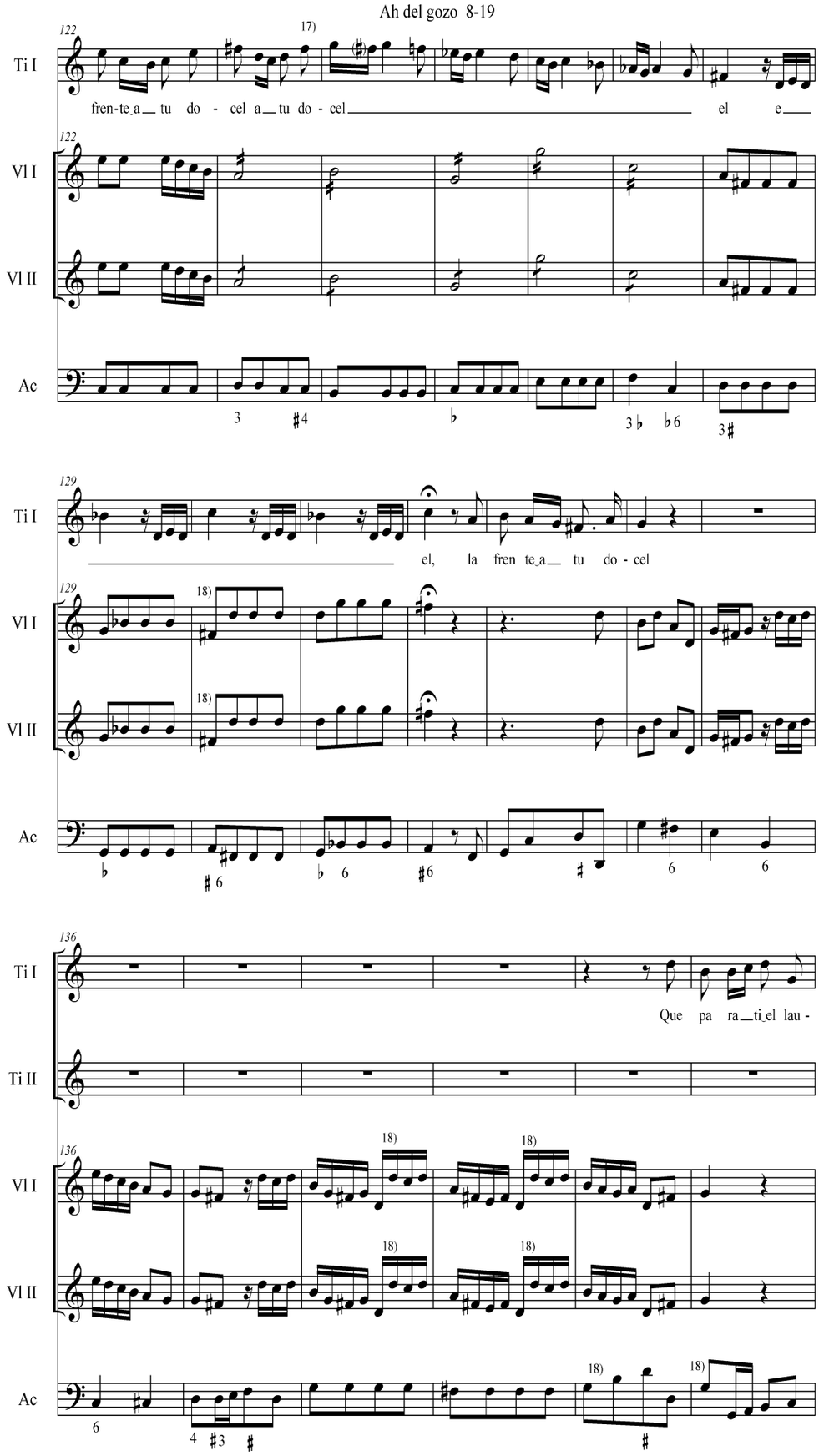
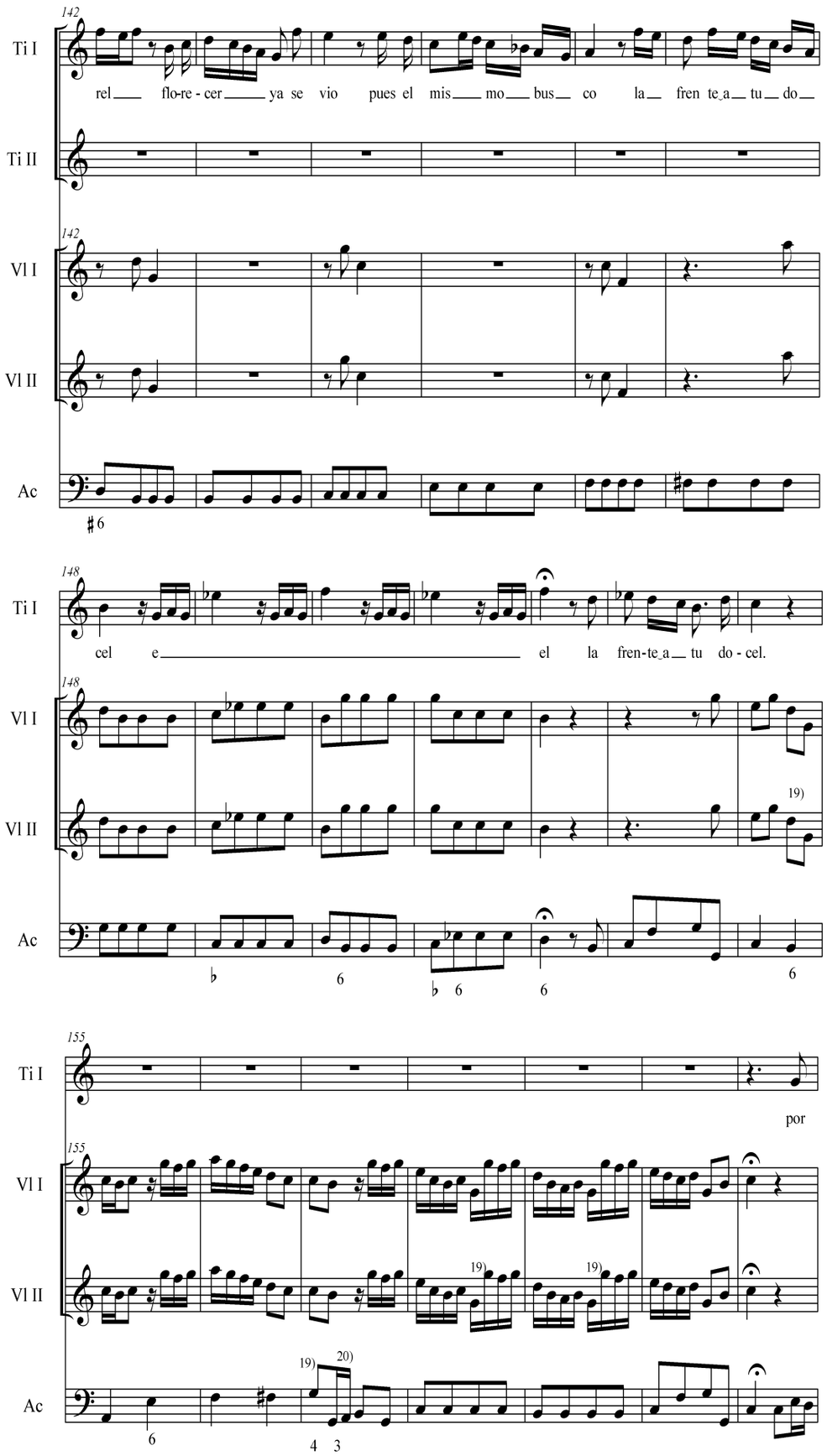
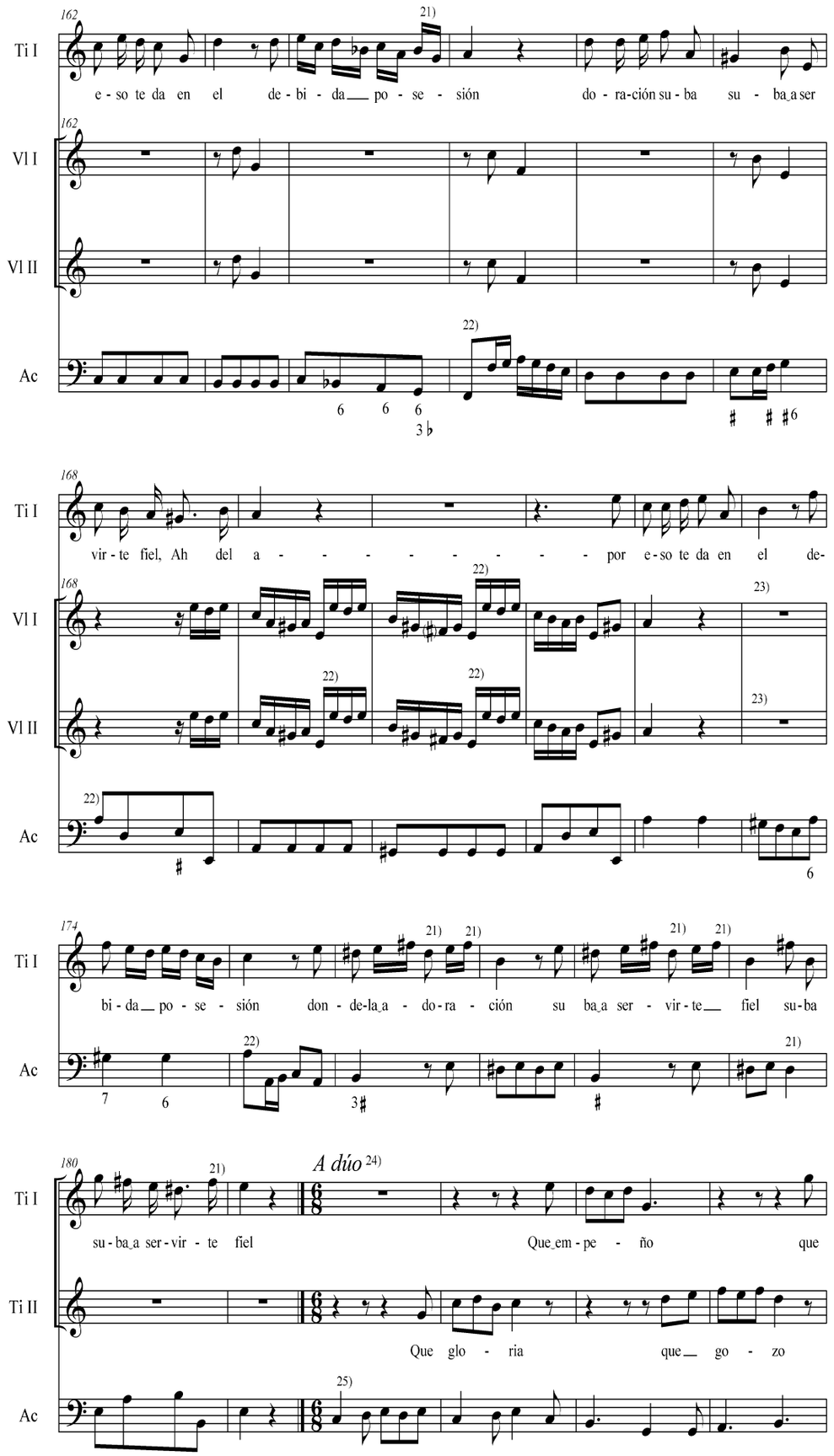
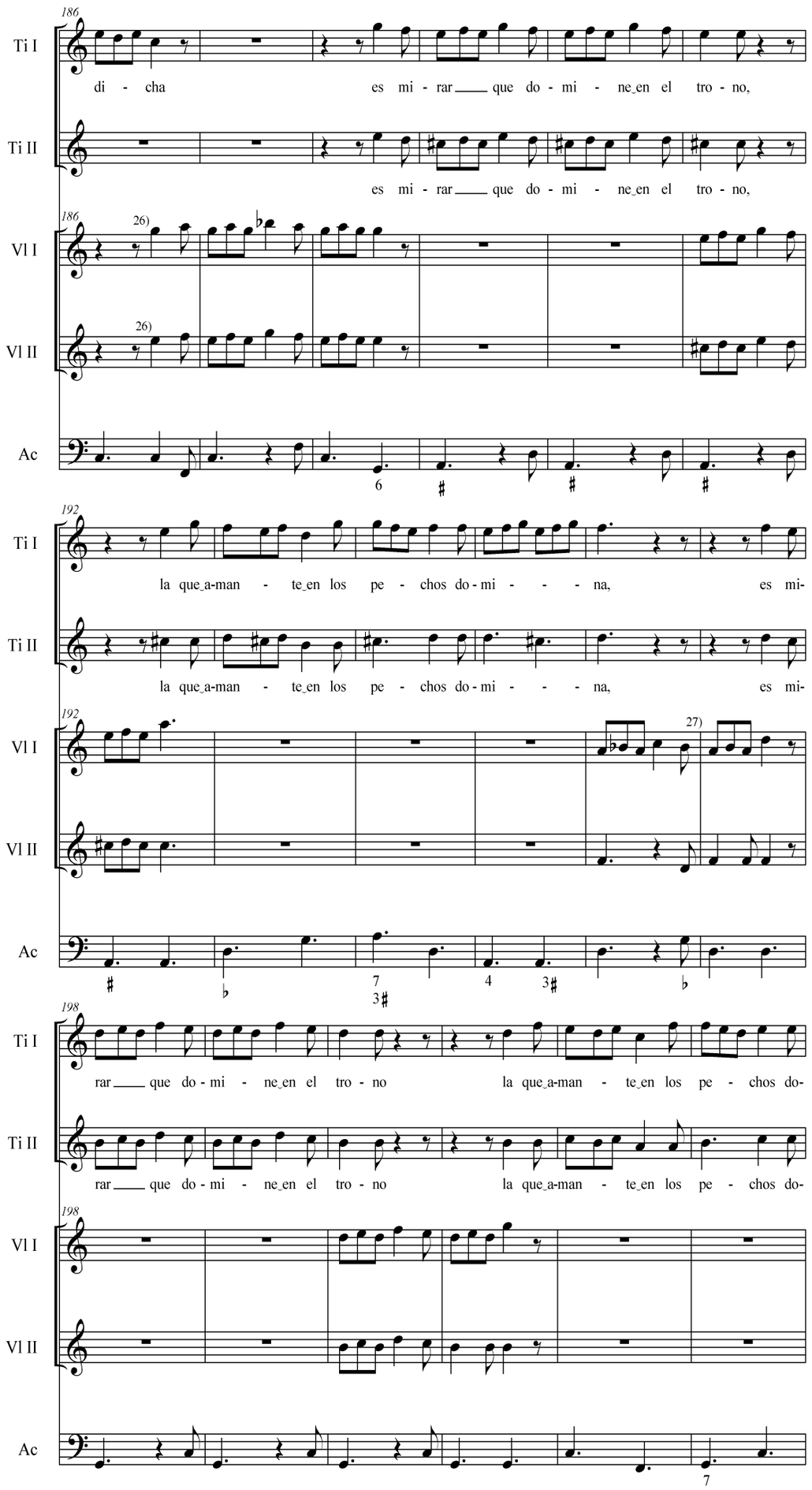
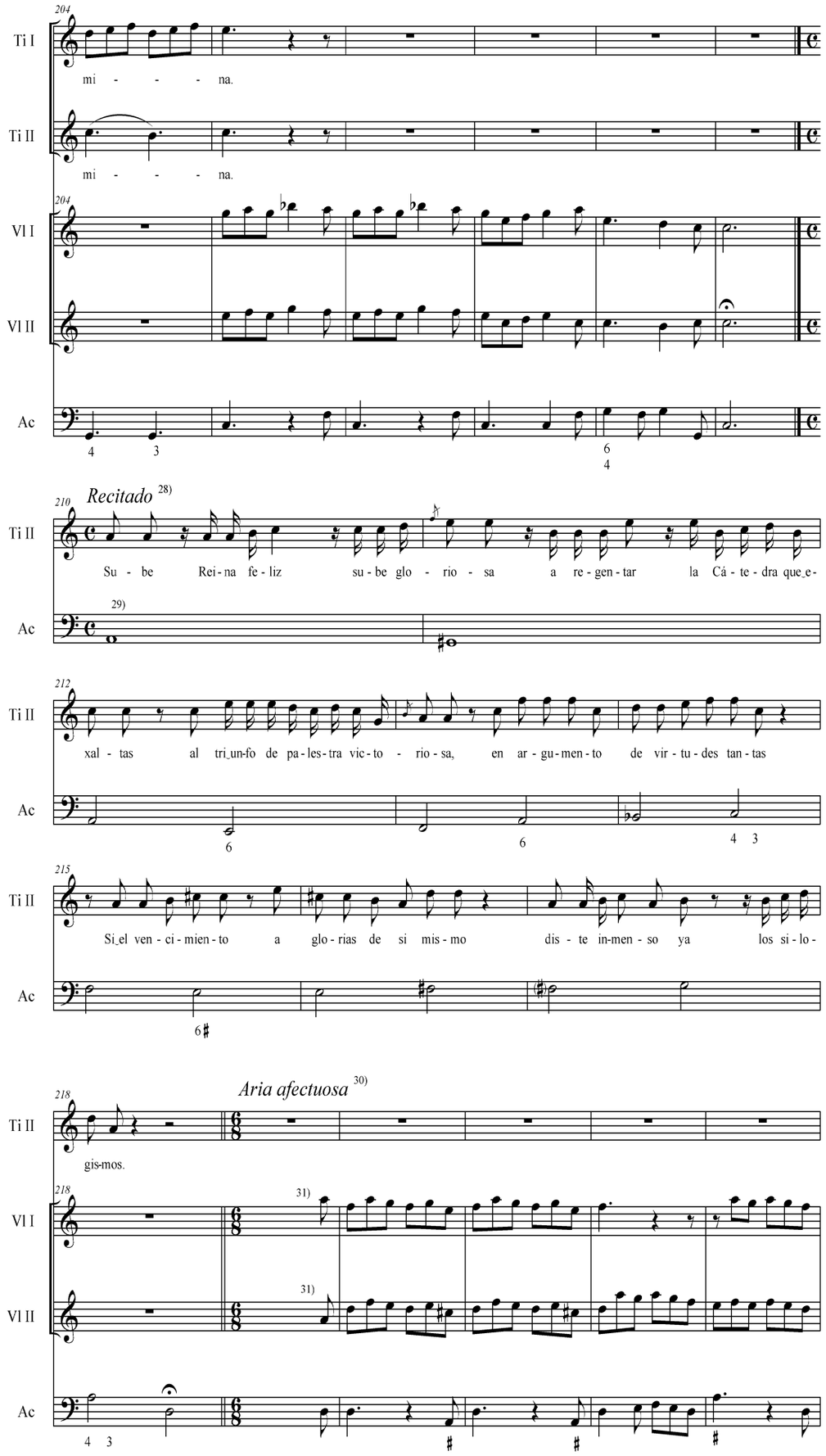
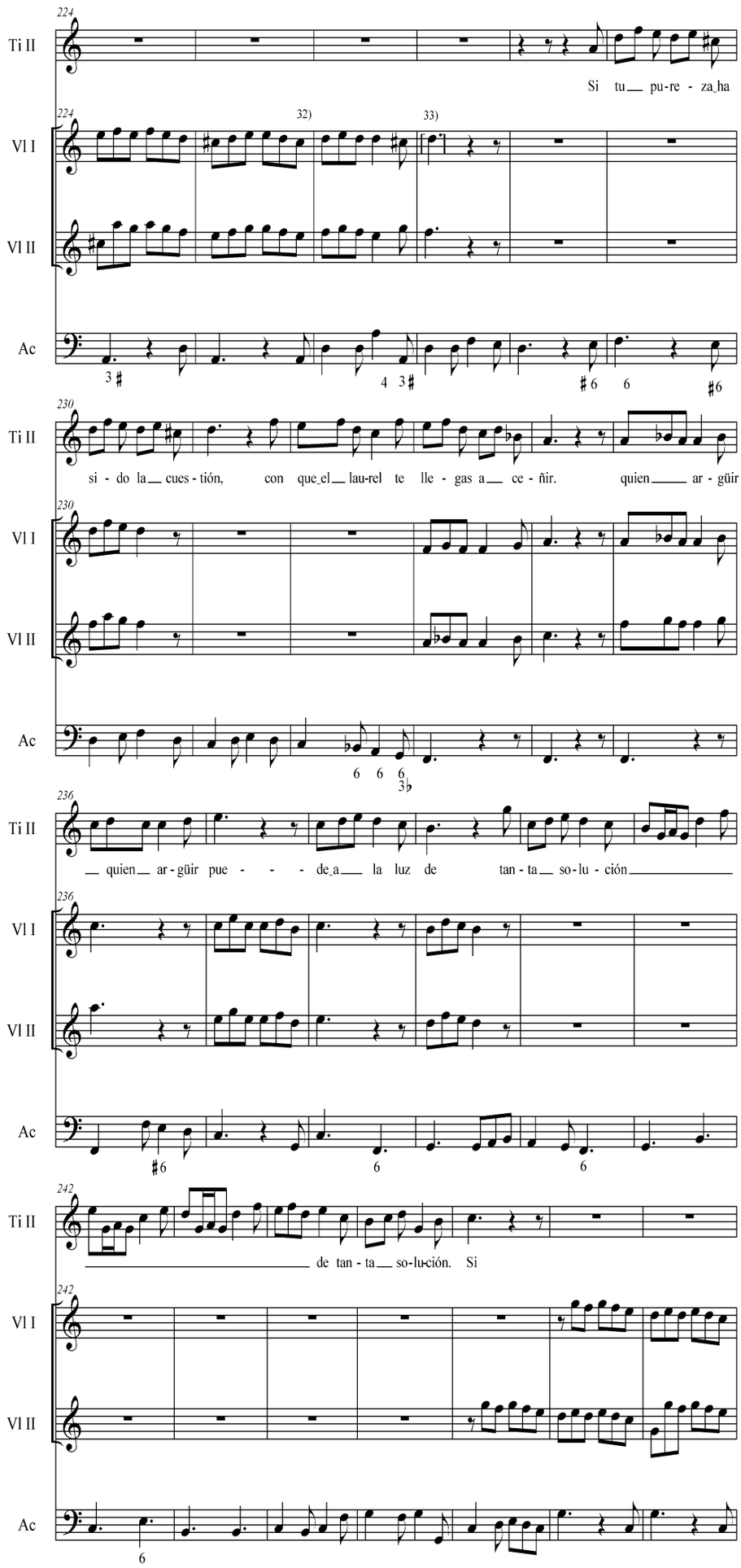
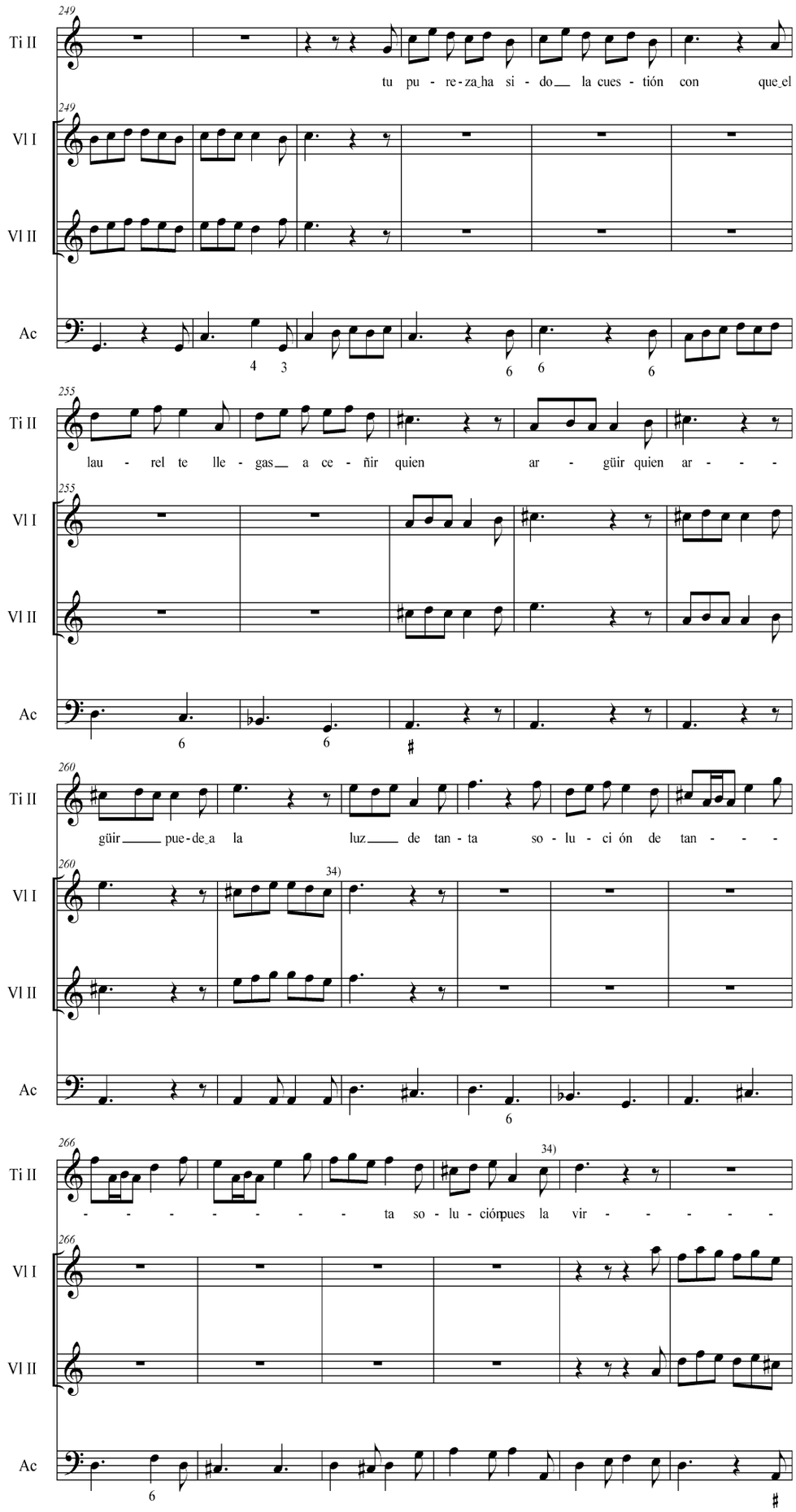
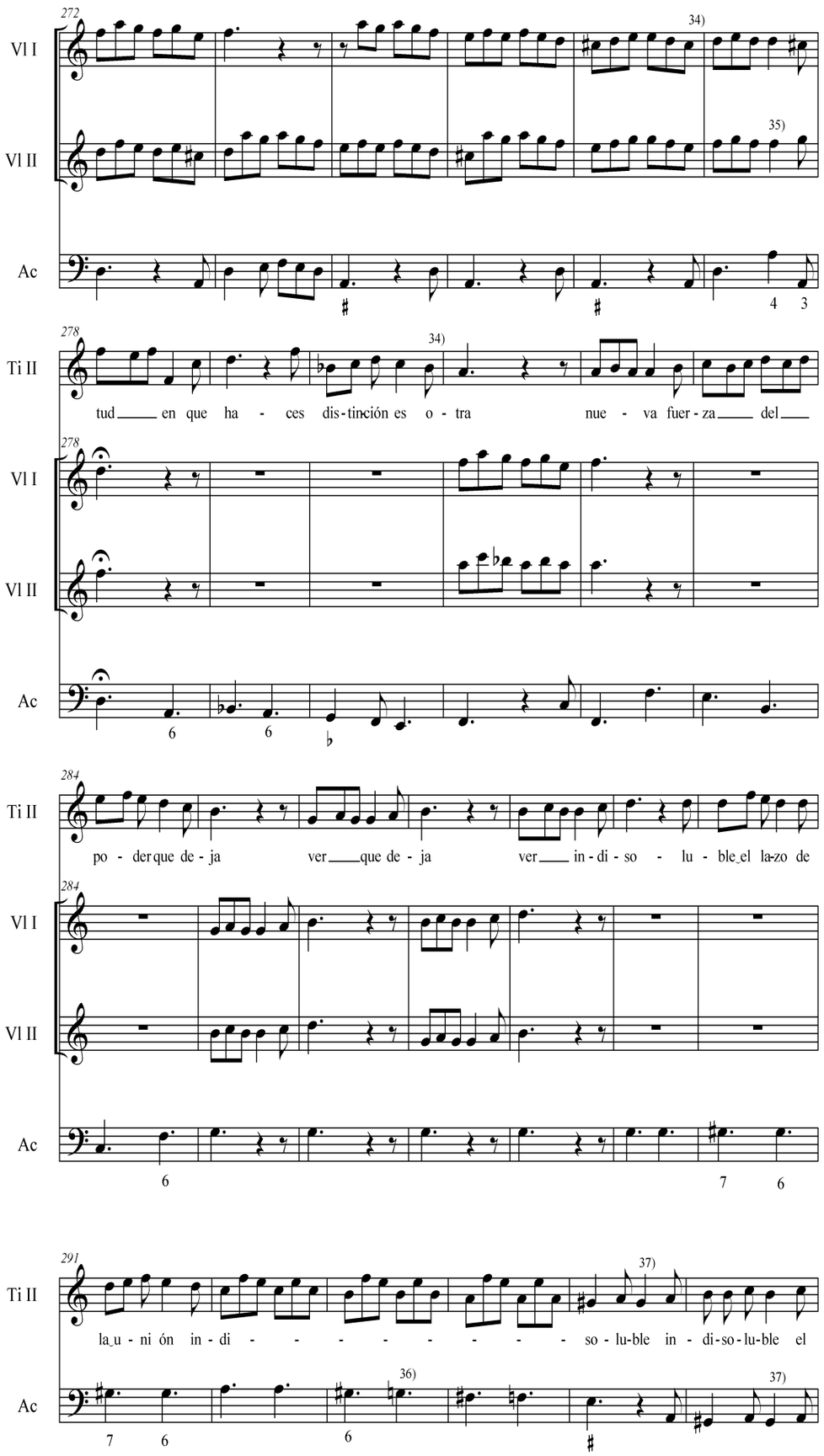
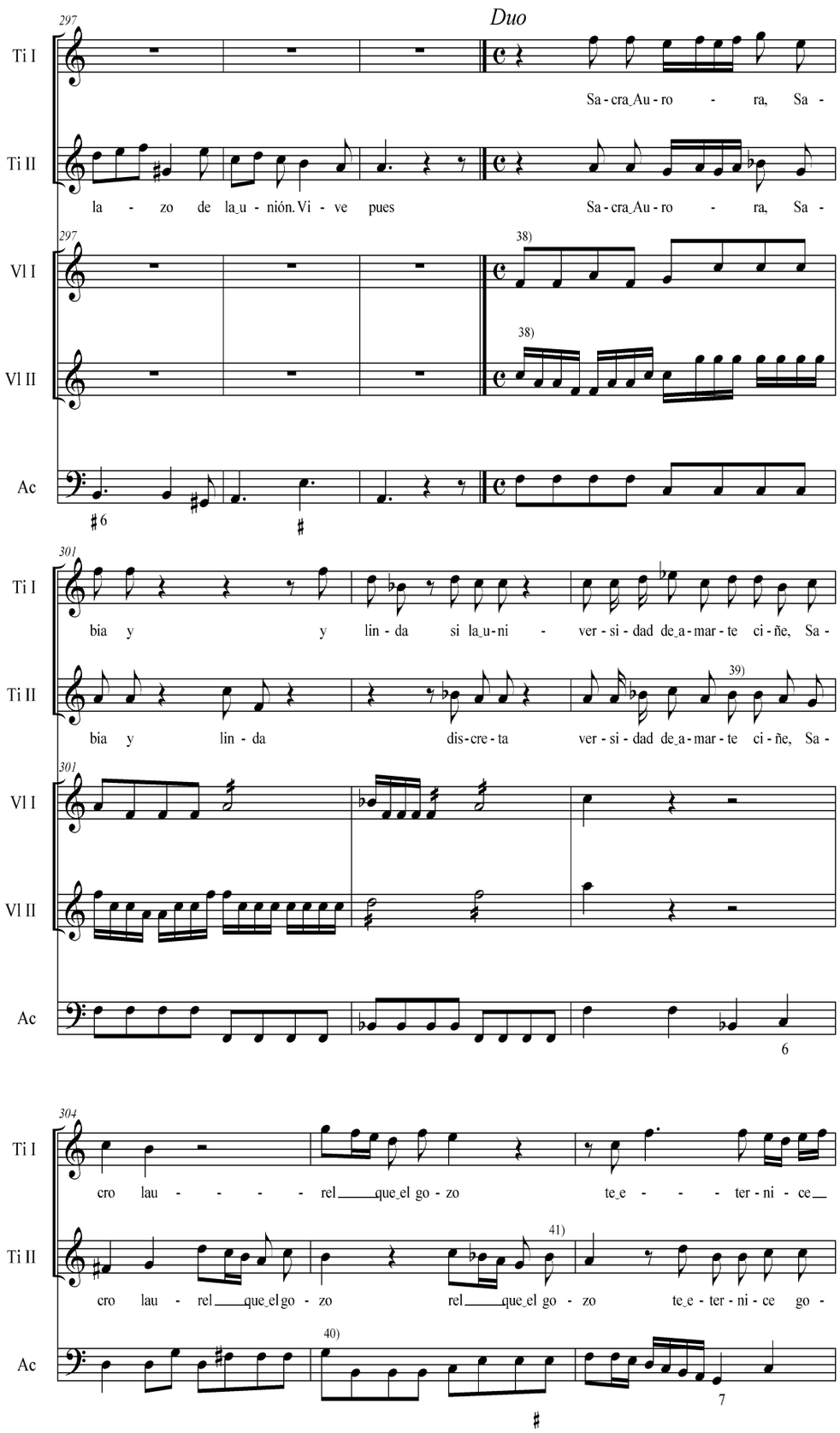
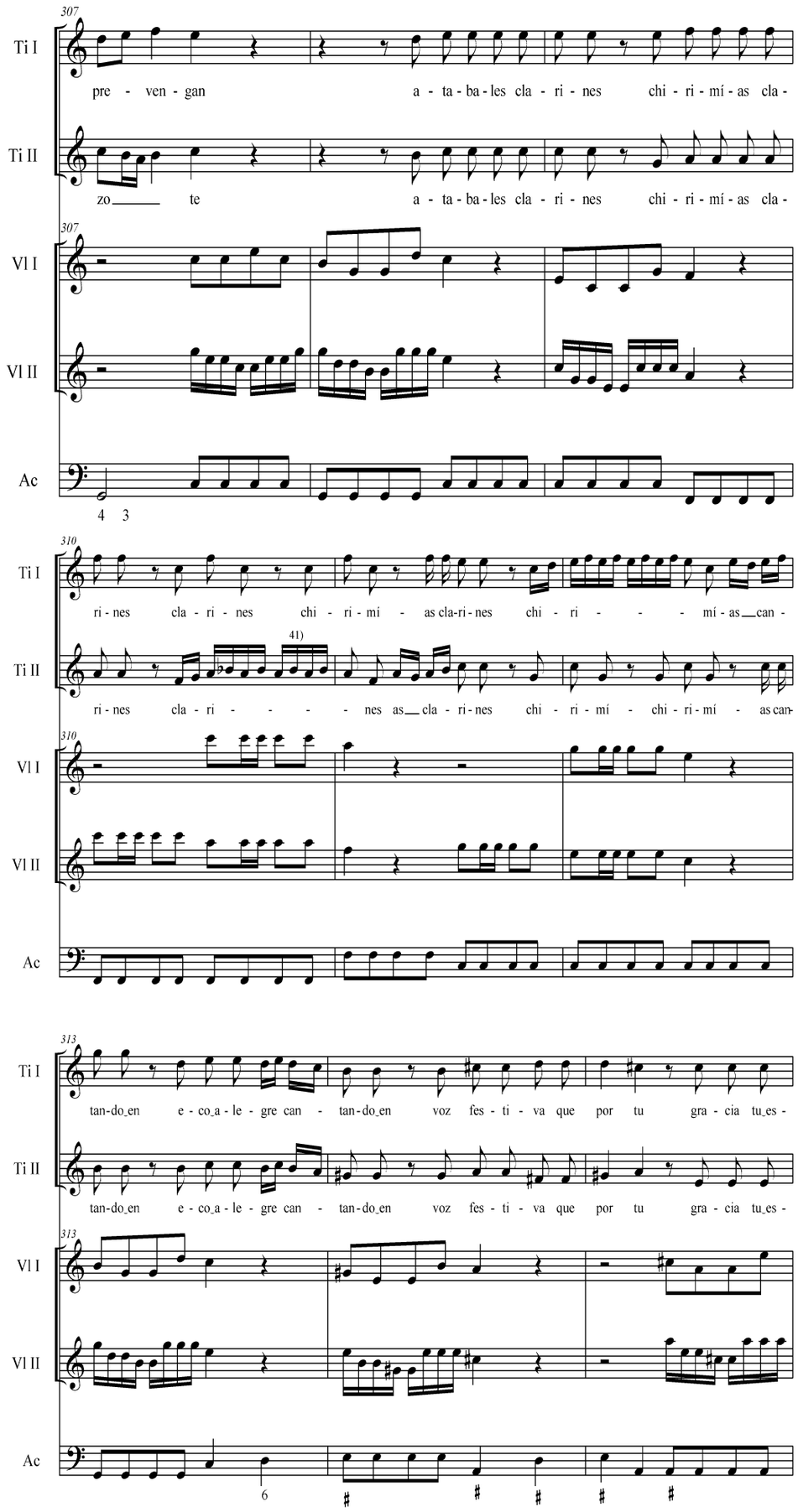
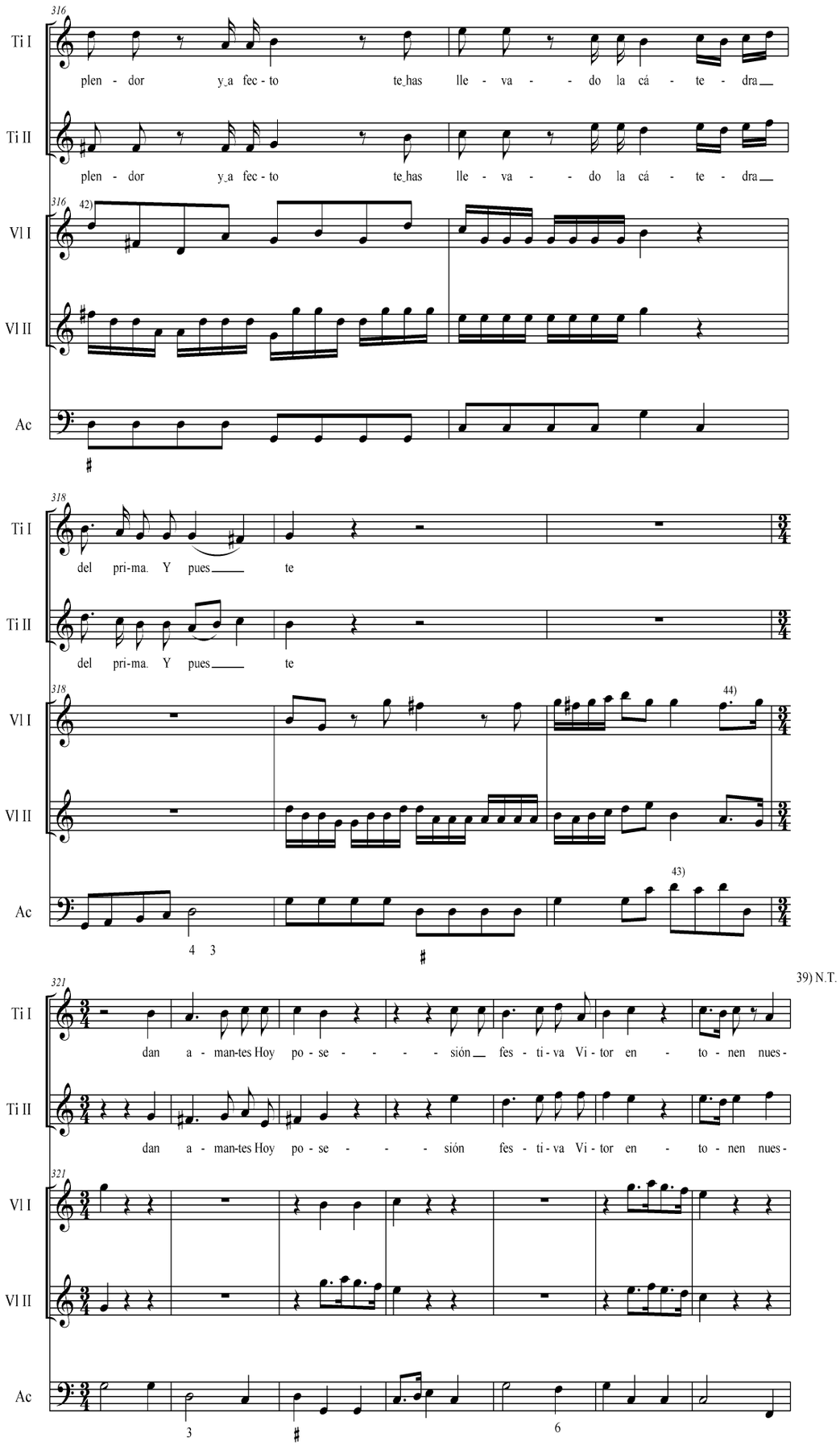
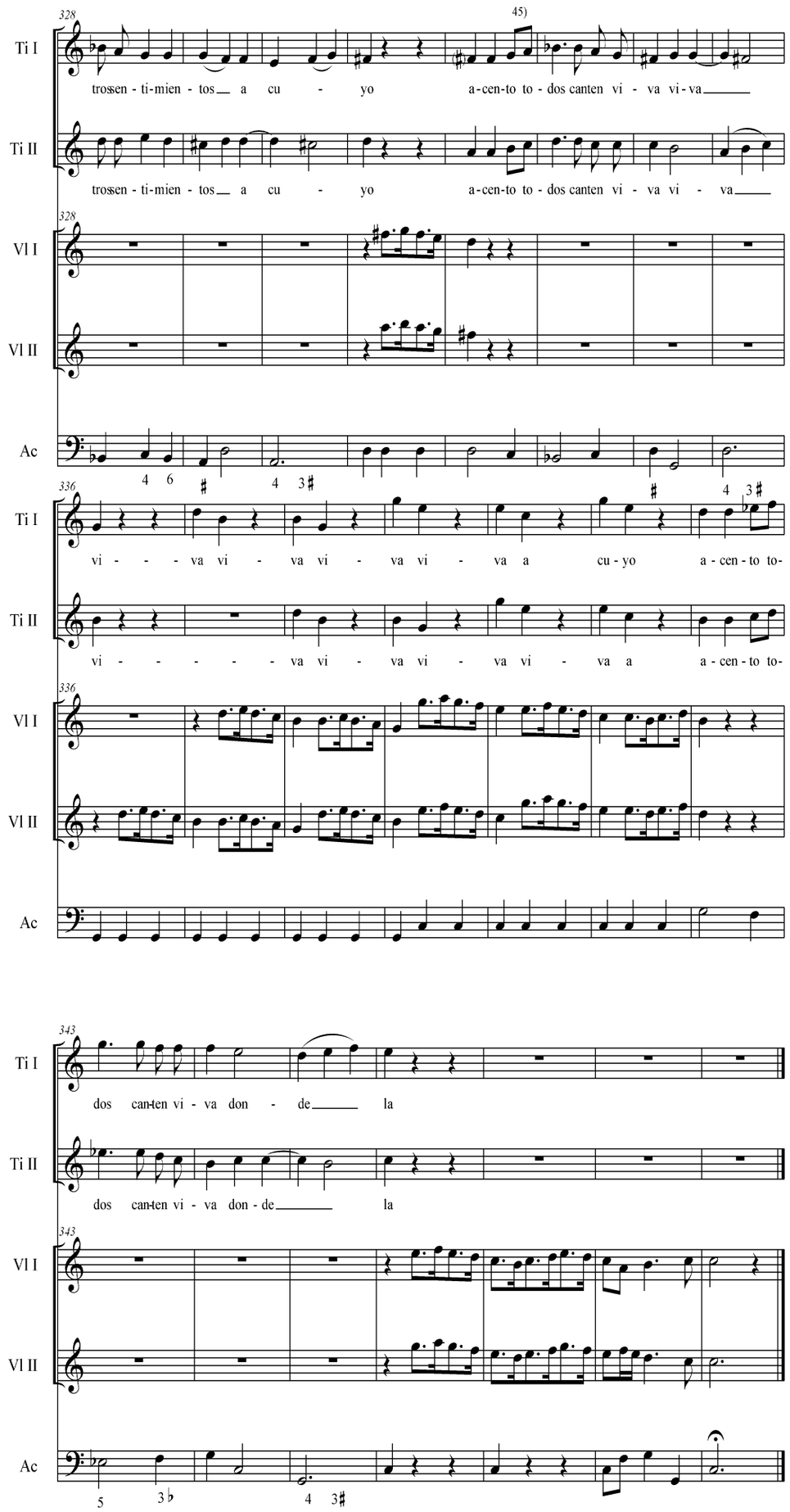

Carátula
Duo a Nuestra Señora
A del Gozo – Maestro Don Joseph de Aparicio



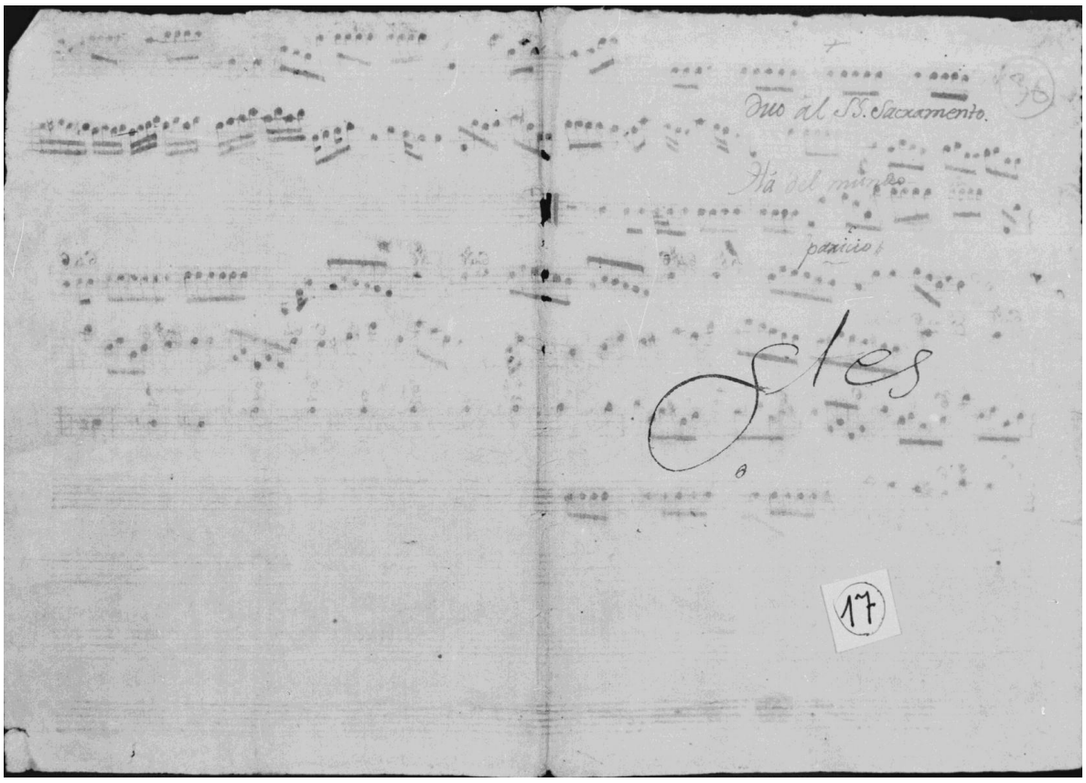

Parte del Violín 1

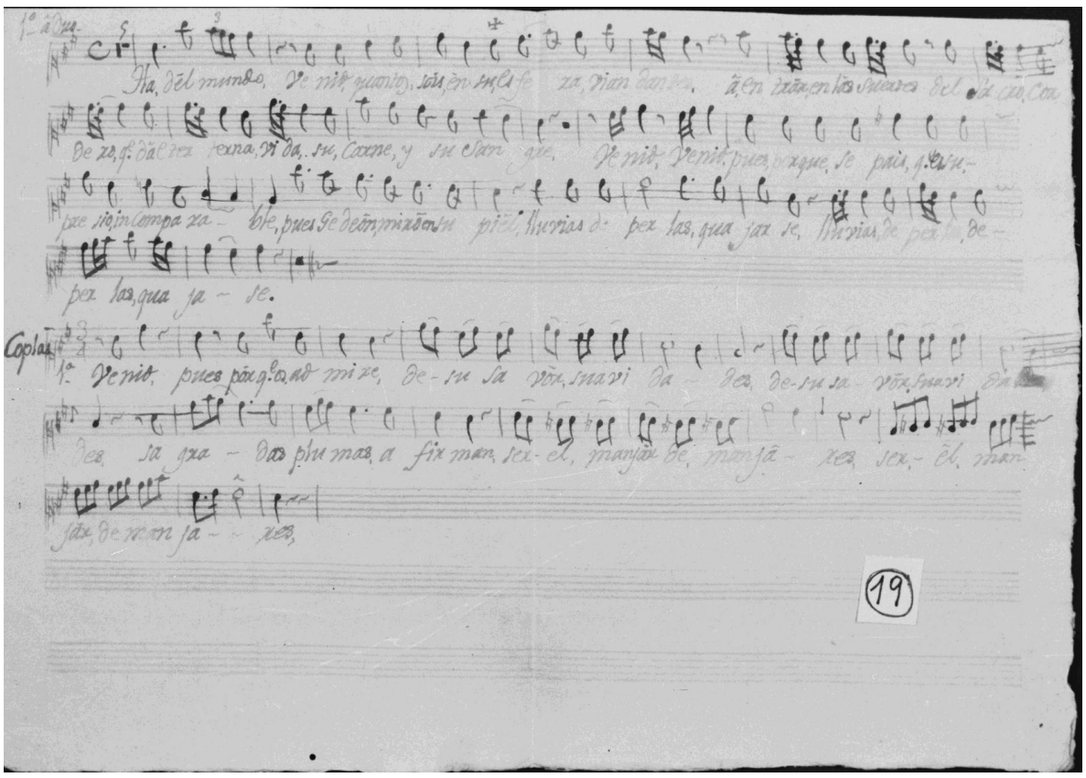
# Ah del gozo [1]

**Transcripción y revisión de manuscritos:**
**Dra. Diana Fernández Calvo**

**José de Orejón y Aparicio**

1) N.T.: En el Ms: A del gozo.
2) N.T.: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Tiple II como "Moderato solo".
4) N.T.: En el Ms figura el texto "Ha del gozo".
5) N.T.: En la transcripción de Andrés Sas, se reemplaza la blanca por dos negras tremoladas.
6) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

7) N.T.: En el Ms, sobre esta nota, aparece un signo de acentuación agregado con posterioridad por copistas o intérpretes que se repite en Tiple I compases 30, 40, 52, 73 y 81; y en Tiple II compases 50, 71 y 83.

8) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

9) N.T.: En Ms *la* en lugar de *si.*
10) N.T.: En el Ms repite la alteración.

11) N.T.: En el Ms. no figura este compás, fue agregado por la transcriptora.

12) N.T.: En el Ms esta indicación figura en el Acompañamiento.

13) N.T.: En el Ms en: Tiple II no figura esta indicación.
14) N.T.: En el Ms figura el texto "Que para ti el laurel".
15) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

16) N.T.: En el Ms figuran dos corcheas en lugar de dos negras.
17) N.T.: En el Ms repite la alteración.
18) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

19) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
20) N.T.: En el Ms figuran dos corcheas en lugar de dos semicorcheas.

21) N.T.: En el Ms repite la alteración.
22) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
23) N.T.: En el Ms no figura este compás, fue agregado por la transcriptora..
24) N.T.: En el Ms en: Tiple I no figura esta indicación.
25) N.T.: En el Ms figura el texto "Que gloria".

26) N.T.: En el Ms figura el texto "Que gloria".
27) En el Ms repite la alteración.

28) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Tiple I y en el Acompañamiento.
29) N.T.: En el Ms figura el texto "Sube señora".
30) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Violín I y II.
31) N.T.: En el MS figura el texto "Si fueron".

32) N.T.: En Ms repite la alteración.
33) N.T.: En el Ms no figura este compás, fue agregado por la transcriptora.

34) N.T.: En el Ms repite la alteración.

35) N.T.: En Ms *mi* en lugar de *fa.*
36) N.T.: Cfr en el "Prólogo a las Transcripciones" los criterios de sustitución del ♮.
37) N.T.: En el Ms repite la alteración.

38) N.T.: En el Ms figura el texto "Viva pues".
39) N.T.: En el Ms repite la alteración.
40) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
41) N.T.: En el Ms repite la alteración.

41) N.T.: En el Ms repite la alteración.

42) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
43) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
44) N.T.: En el Ms repite la alteración.

45) N.T.: En el Ms figuran dos semicorcheas en lugar de dos corcheas.

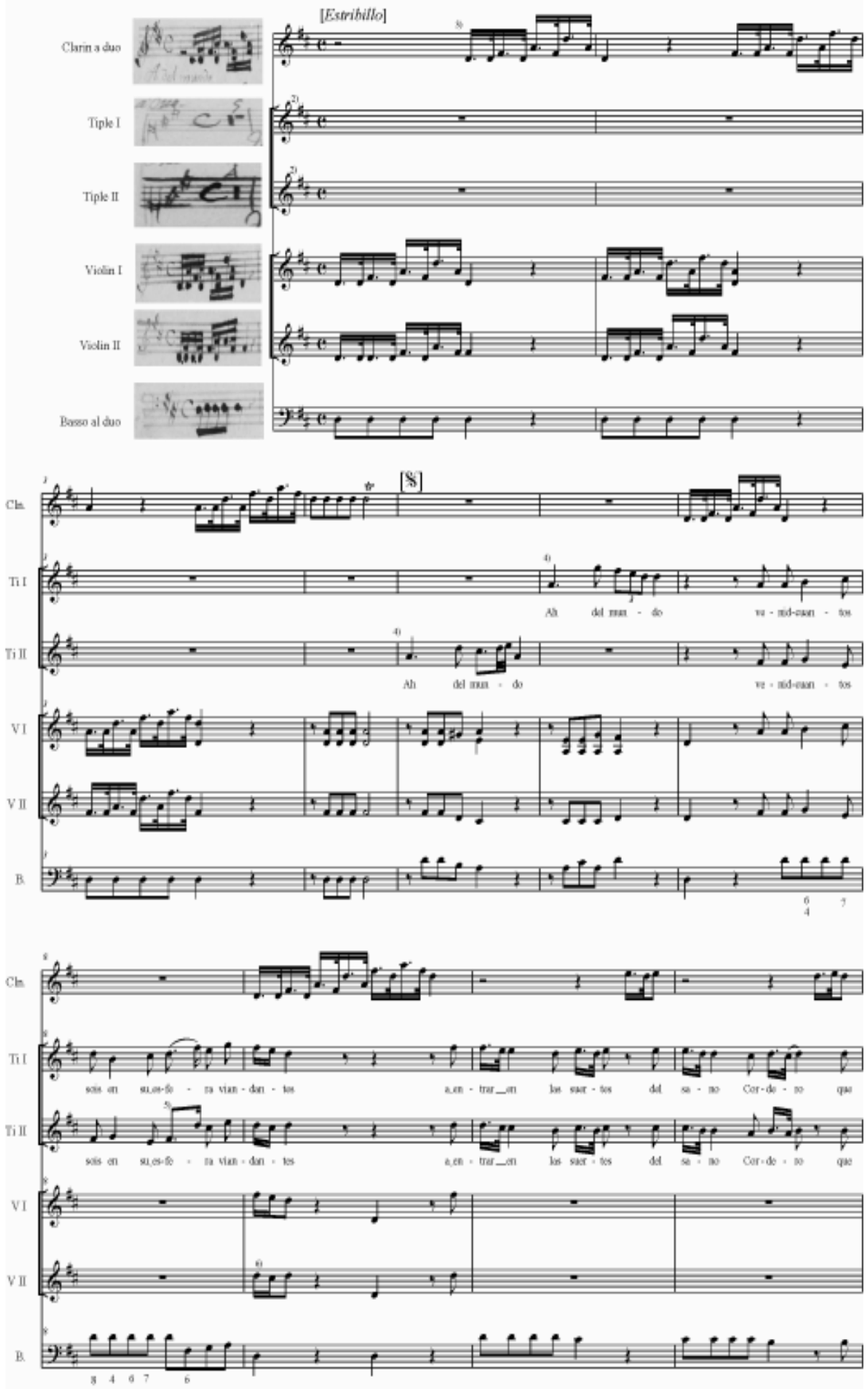
# Ah del Mundo

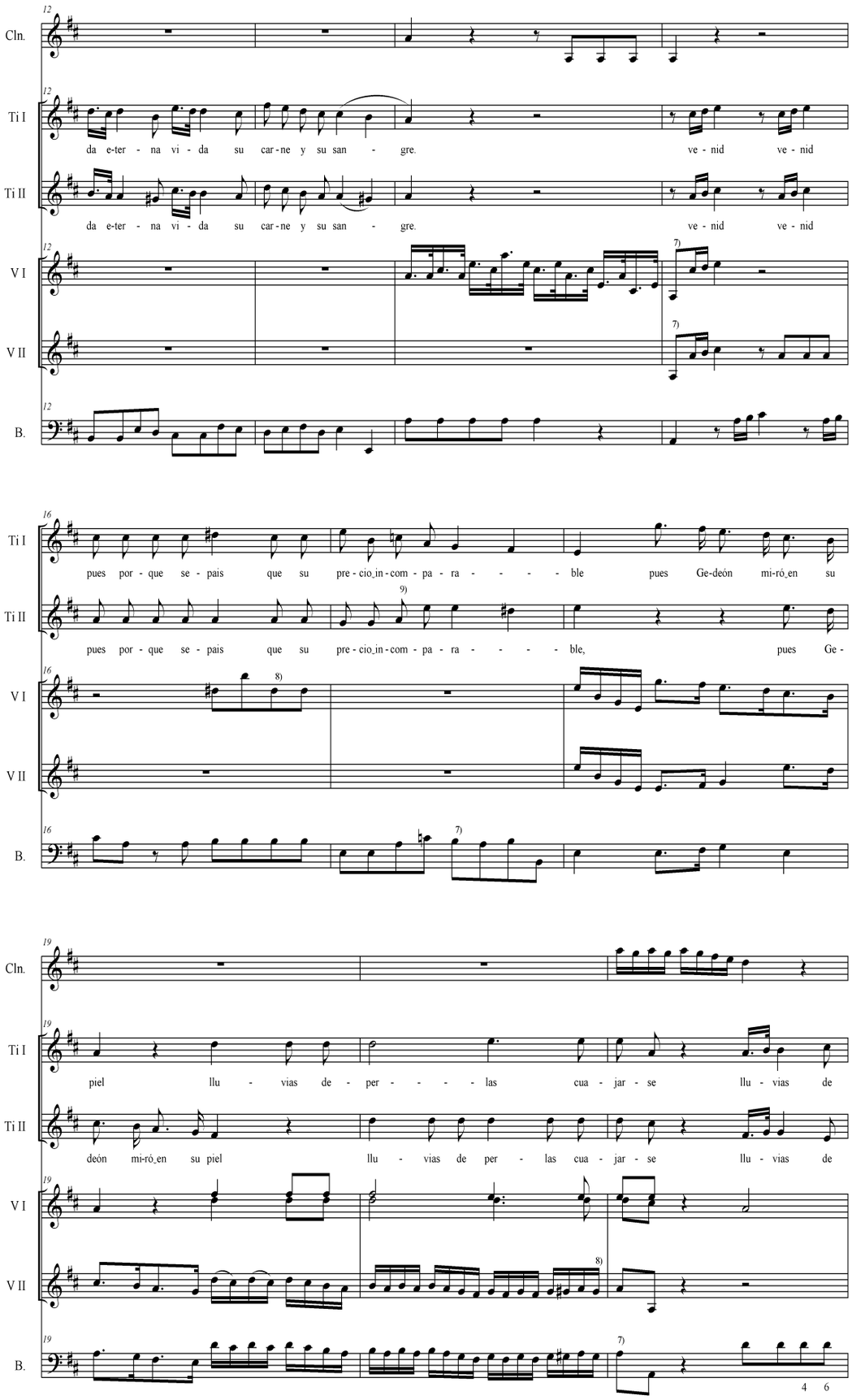
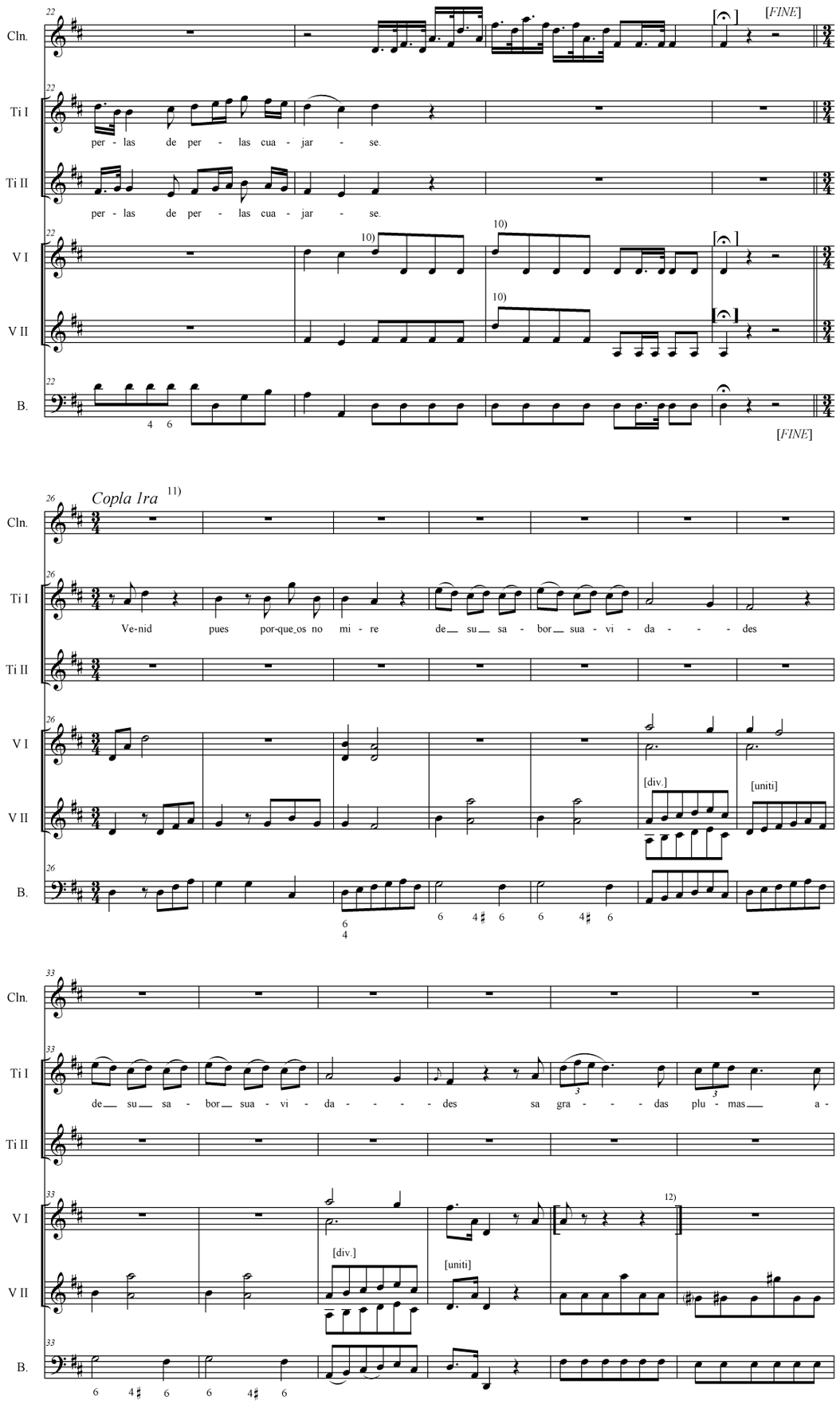


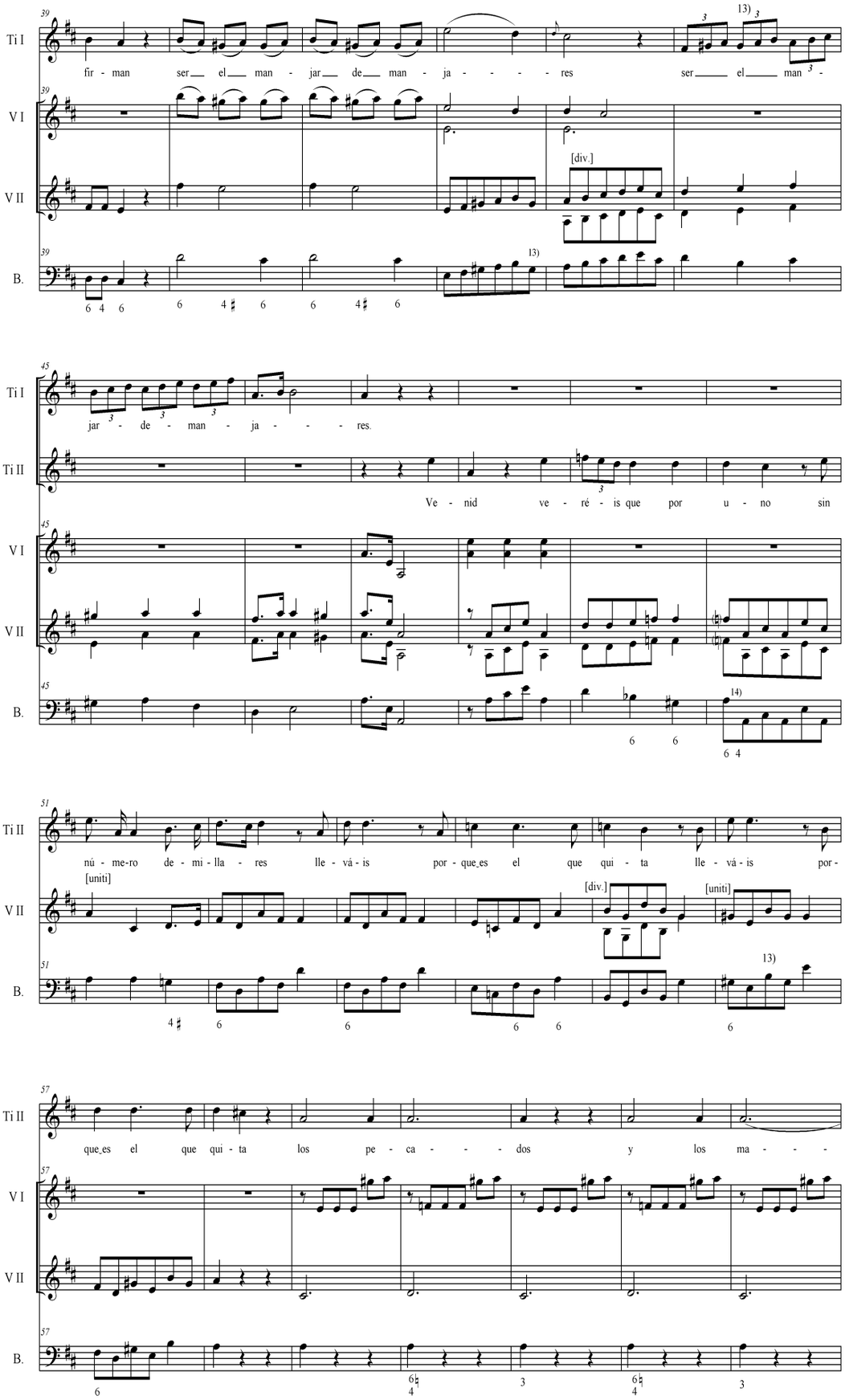
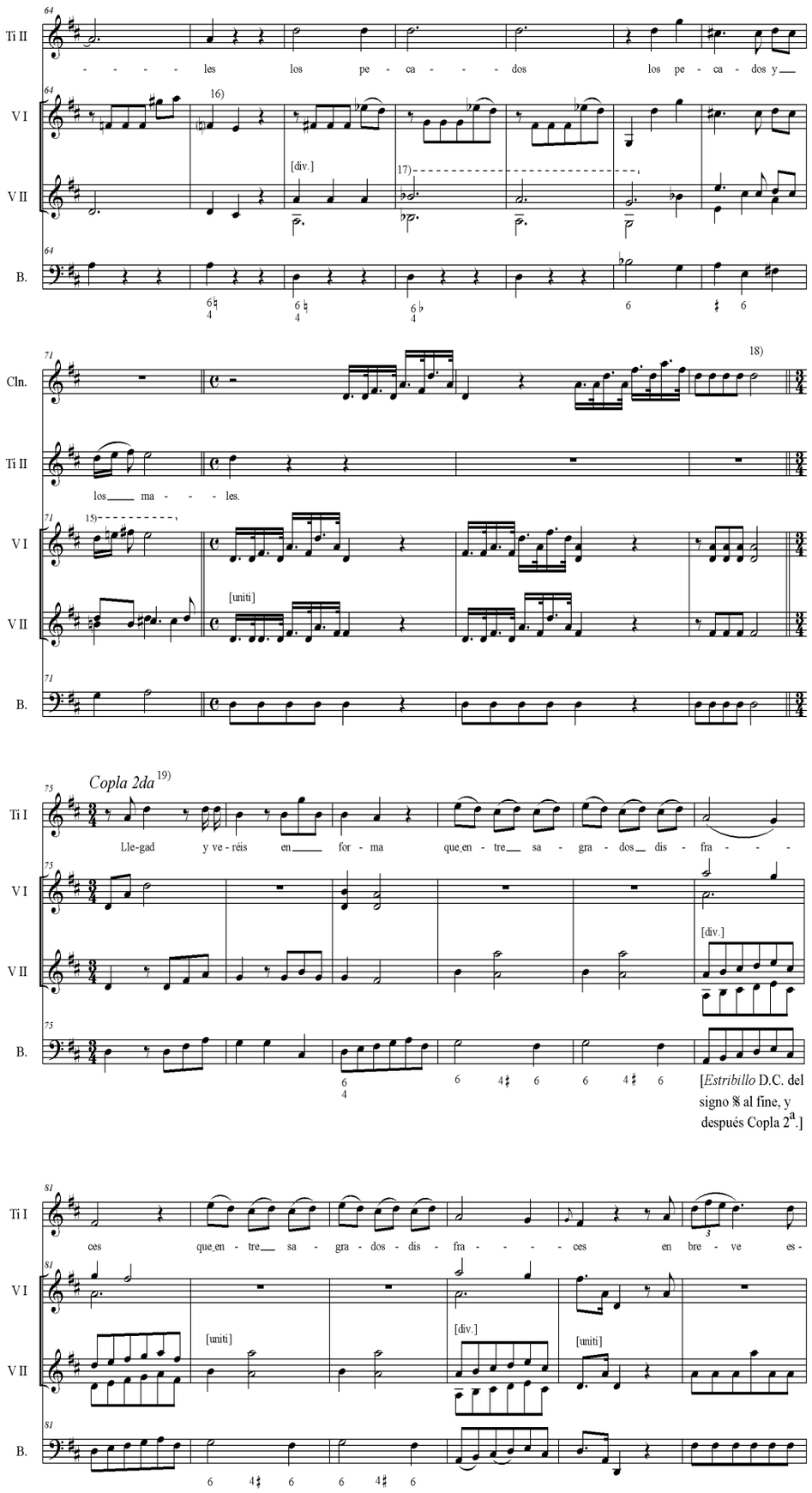

Carátula
Dúo al Santísimo Sacramento
Ha del Mundo – Aparicio

Parte – Tiple 1

# Ah del mundo[1]

**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión del manuscrito: Julián Mosca**

**José de Orejón y Aparicio**

1) N.T.: En el Ms: Ha del mundo.
2) N.T: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms figura el texto "A del mundo".
4) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".
5) N.T.: La disposición del diseño grafico de la agrupación ritmica del Ms está actualizada a notación actual. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".
6) N.T.: En el Ms tres corcheas en lugar de dos semicorcheas y corchea.

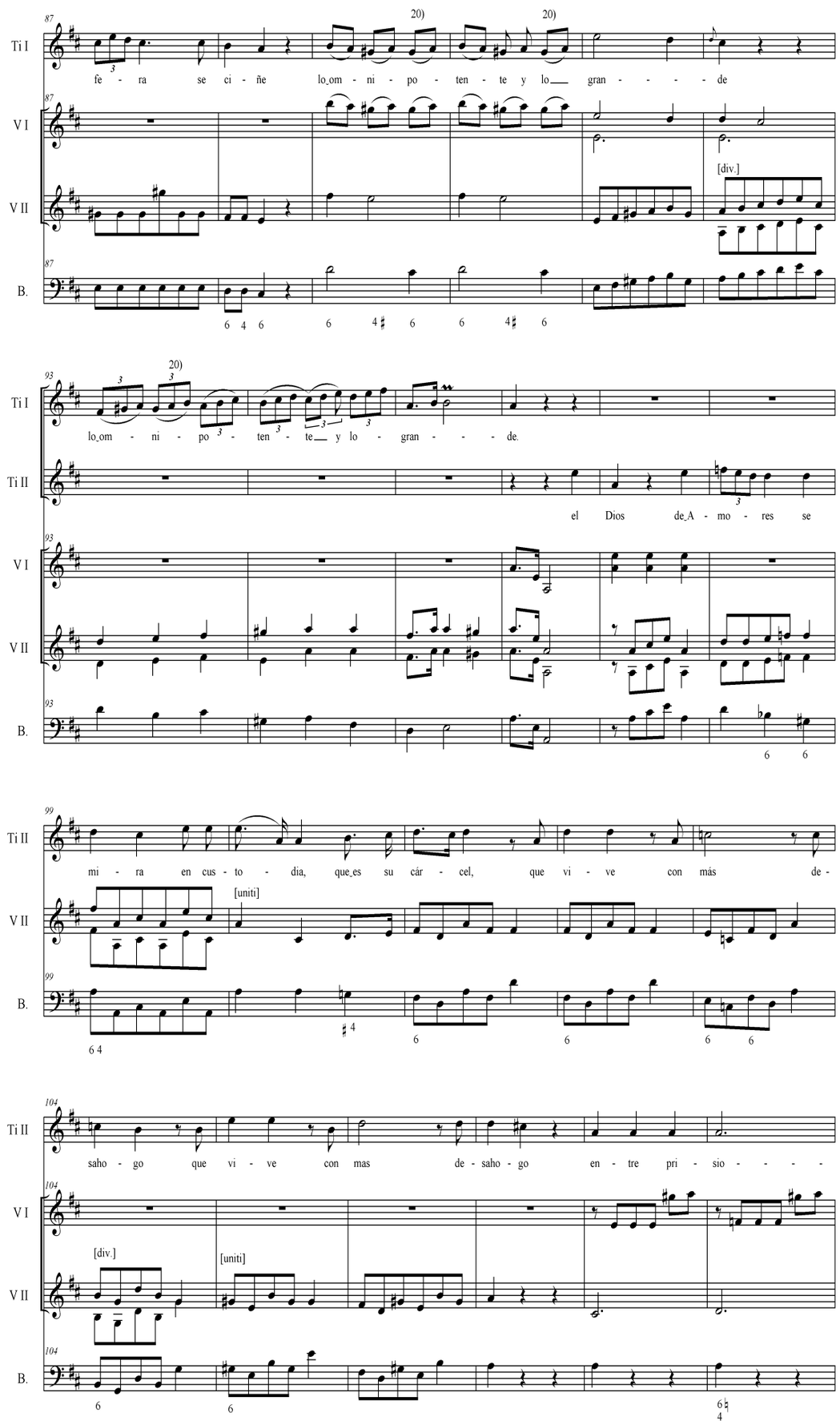
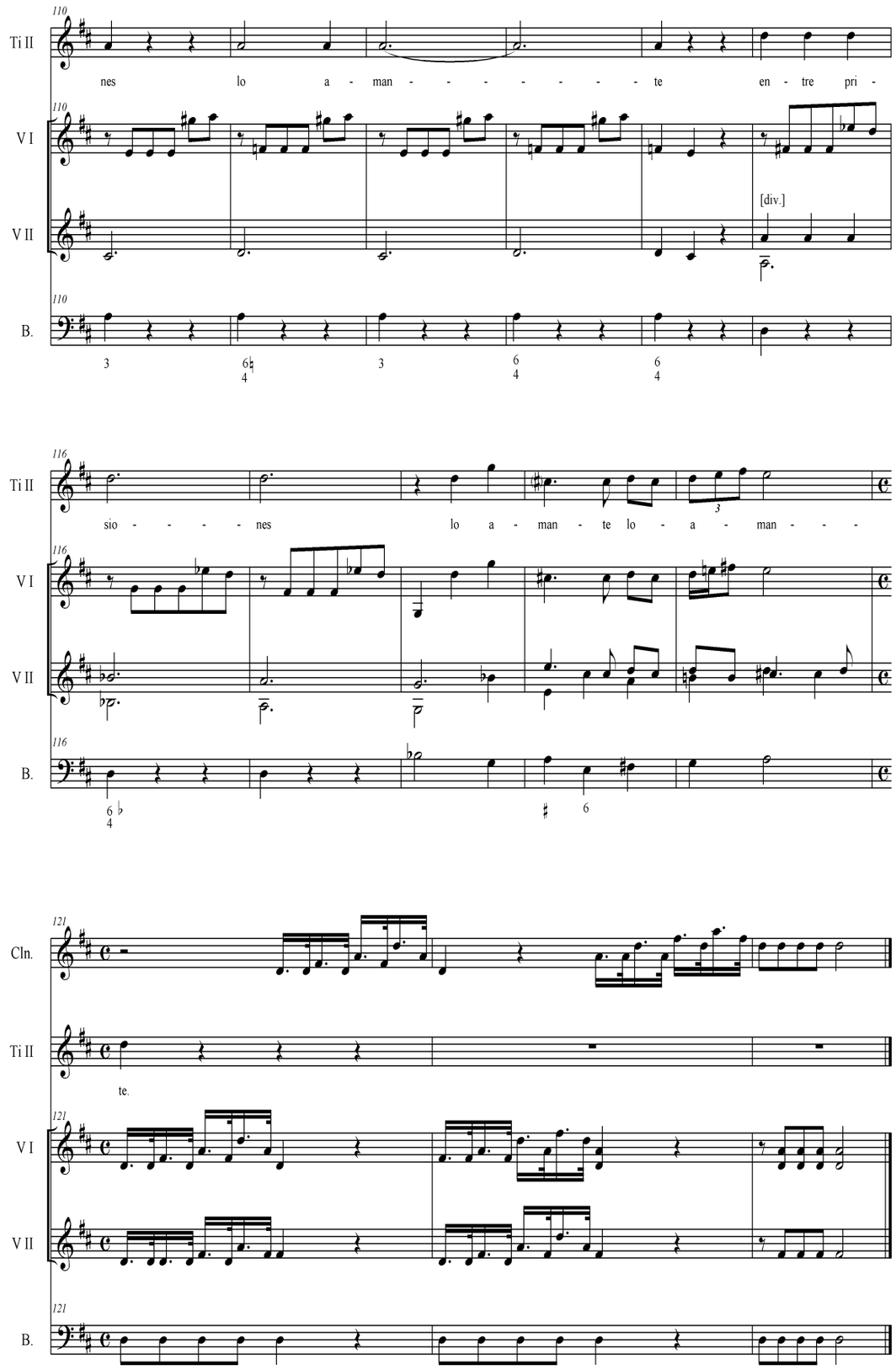
# Ah del mundo 2-7

7) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".
8) N.T.: En el Ms repite la alteración.
9) N.T.: En el Ms *si* en lugar de *la*.

10) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
11) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Tiple II como "Coplas".
12) N.T.: Copia del Ms dañada. Reconstrucción de la transcriptora.

# Ah del mundo 4-7

13) N.T.: En el Ms repite la alteración.
14) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

15) N.T.: En el Ms dos corcheas en lugar de dos negras.

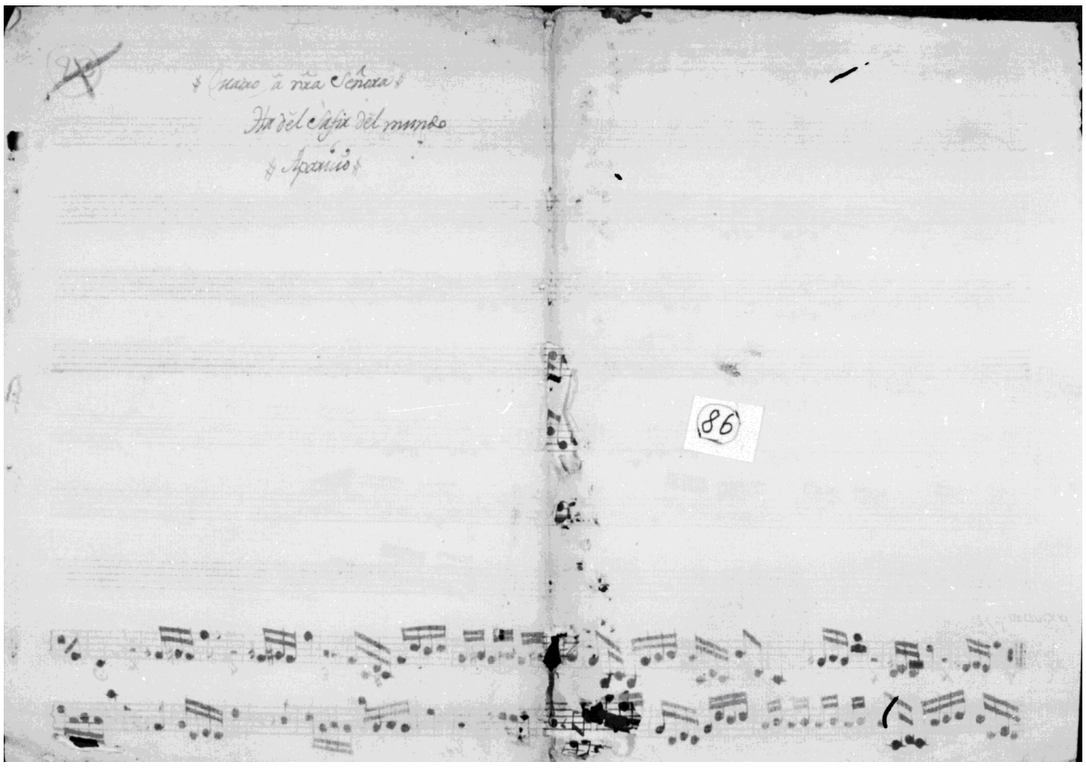
16) N.T.: En el Ms el becuadro lo tiene *mi*.

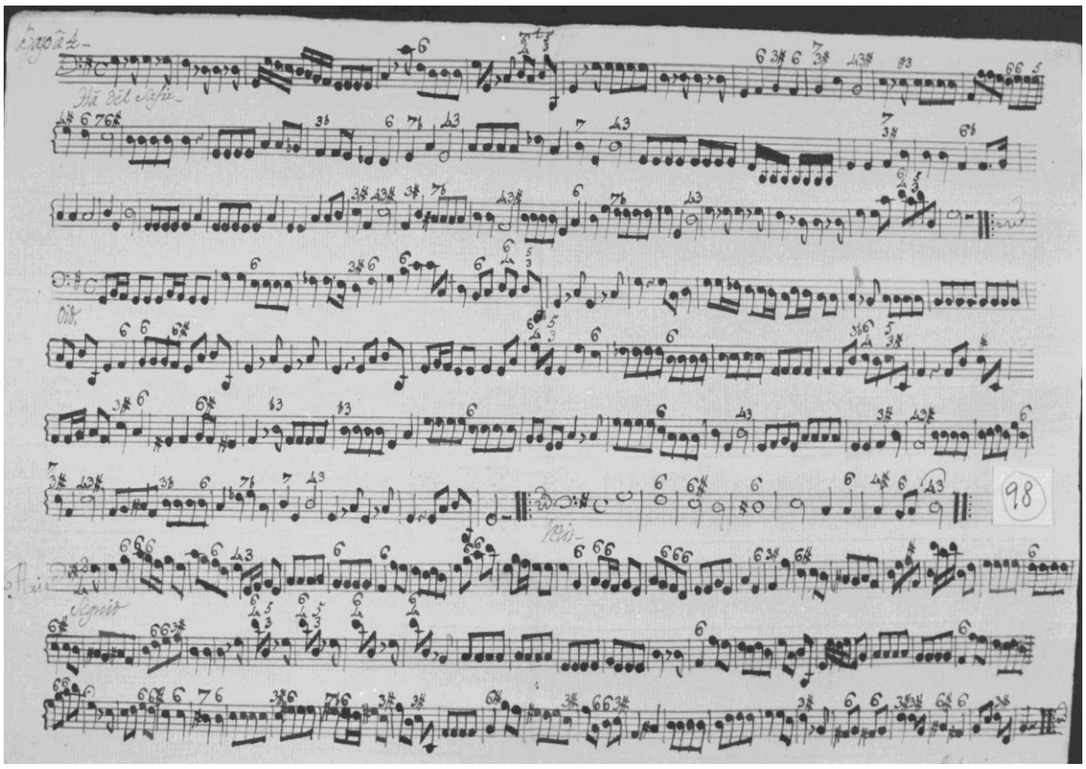
17) N.T.: En el Ms la voz superior *la, si*♭, *la* en lugar de *si* ♮, *la, sol.*

18) N.T.: En el Ms, sobre esta nota, aparece un signo de acentuación agregado con posterioridad, por copistas o intérpretes, que se repite en Tiple I, compás 95.

19) N.T.: En el Ms figura la indiación "Cop".

20) N.T.: En el Ms se repite la alteración.

[*Estribillo* D.C. del signo 𝄋 al fine ]

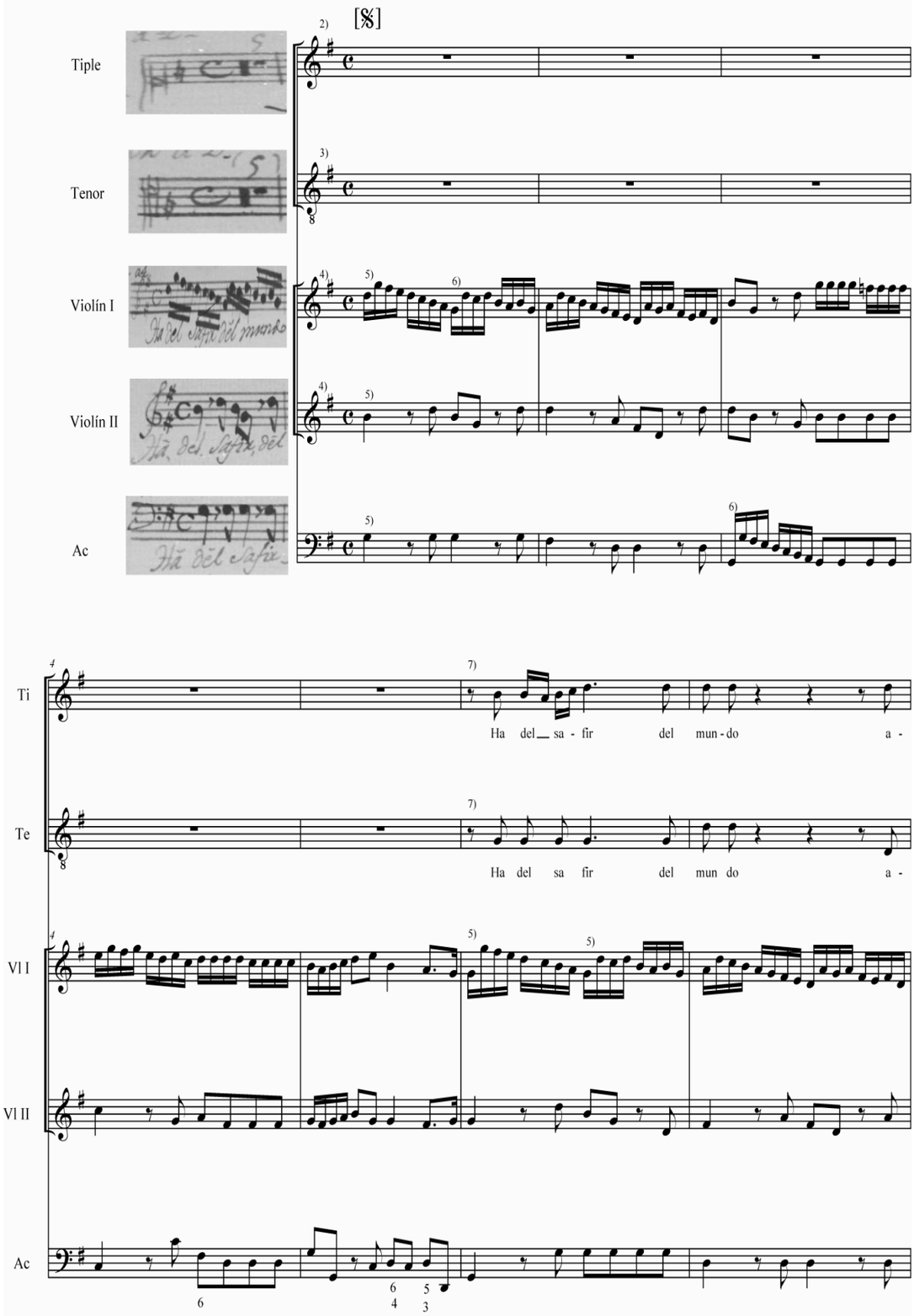
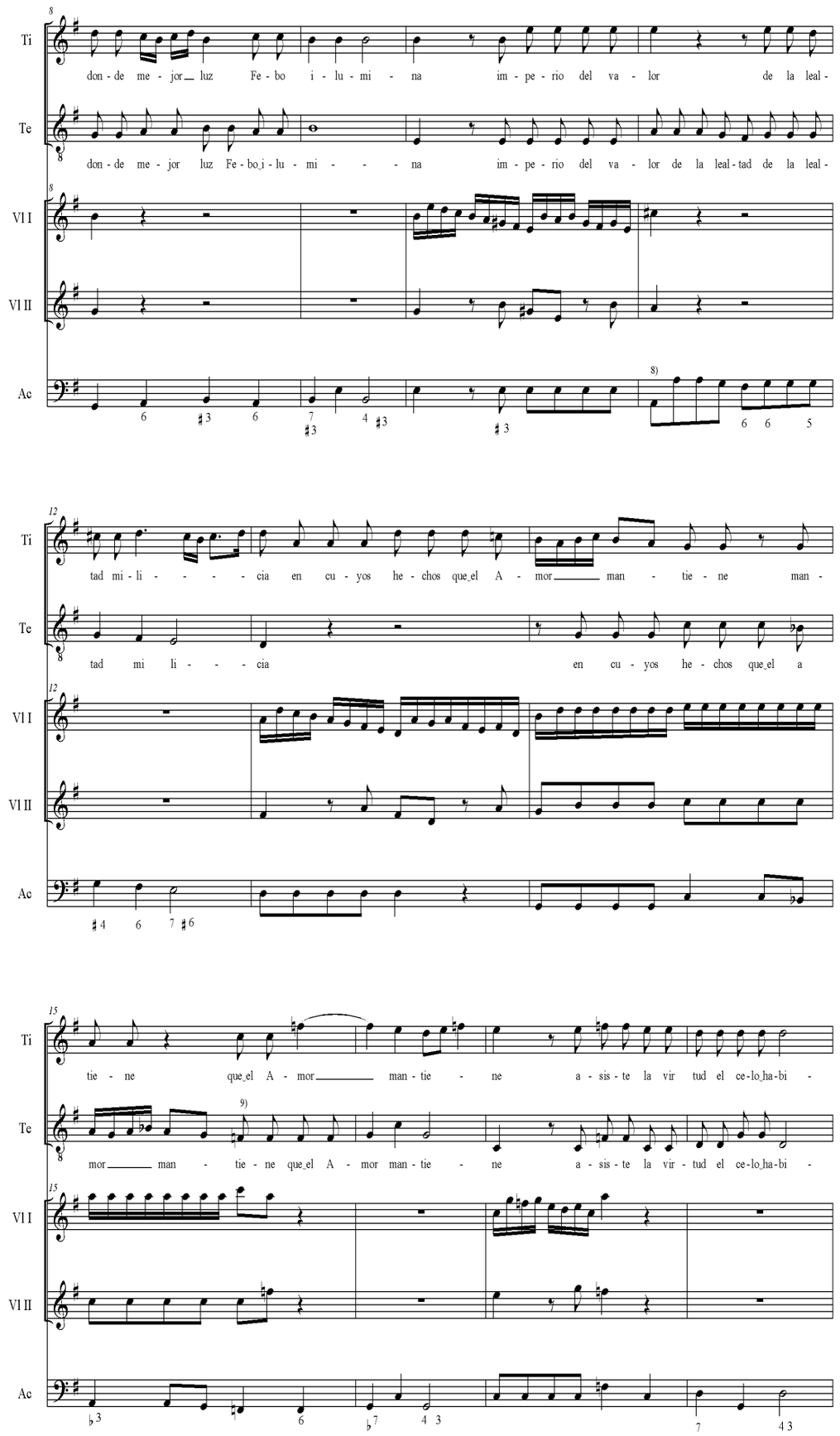
# Ah del safir del mundo

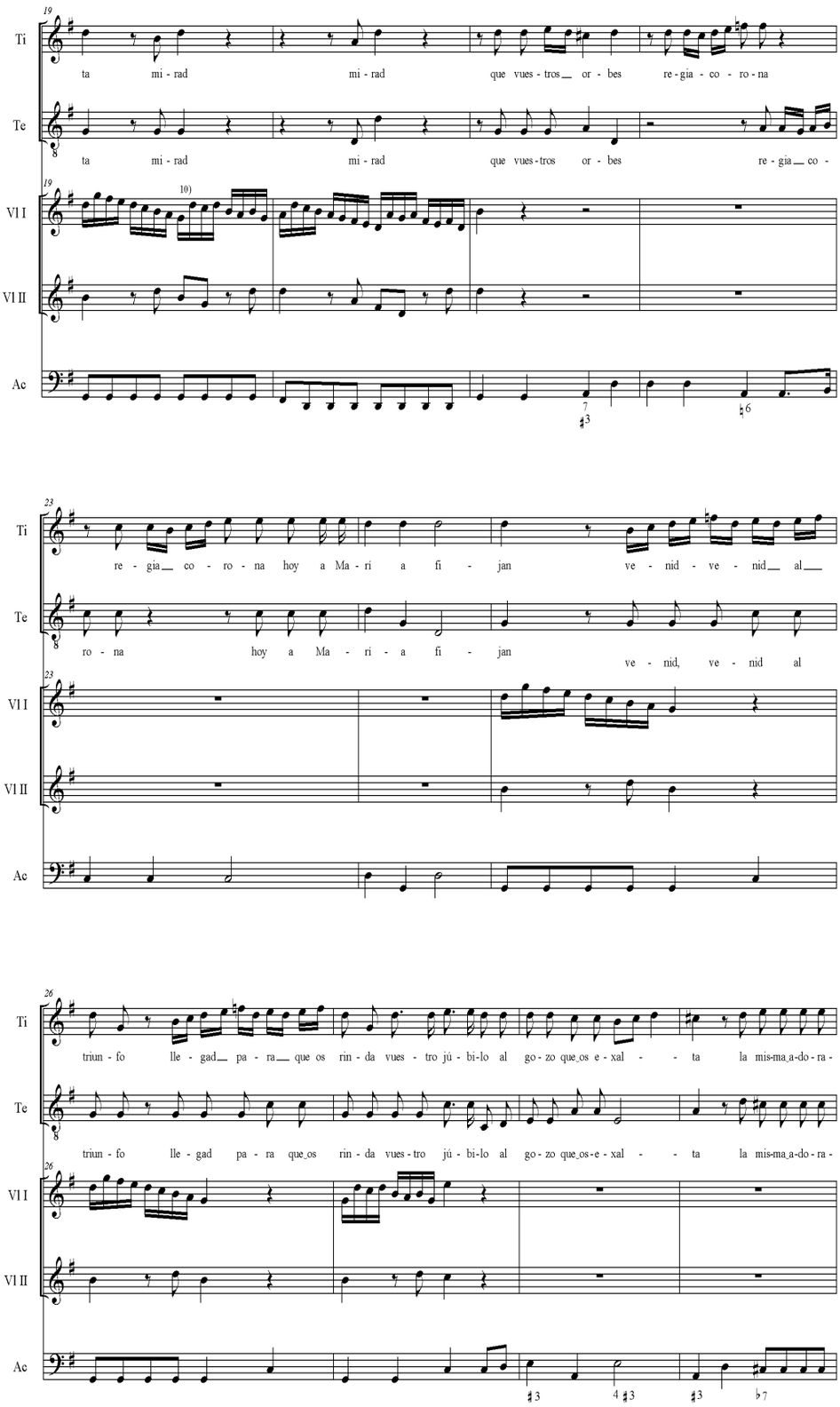
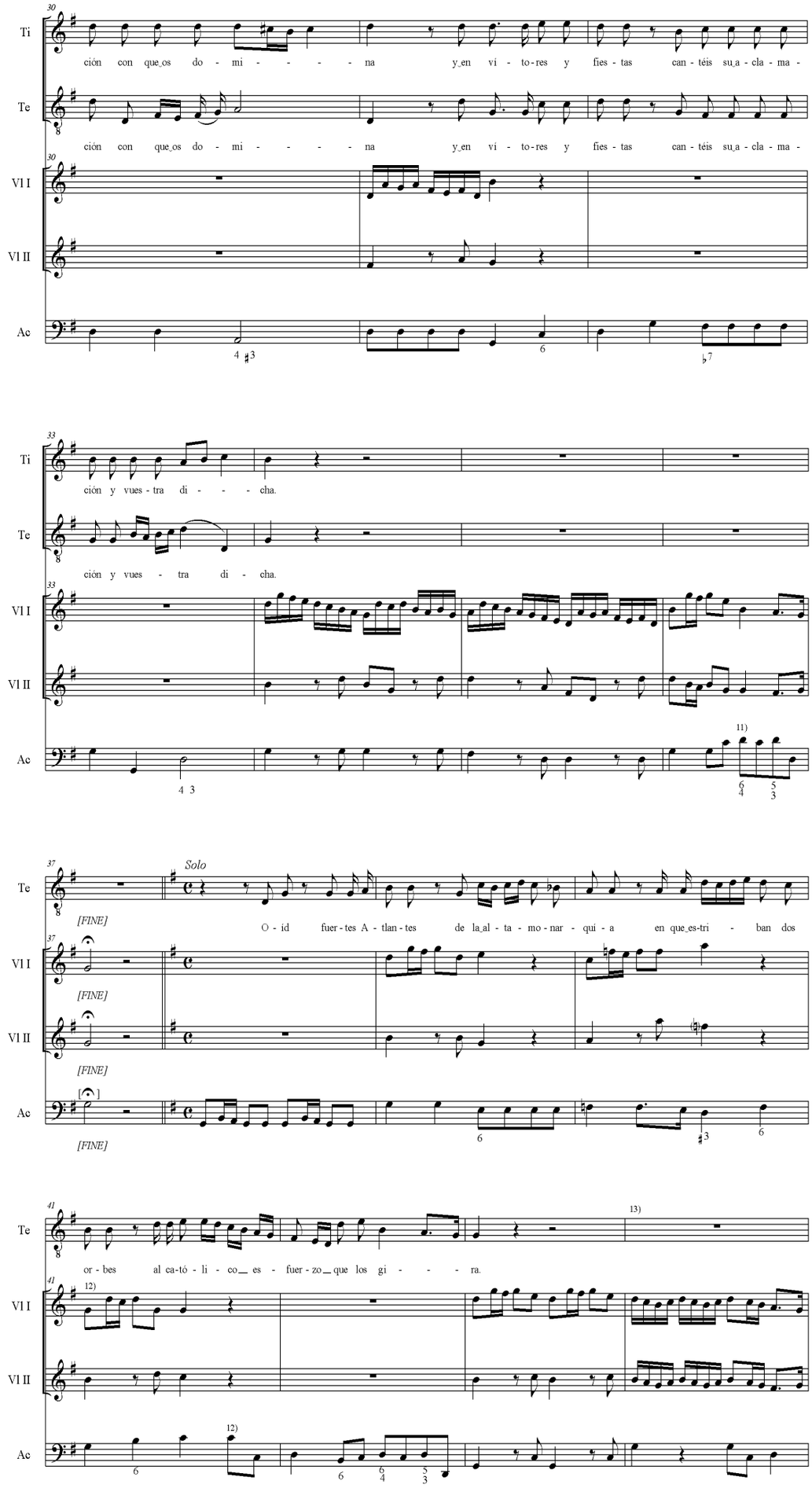
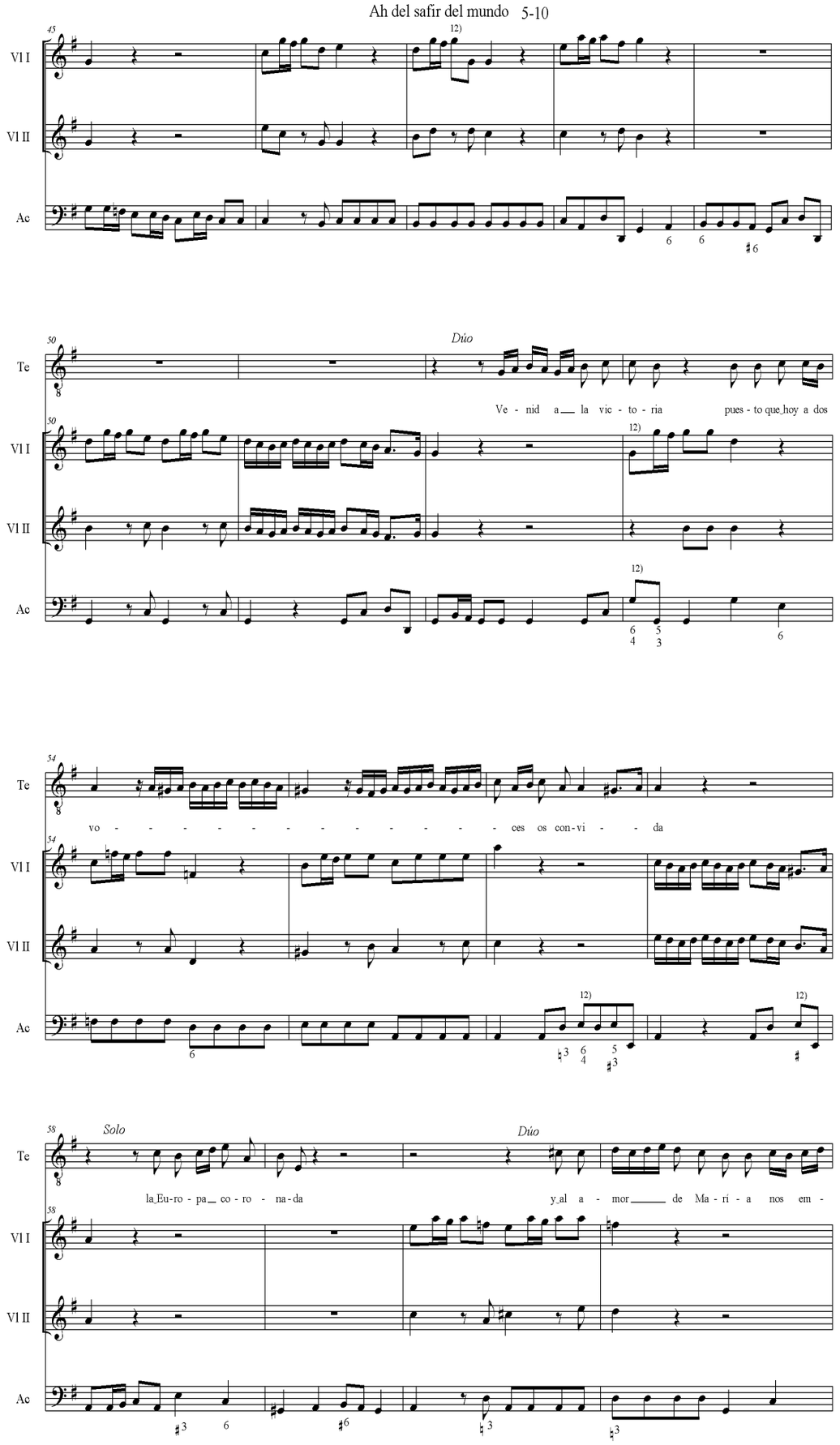
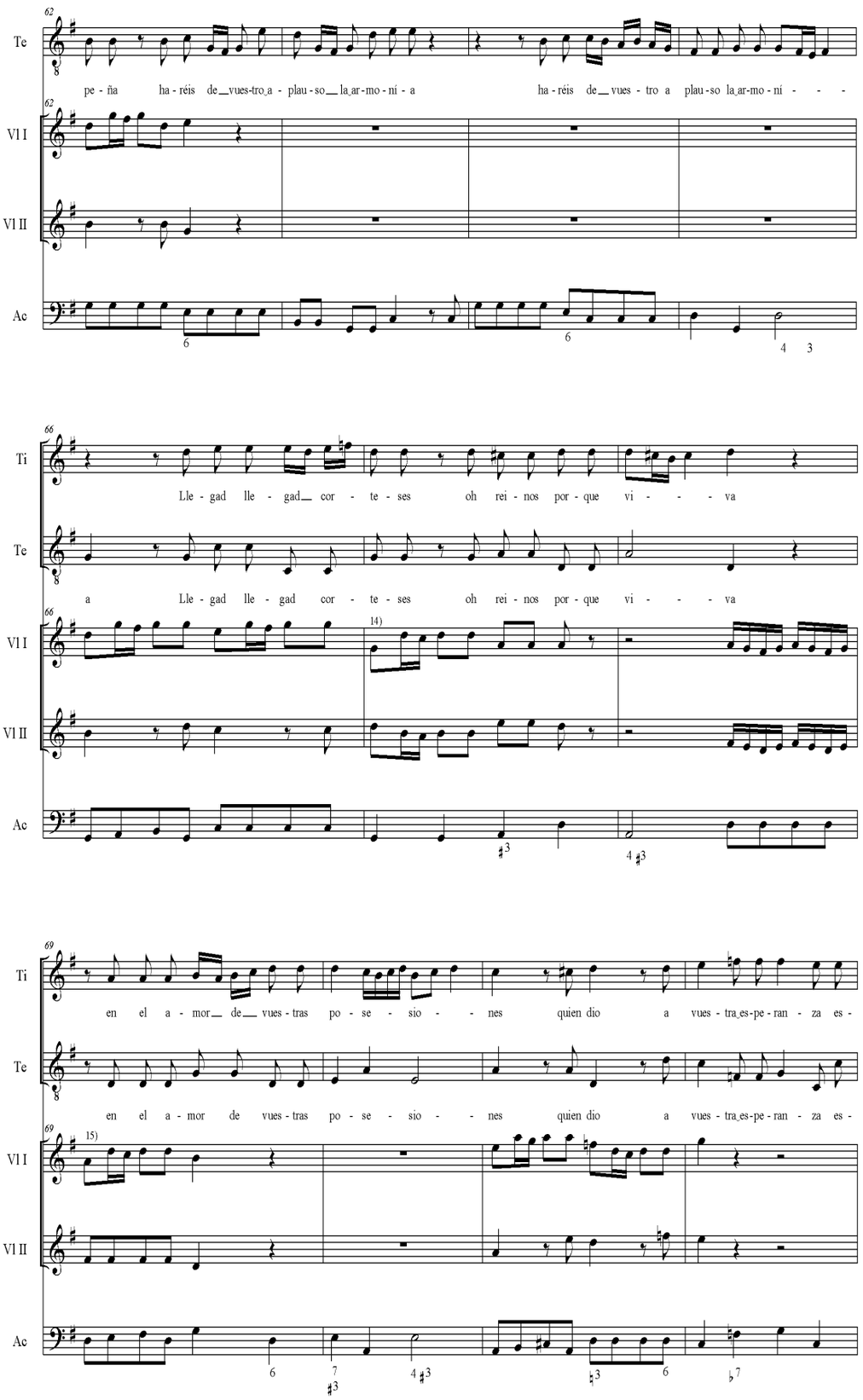
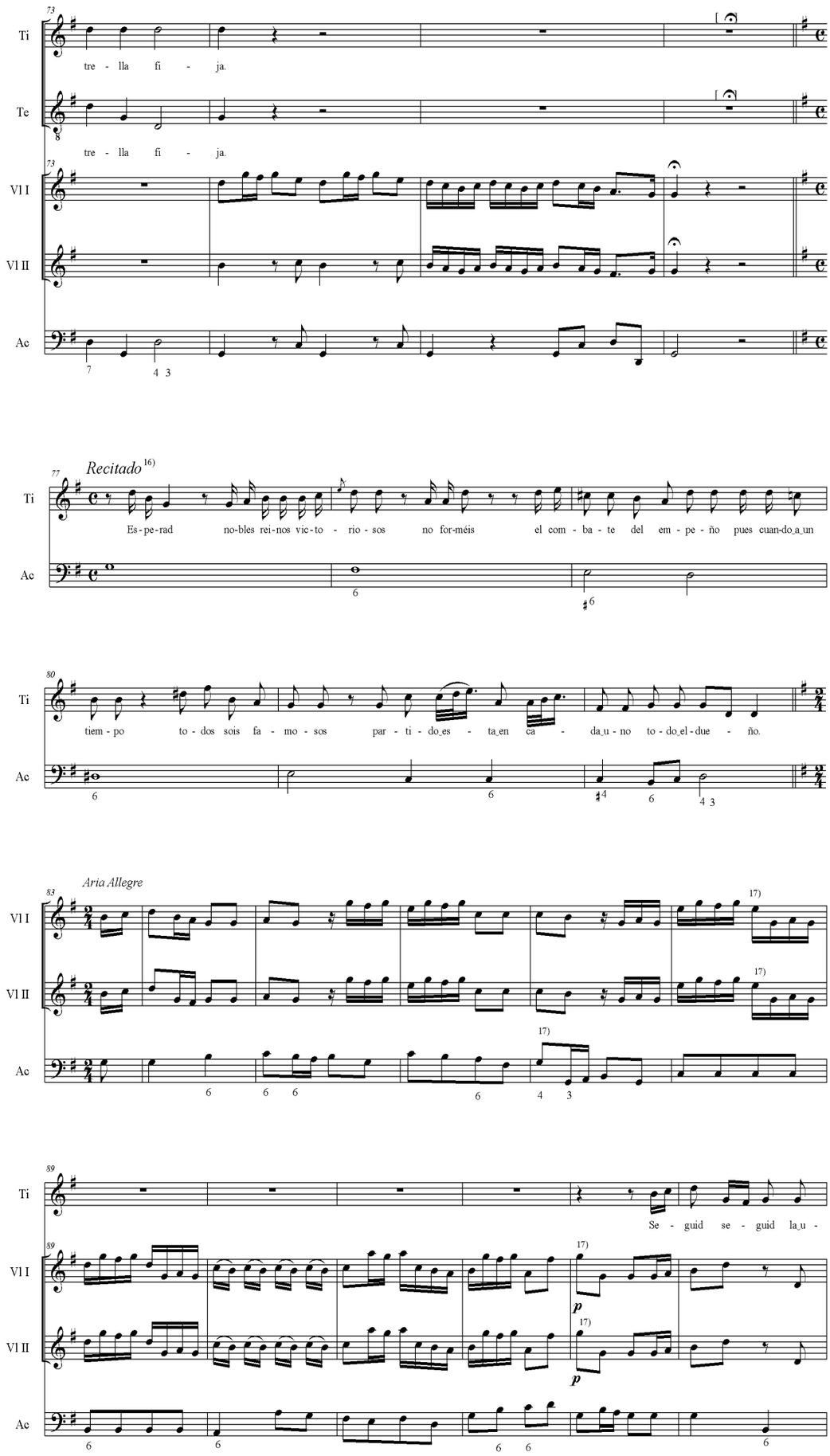
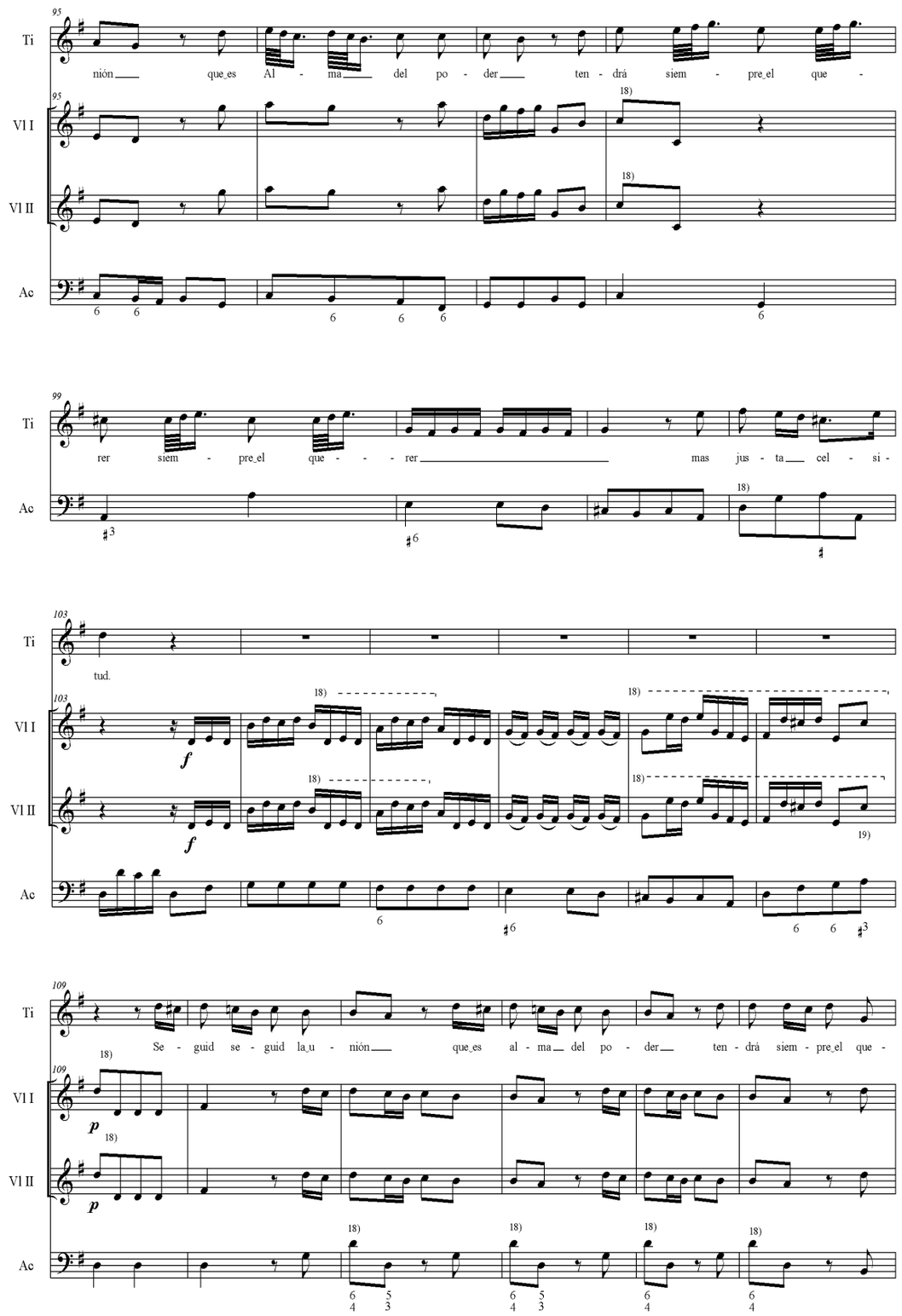
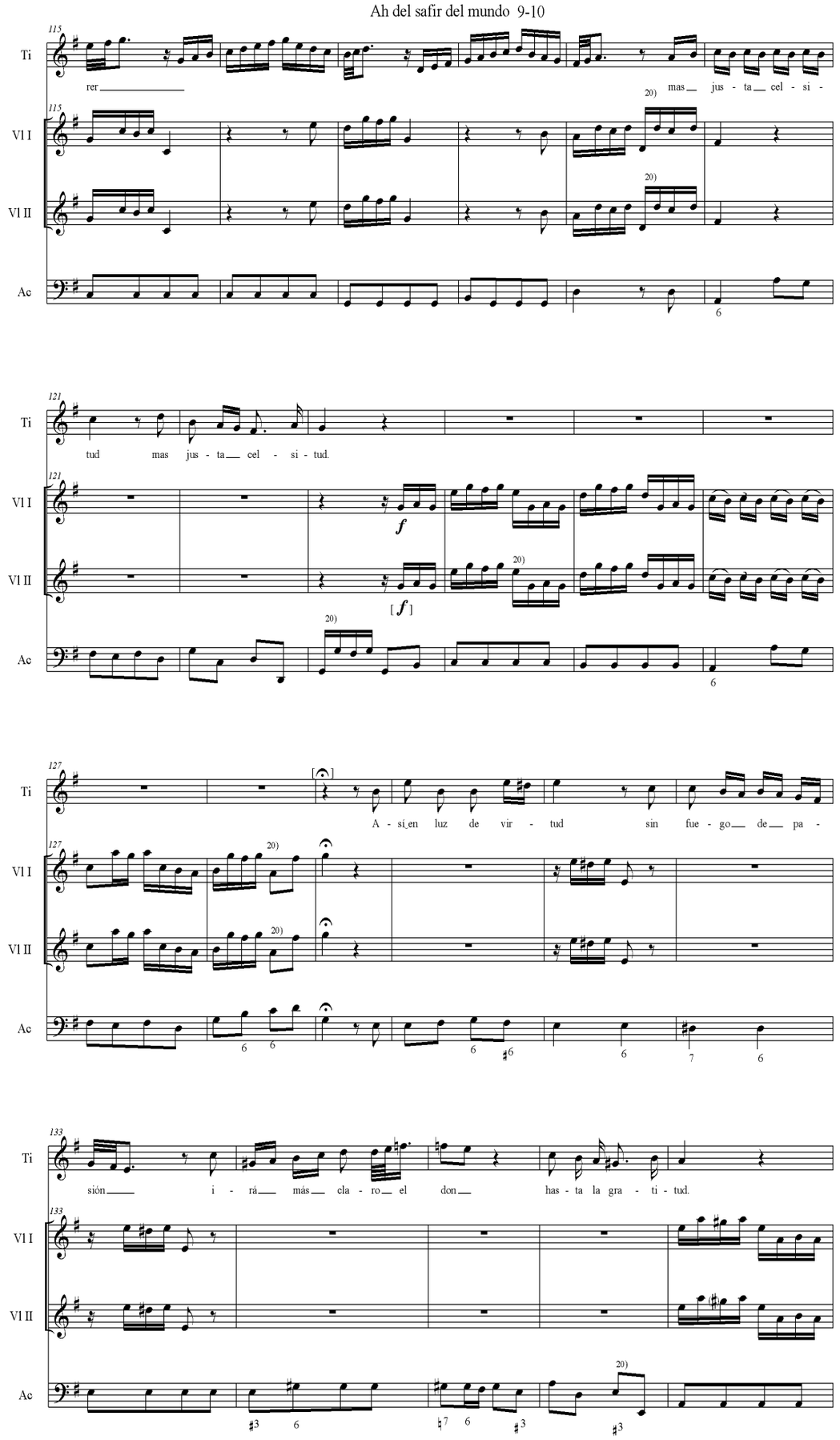
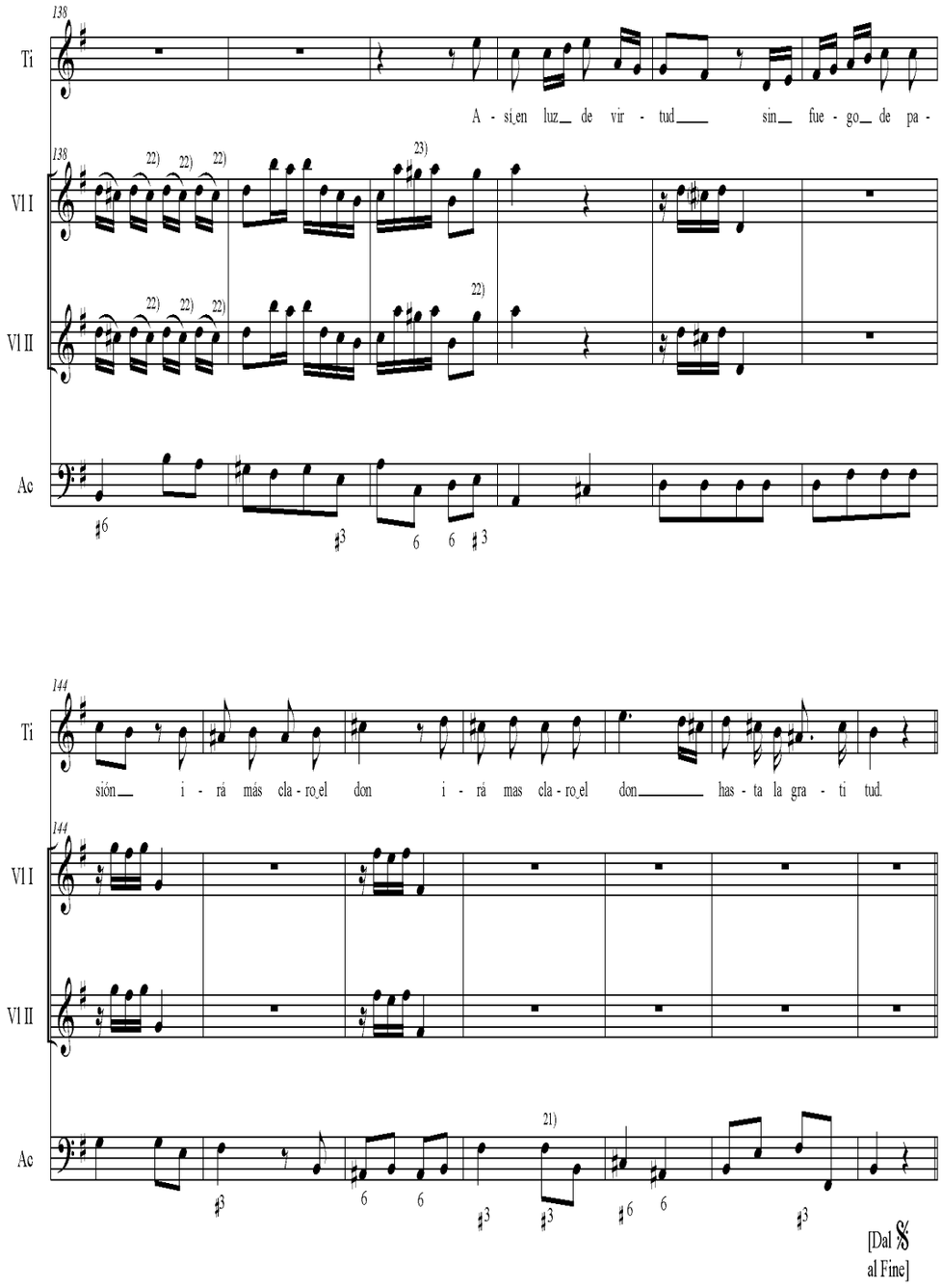



Carátula
Quatro a Nuestra Señora
Ha del Safir del mundo
Aparicio

Parte - Bajo

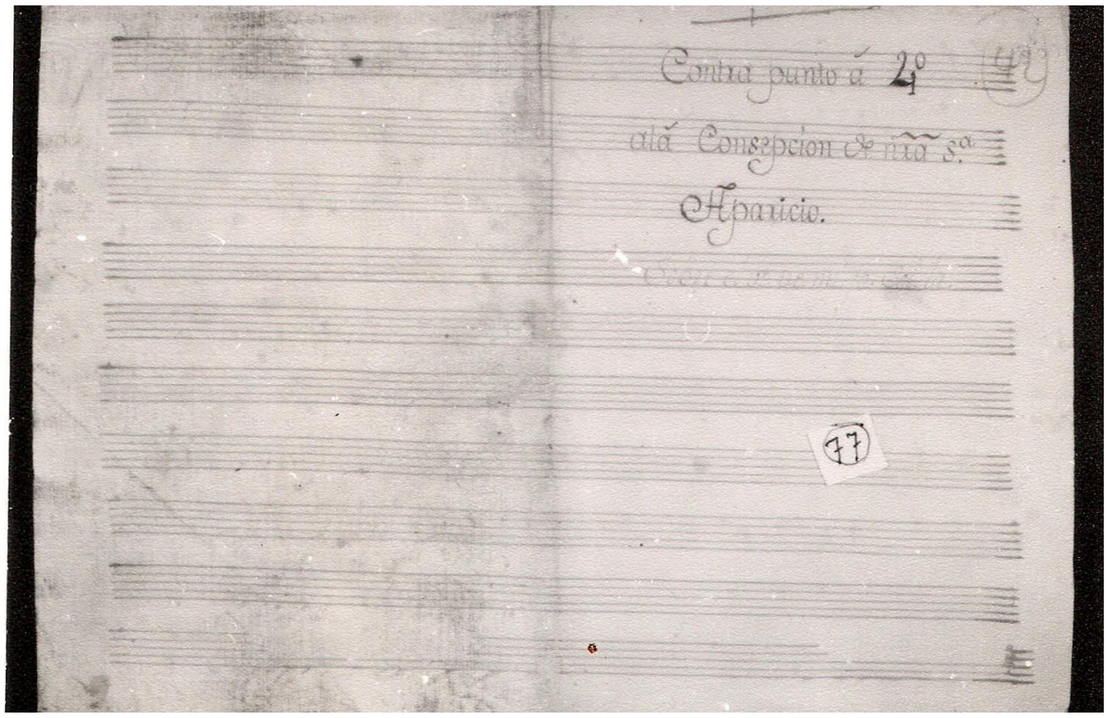
# Ah del safir del mundo[1)]

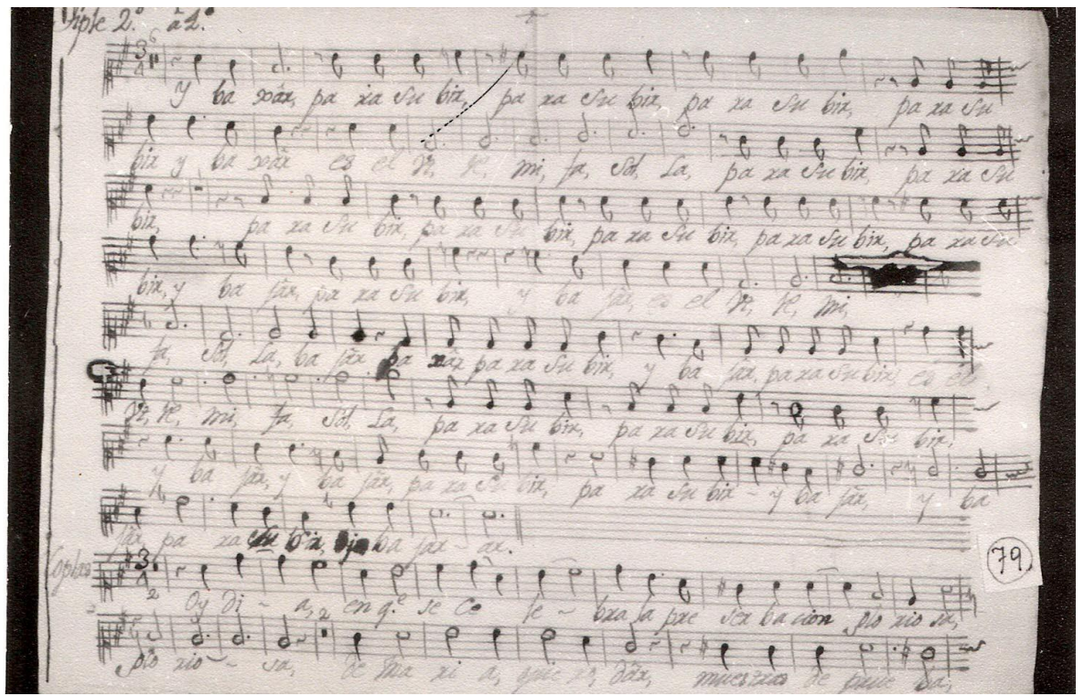
**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos: Julián Mosca**

**José de Orejón y Aparicio**

1) N.T.: En el Ms: Ha del safir del mundo.
2) N.T.: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms clave de do en cuarta. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
4) N.T.: En el Ms tiene la armadura de clave dos sostenidos: uno en el *fa* de la quinta línea, y el otro, en el *fa* del primer espacio.
5) N.T.: En el Ms el Acompañamiento figuea el texto "Ha del Zaphir".
6) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".
7) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

8) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

9) N.T.: N.T.: Cfr en el "Prólogo a las Transcripciones" los criterios de sustitución del ♯.

10) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

30
Ti
ción con que os do - mi - - - - na y en vi - to - res y fies - tas can - téis su a - cla - ma -
Te
ción con que os do - mi - - - - na y en vi - to - res y fies - tas can - téis su a - cla - ma -
Vl I
Vl II
Ac
33
Ti
ción y vues - tra di - - - - cha.
Te
ción y vues - tra di - cha.
Vl I
Vl II
Ac
11)
37
Te
Solo
[FINE]
O - id fuer - tes A - tlan - tes de la al - ta - mo - nar - qui - a en que es-tri - - ban dos
Vl I
Vl II
Ac
41
Te
13)
or - bes al ca-tó - li - co es - fuer - zo que los gi - - - - ra.
Vl I
12)
Vl II
Ac
12)

12) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
13) N.T.: En el Ms se indican siete compases de espera y no ocho como se optó en esta transcripción.

14) N.T.: En Ms *fa* ♯ en lugar de *sol.*

15) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
16) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Tiple y en el Bajo.

17) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Tiple..
18) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
19) N.T.: En el Ms repite la alteración.

20) N.T.:La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

21) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
22) N.T.: En el Ms repite alteración.
23) N.T.: En el Ms la alteración la lleva el segundo *sol*.

# Contrapunto

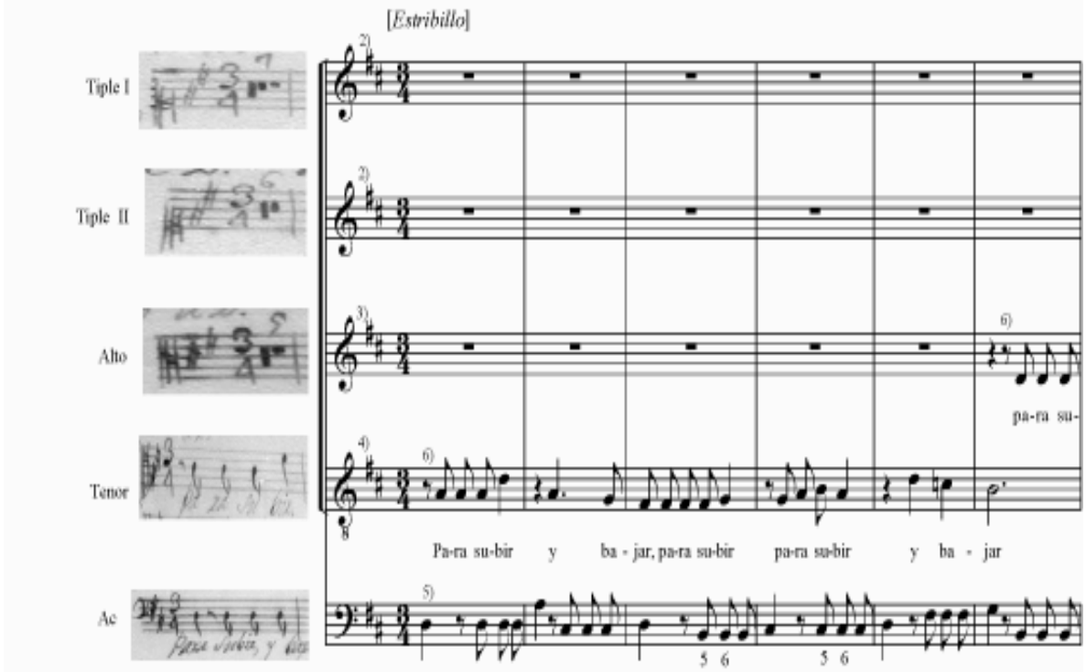
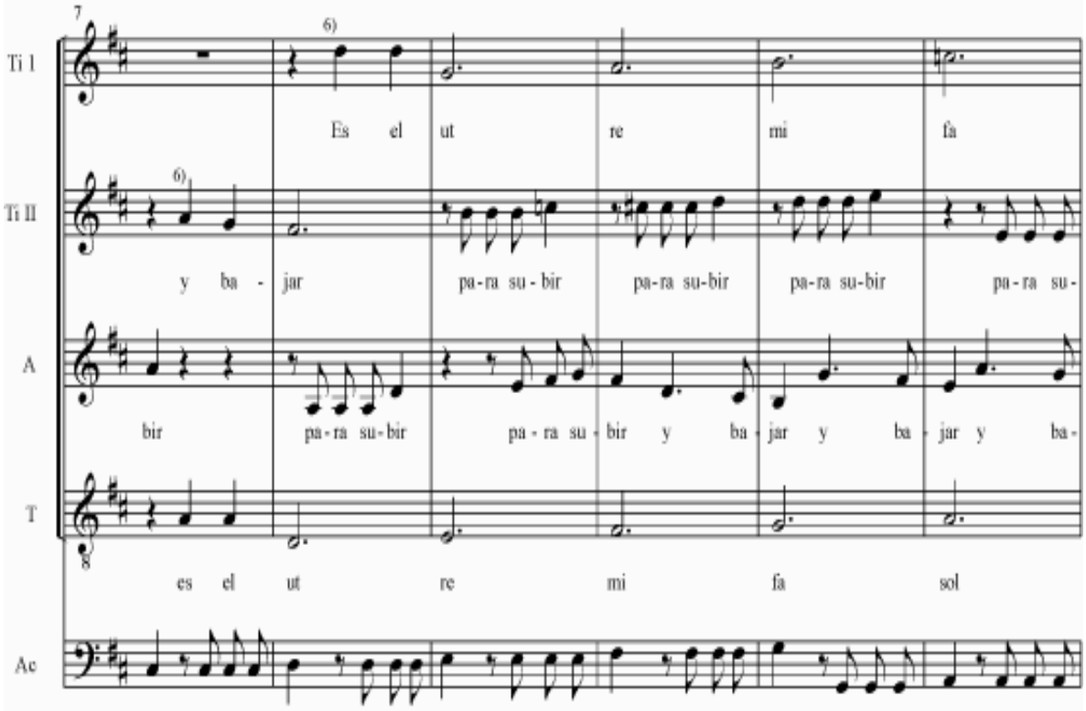
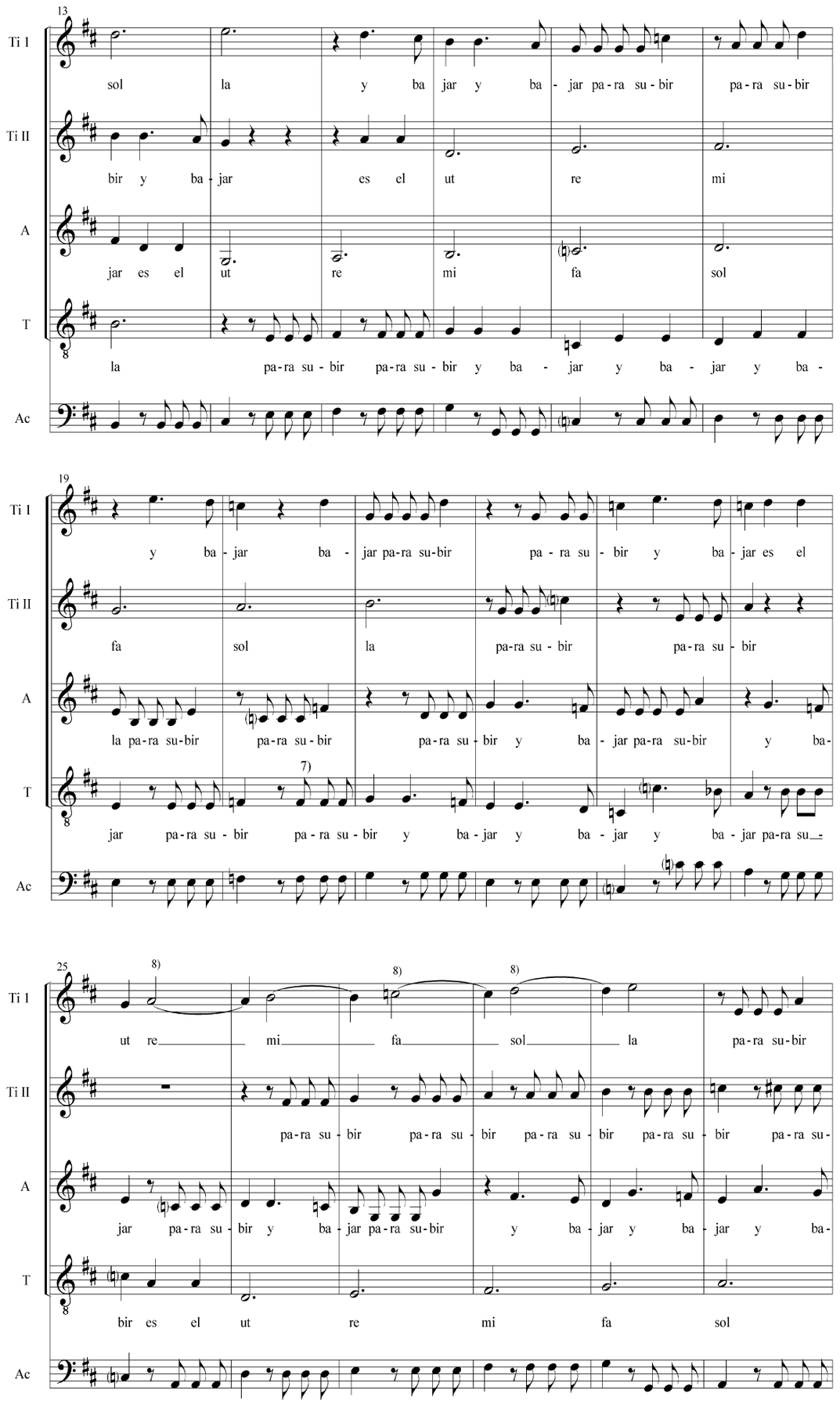


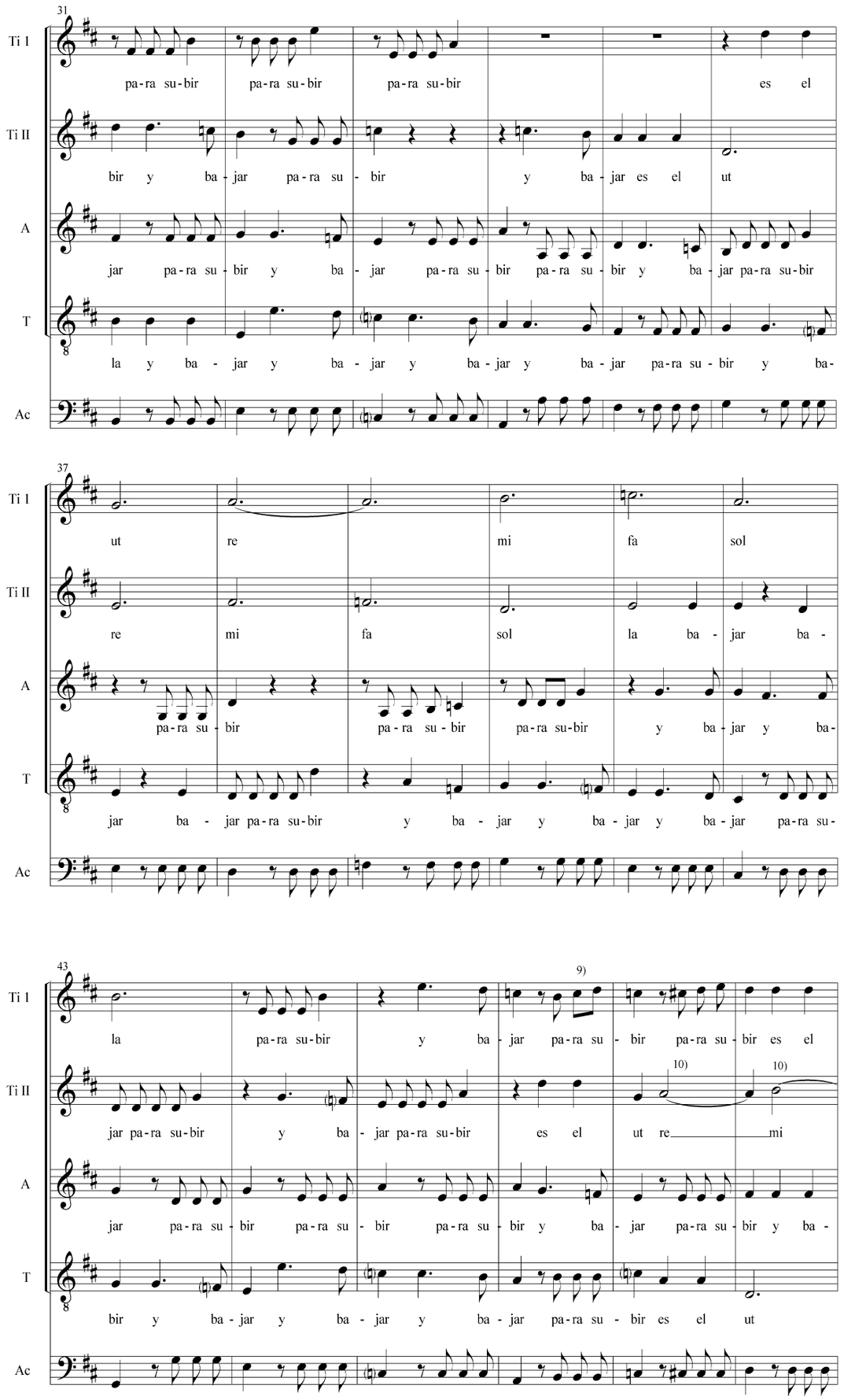
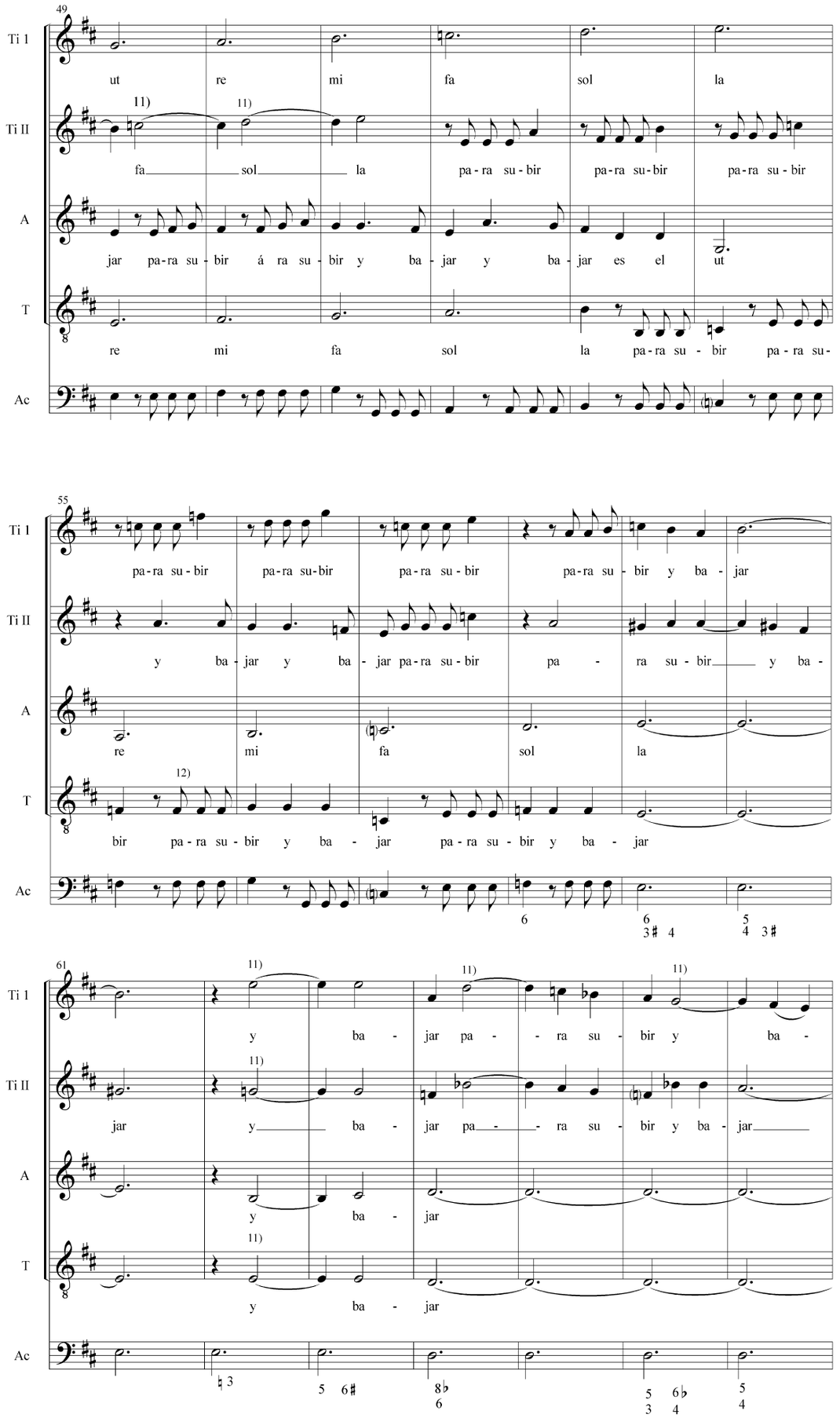

Carátula
Contrapunto a 4 a la Concepción de Nuestra Señora
Aparicio

Parte – Tiple 2

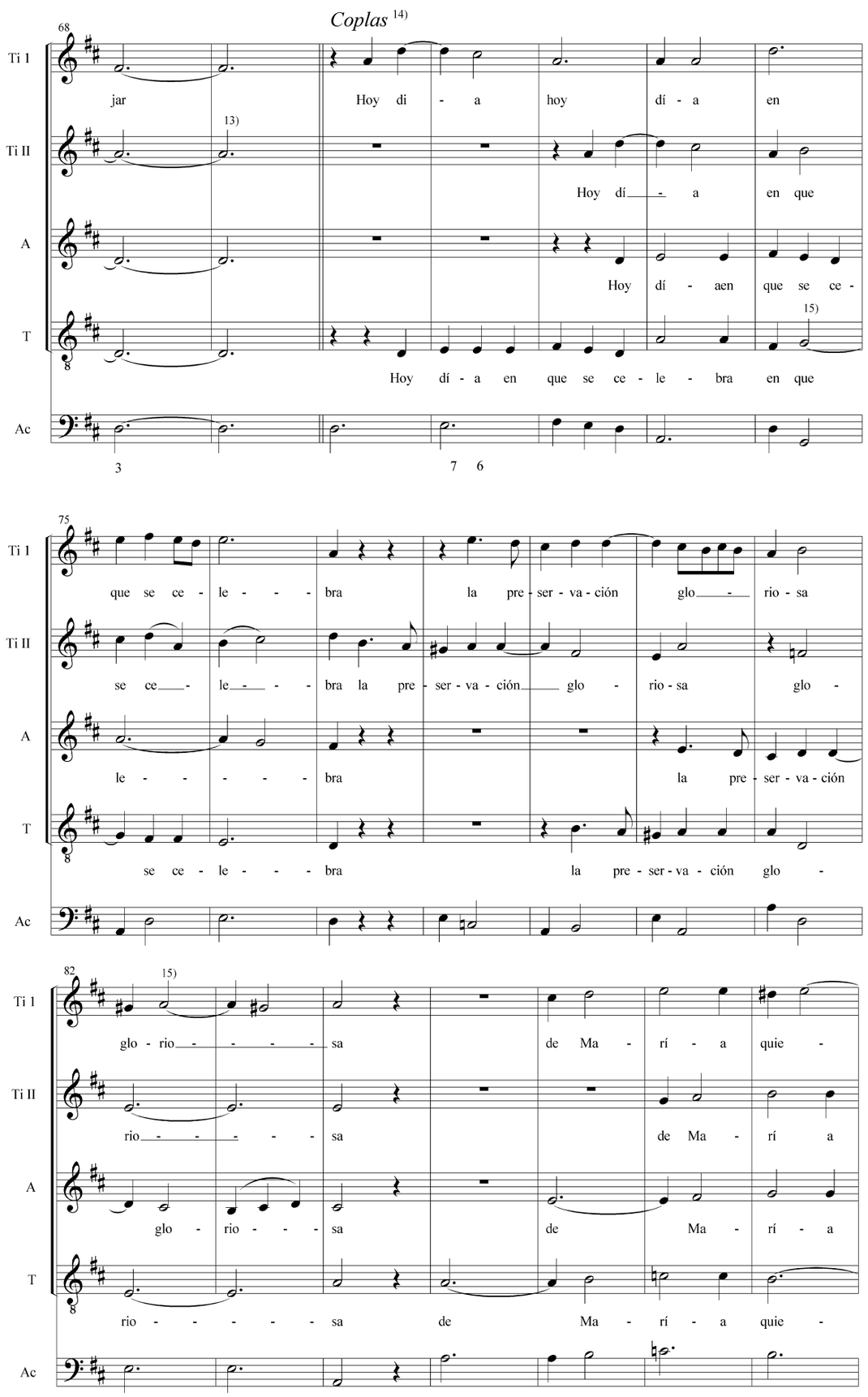
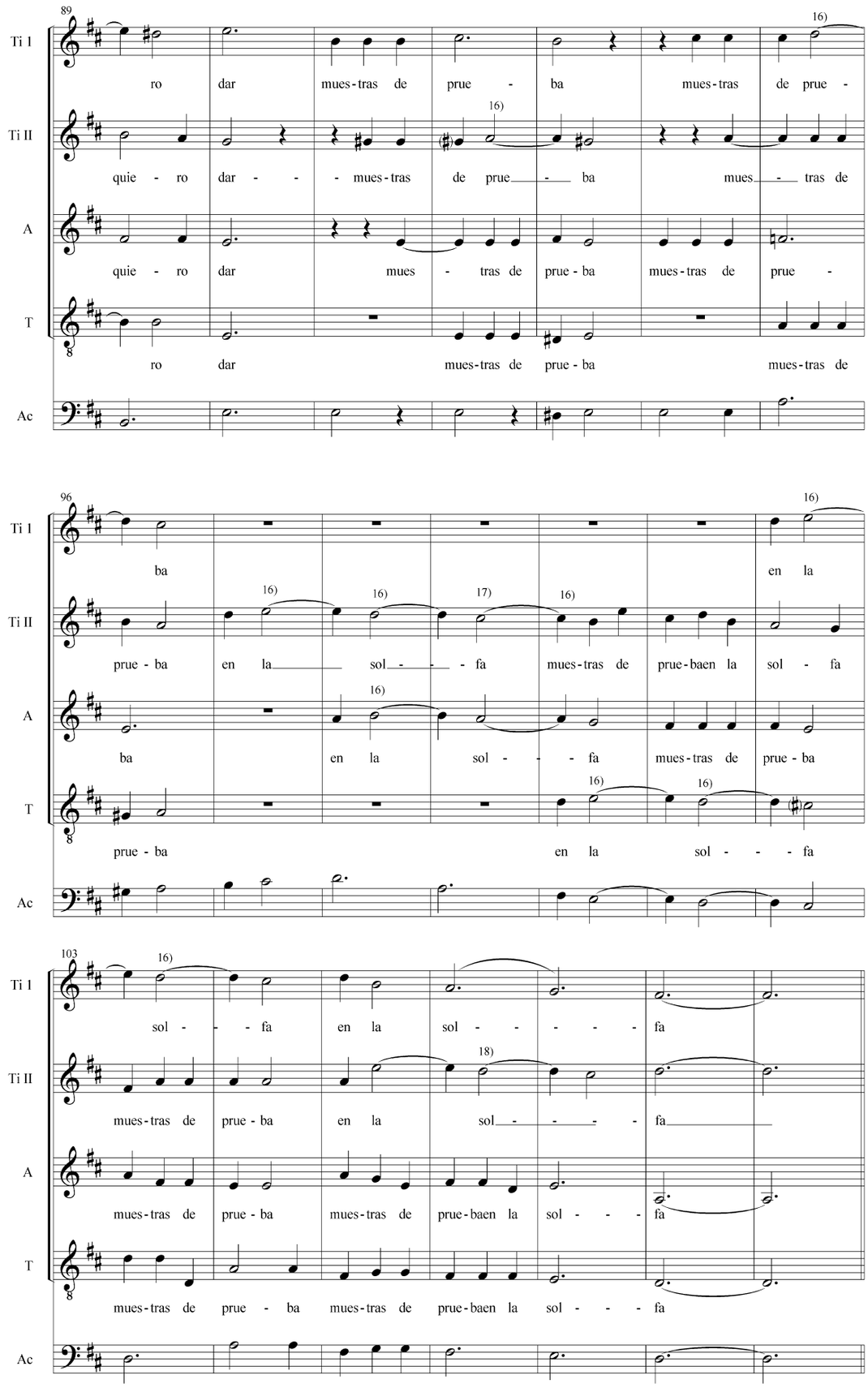
# Contrapunto[1)]

alá Consepcion de nra Sa
sobre el ut re mi fa sol la
(Lima Catedral)

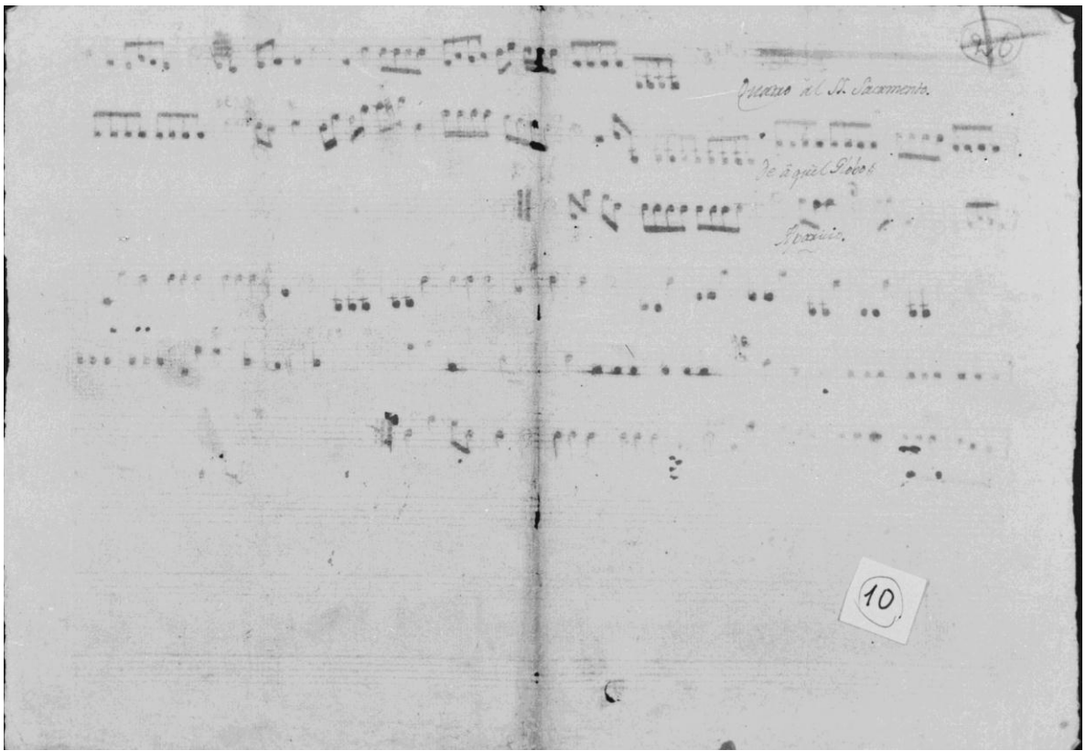
**Transcripción y Revisión del Manuscrito:**
**Diana Fernández Calvo**

**José Orejón y Aparicio**

1) N.T.: En el Ms: Contra punto á 4º.
2) N.T.: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms clave de do en tercera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
4) N.T.: En el Ms clave de do en cuarta. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
5) N.T.: En el Ms figura el texto "Para subir y bajar".
6) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

7) N.T.: En el Ms *fa* ♯ *en* lugar de *fa* ♮.

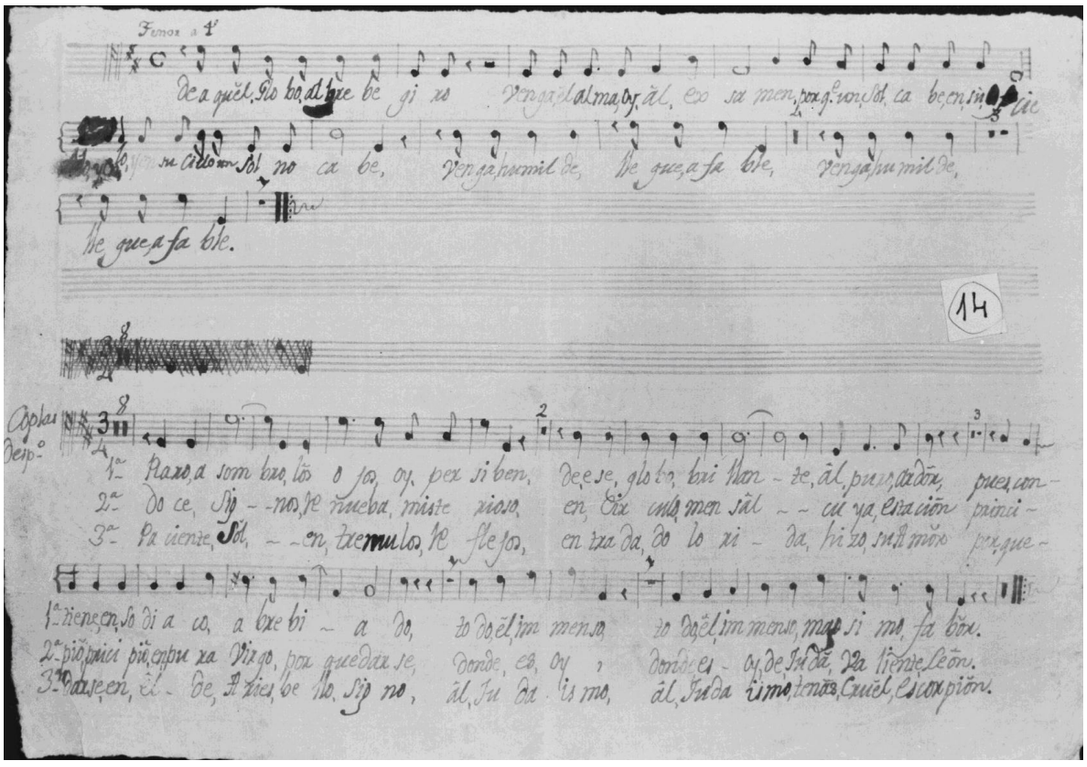
8) N.T.: Cfr en el "Prólogo a las Transcripciones" los criterios de escritura de la época para la prolongación de sonidos a través de la barra de compás.

9) N.T.: En el Ms repite alteración.
10) N.T.: Véase la cita 8).

11) N.T.: Véase la cita 8).

12) N.T.: En el Ms *fa* ♯ en lugar de *fa* ♭.

13) N.T.: N.T.: En el Ms no figura este compás, fue agregado por la transcriptora.
14) N.T.: En el Ms, esta indicación figura en todas las partes.
15) N.T.: Véase la cita 8).

16) N.T.: Véase la cita 8).
17) N.T.: En el Ms negra en lugar de blanca.
18) N.T.: En el Ms *re-do* ligadas en lugar de *re-re* ligadas.

# De Aquel Globo



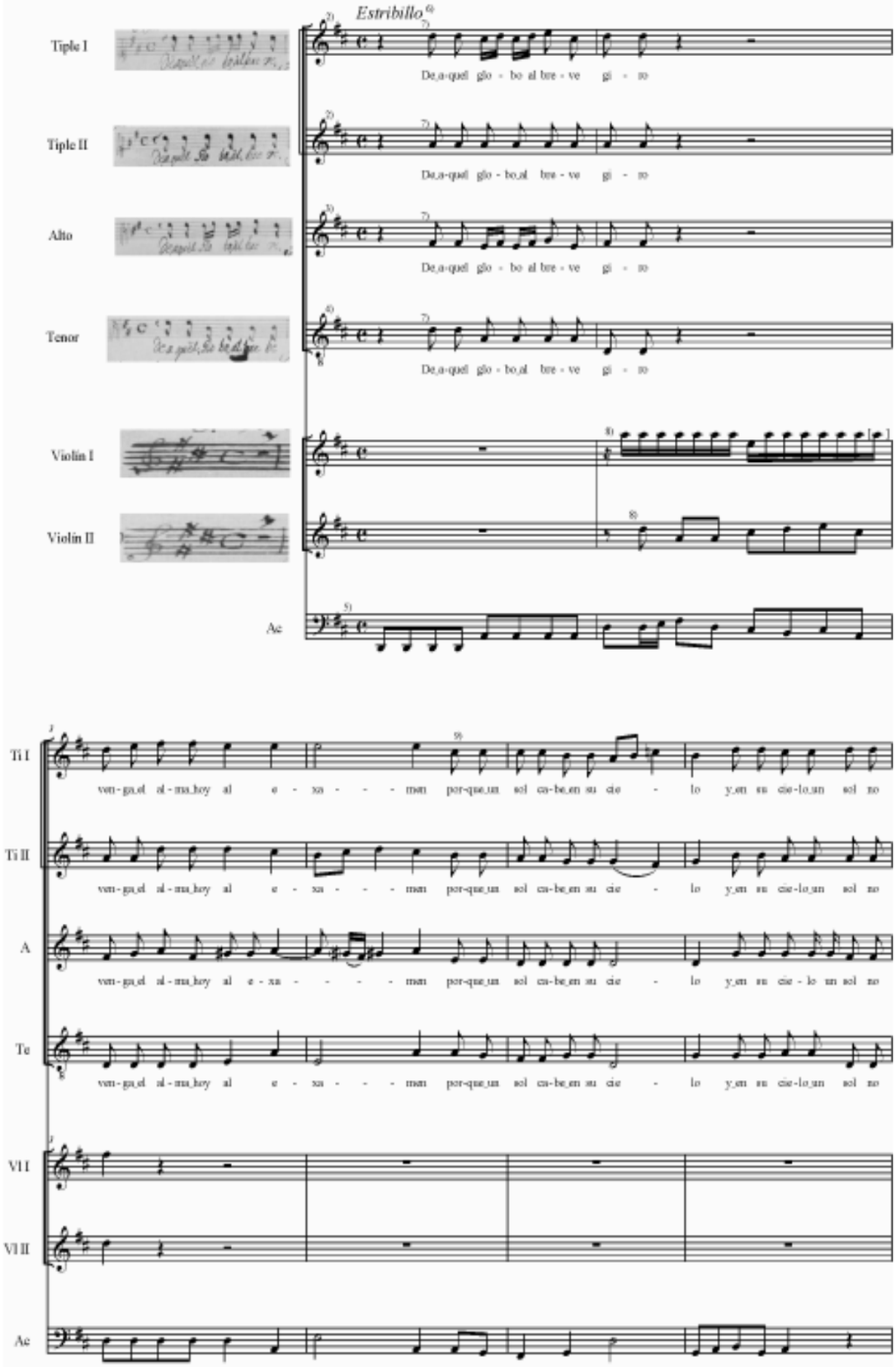
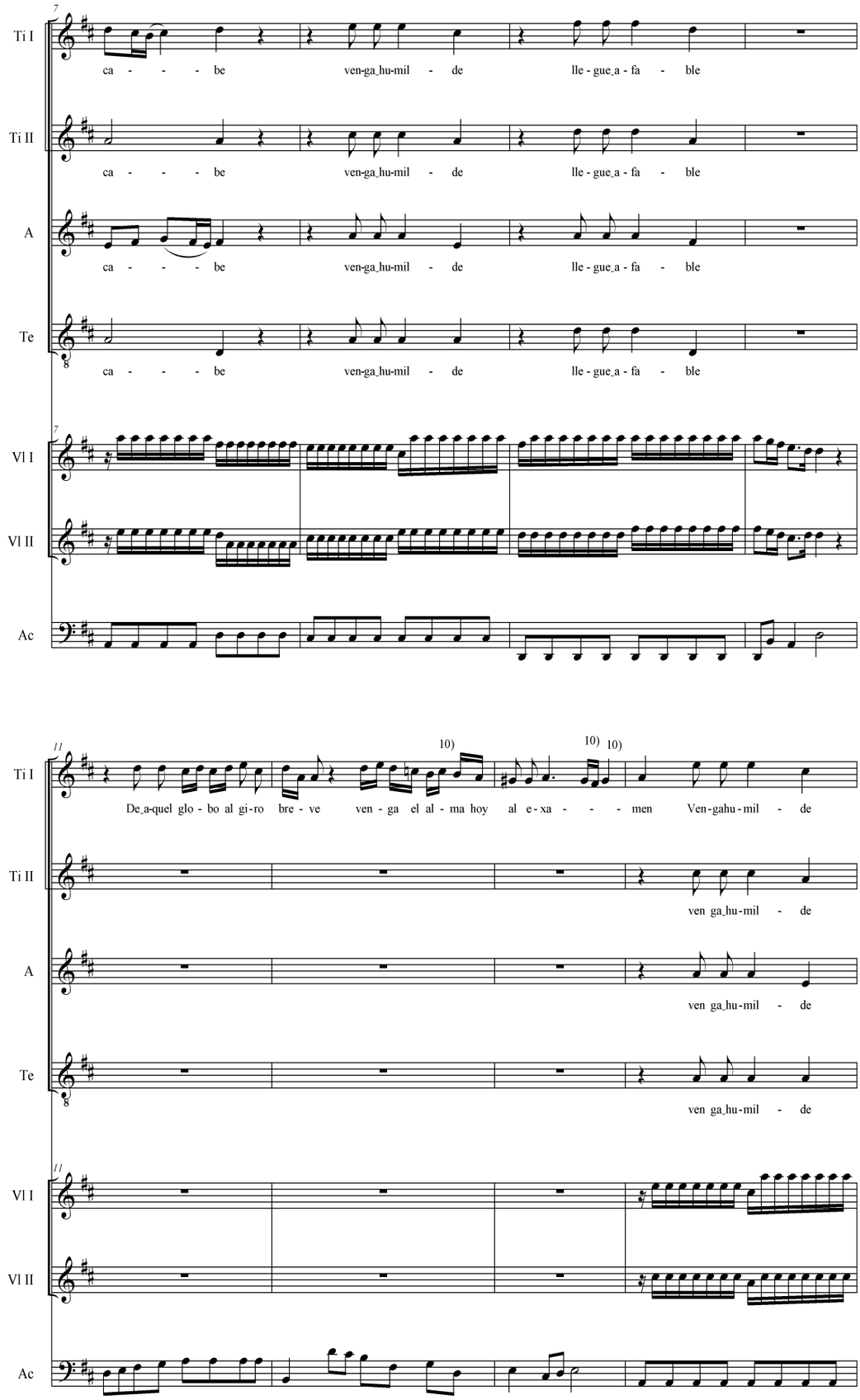
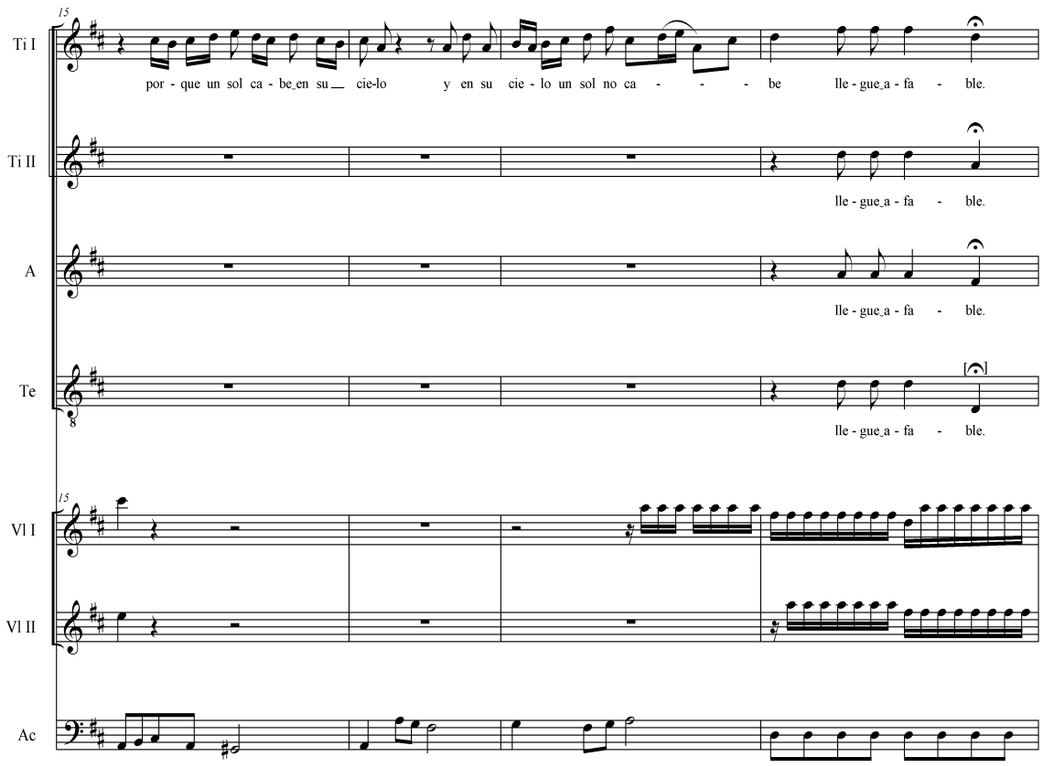
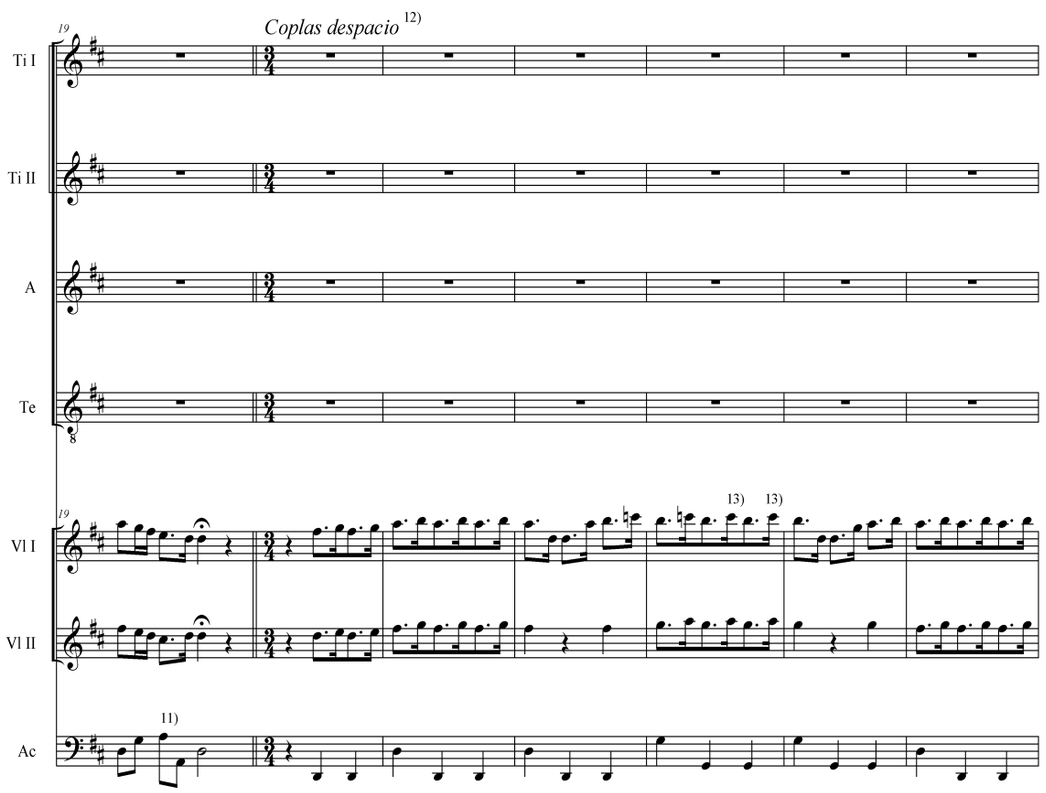
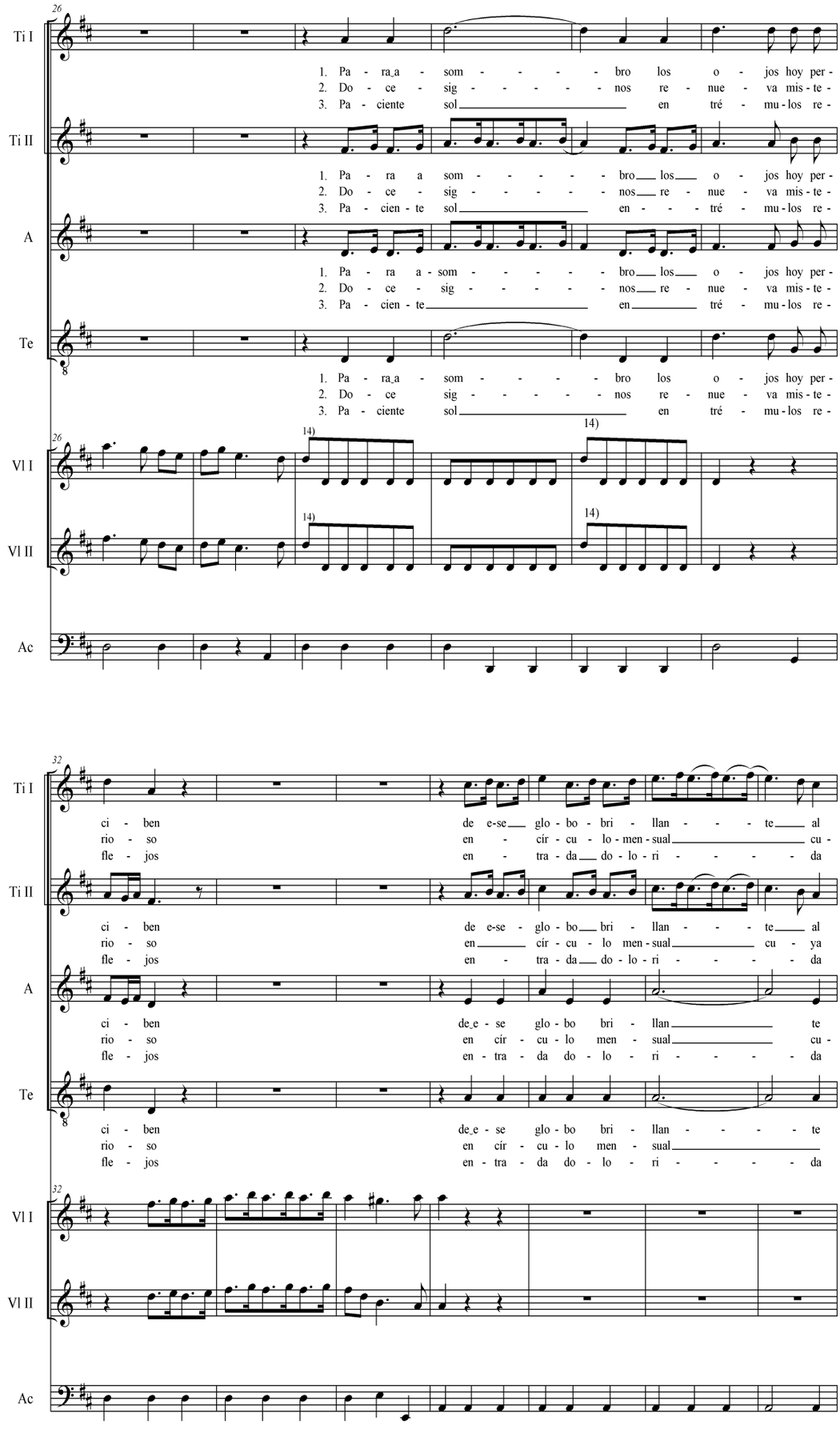
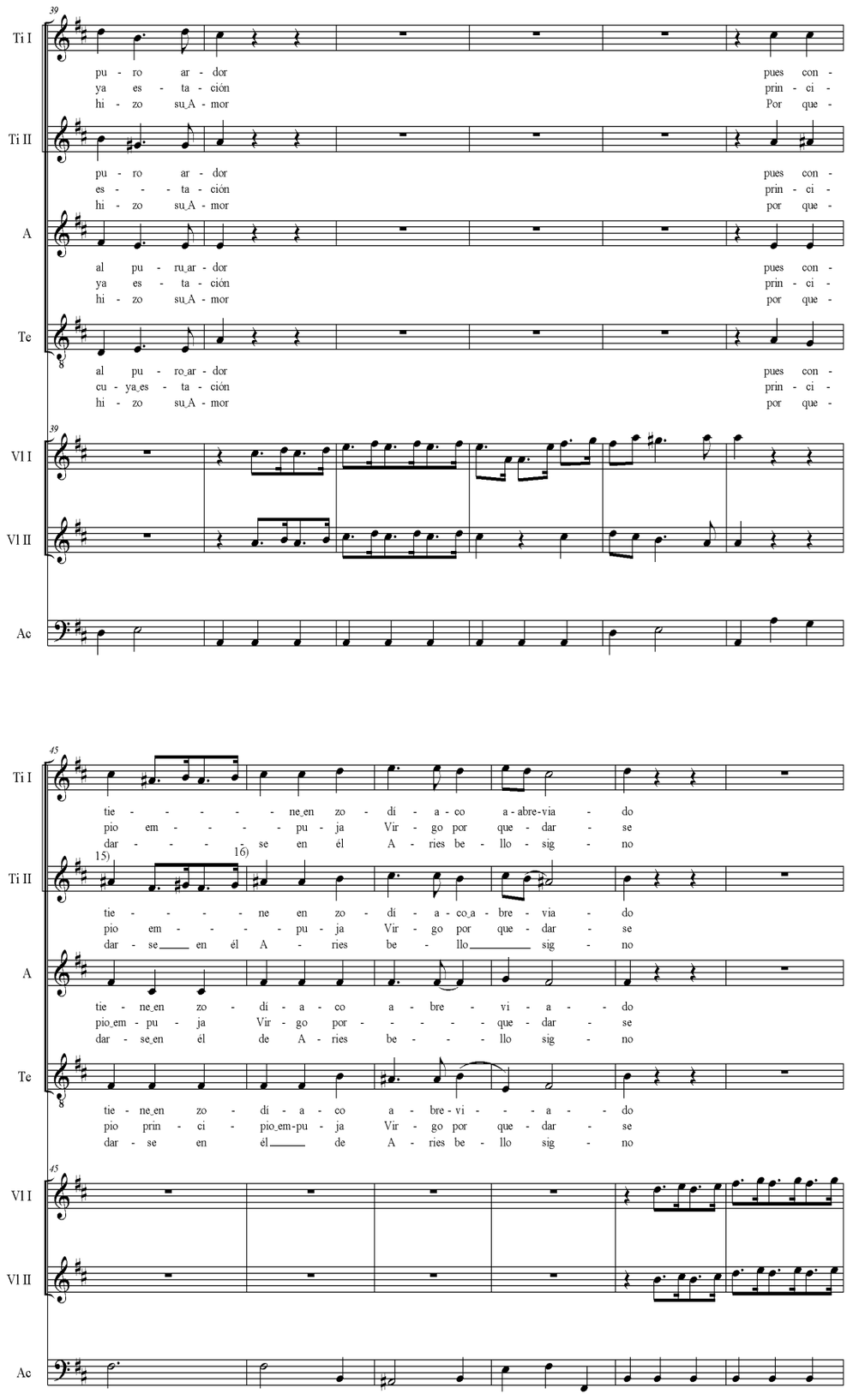
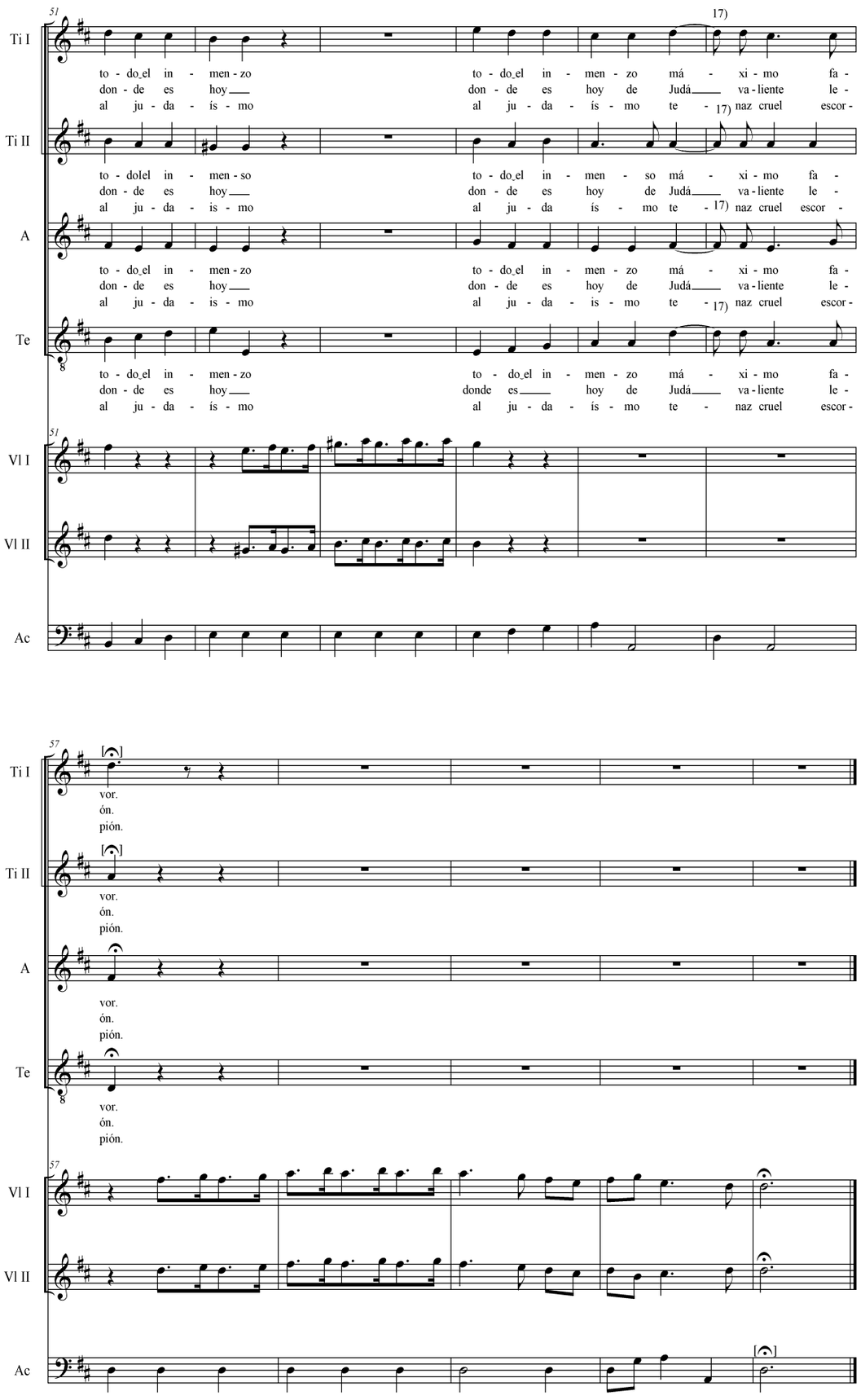

Carátula
Quatro al Santísimo Sacramento
De Aquel Globo – Aparicio




Parte - Tenor

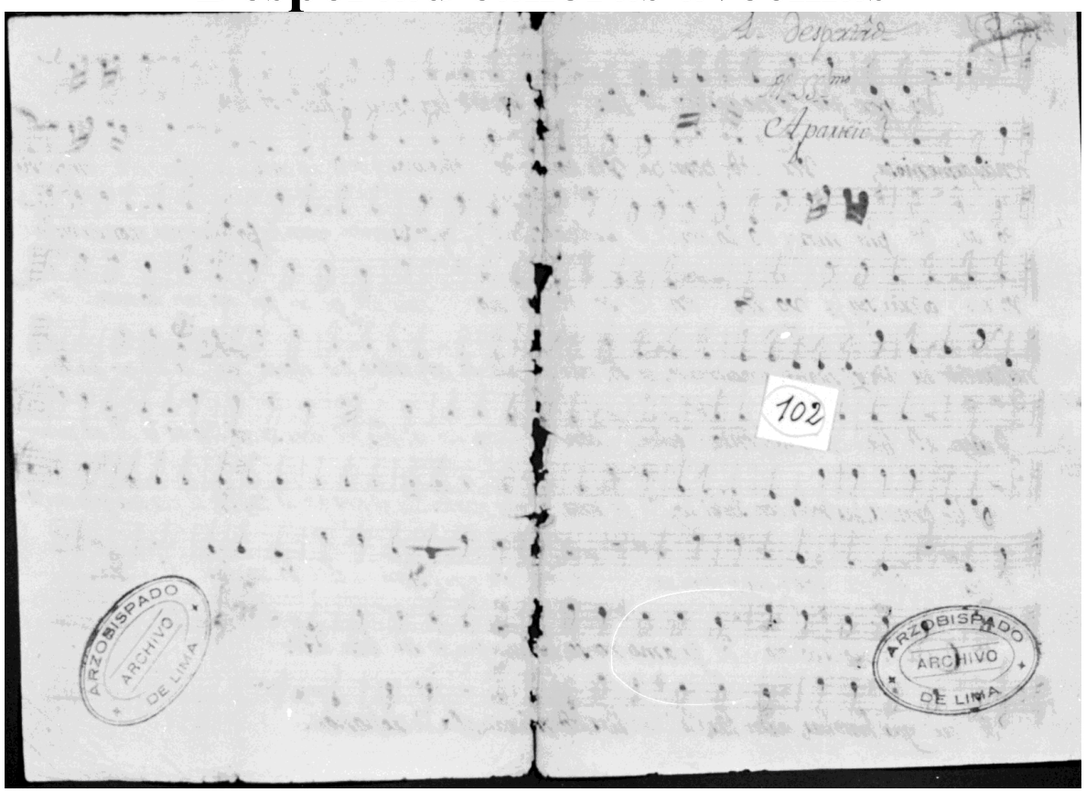
# De Aquel Globo

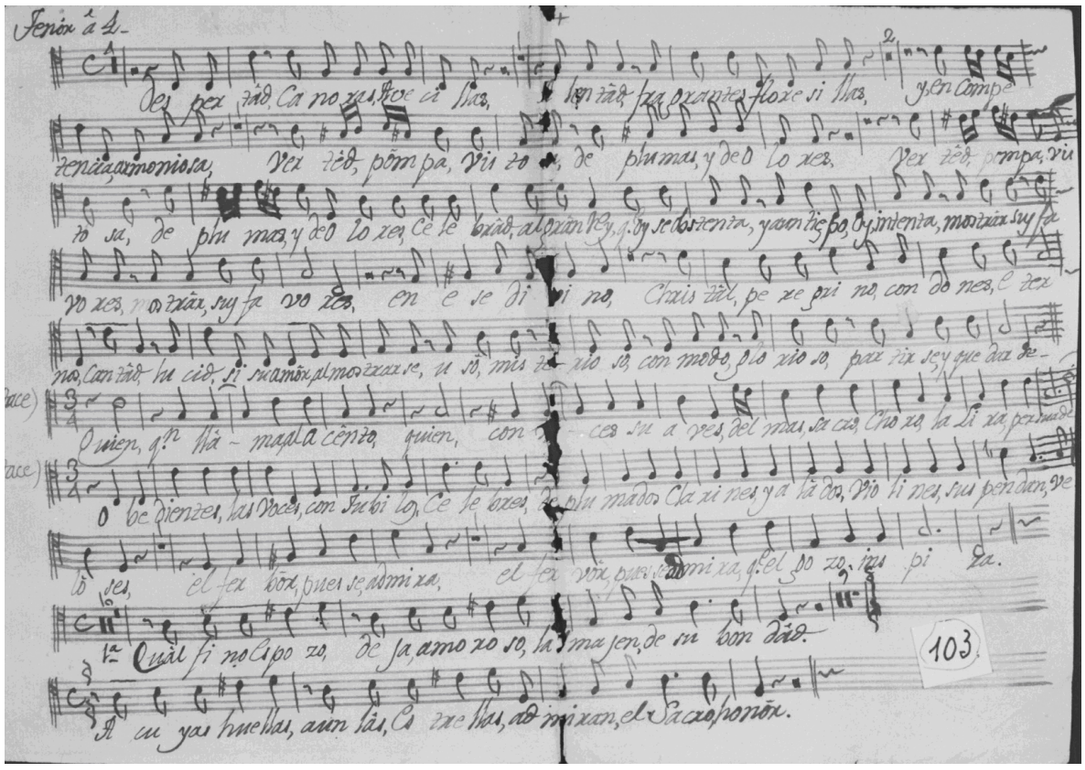
**Transcripción: Diana Fernández Calvo**
**Revisión del Manuscrito: Diego Alberton y Julián Mosca**

**José de Orejón y Aparicio**

1) N.T.: En el Ms: de á quël Globo.
2) N.T.: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms clave de do en tercera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
4) N.T.: En el Ms clave de do en cuarta. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
5) N.T.: El Acompañamiento fue reconstruido utilizando la transparencia del reverso de la carátula. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".
6) N.T.: En el Ms en: Tiple II, Alto y Tenor no figura esta indicación.
7) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".
8) N.T.: En el Ms figura el texto "De aquel globo".
9) N.T.: Ver: Prólogo a las transcripciones los criterios de sustitución del 𝄽 .

10) N.T.: En el Ms repite la alteración.

11) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".
12) N.T.: En el Violín I y II sólo está indicado "Coplas".
13) N.T.: En el Ms repite la alteración.

14) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

15) N.T.: Alteración en el Ms, agregada con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.
16) N.T.: En el Ms repite la alteración.

[*Estribillo* D.C.]

17) N.T.: Cfr. en el "Prólogo a las Transcripciones" los criterios de escritura de la época para la prolongación de sonidos a través de la barra de compás.

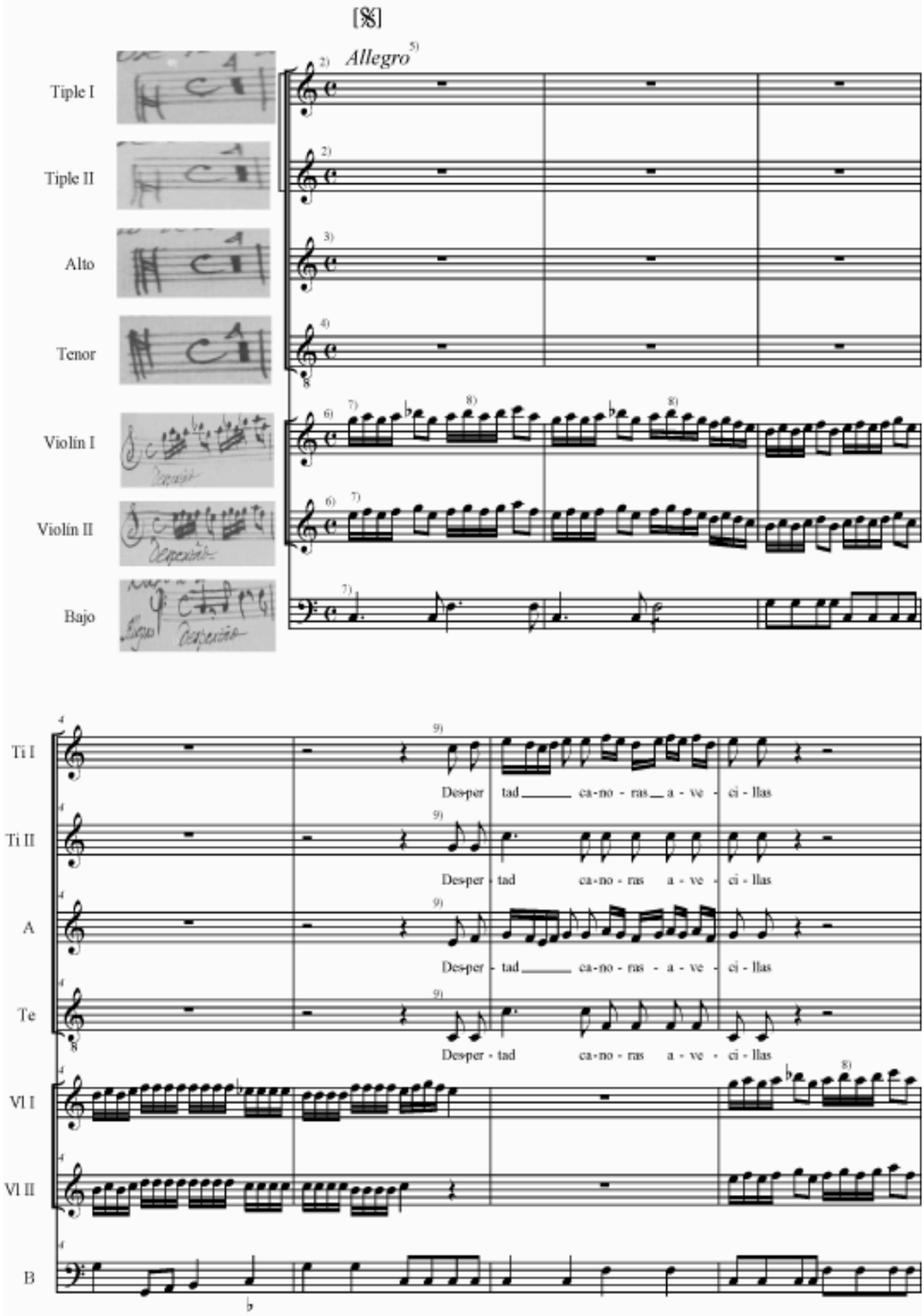
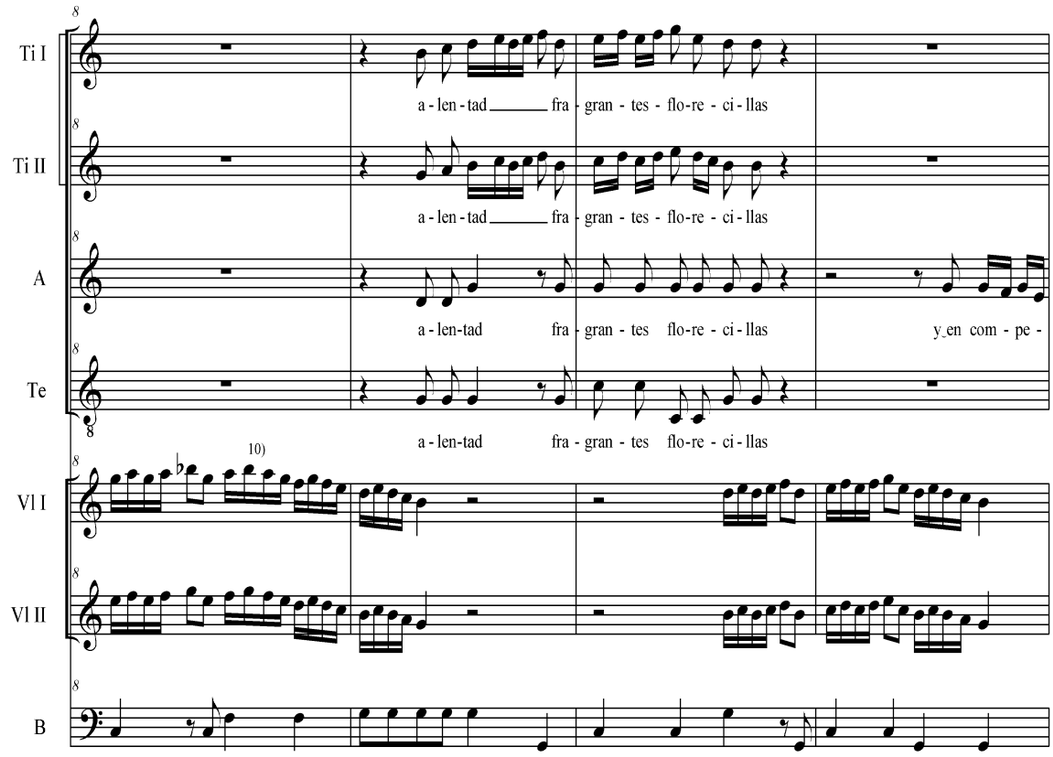
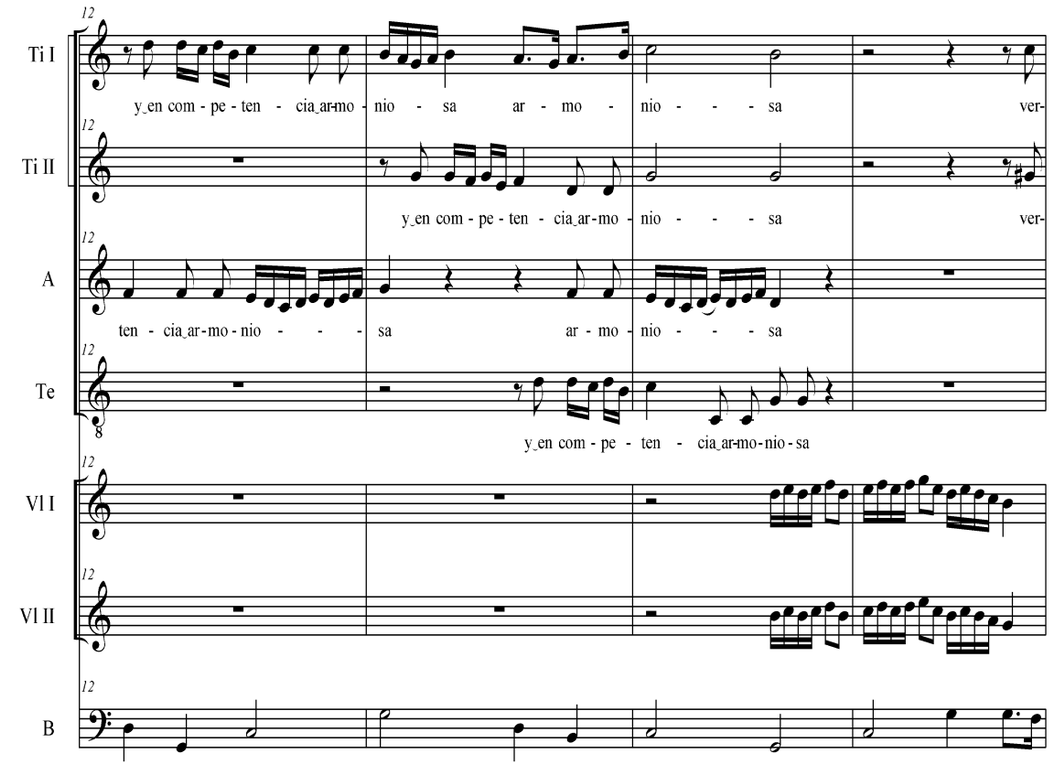
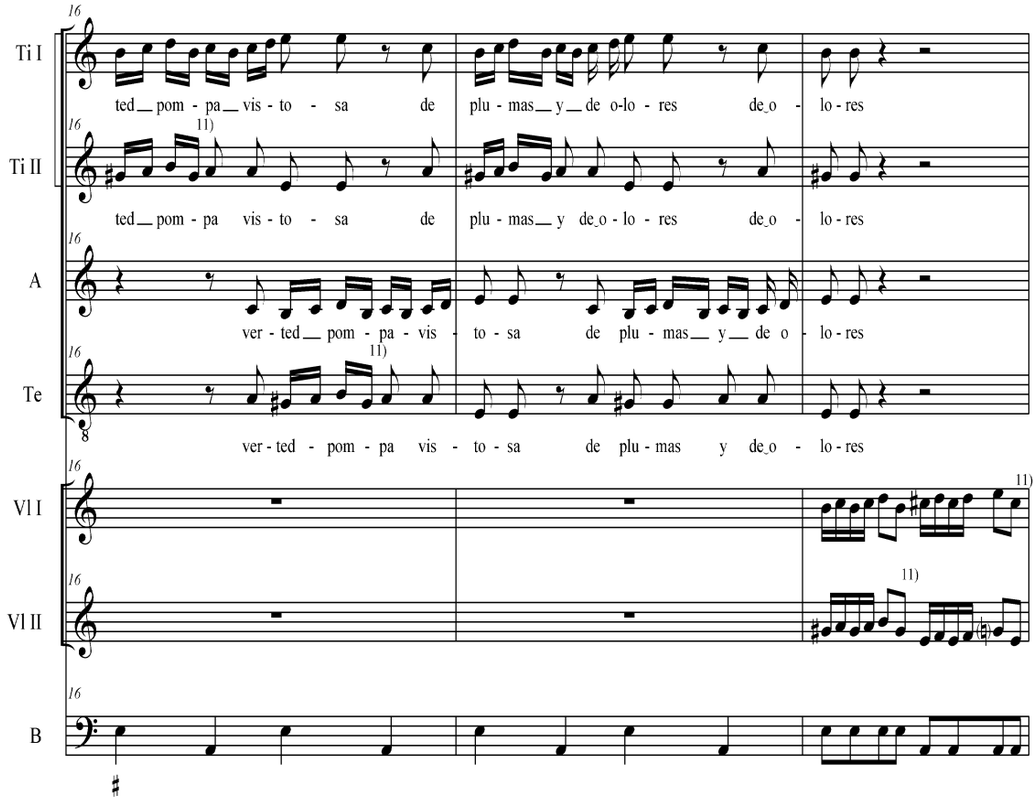
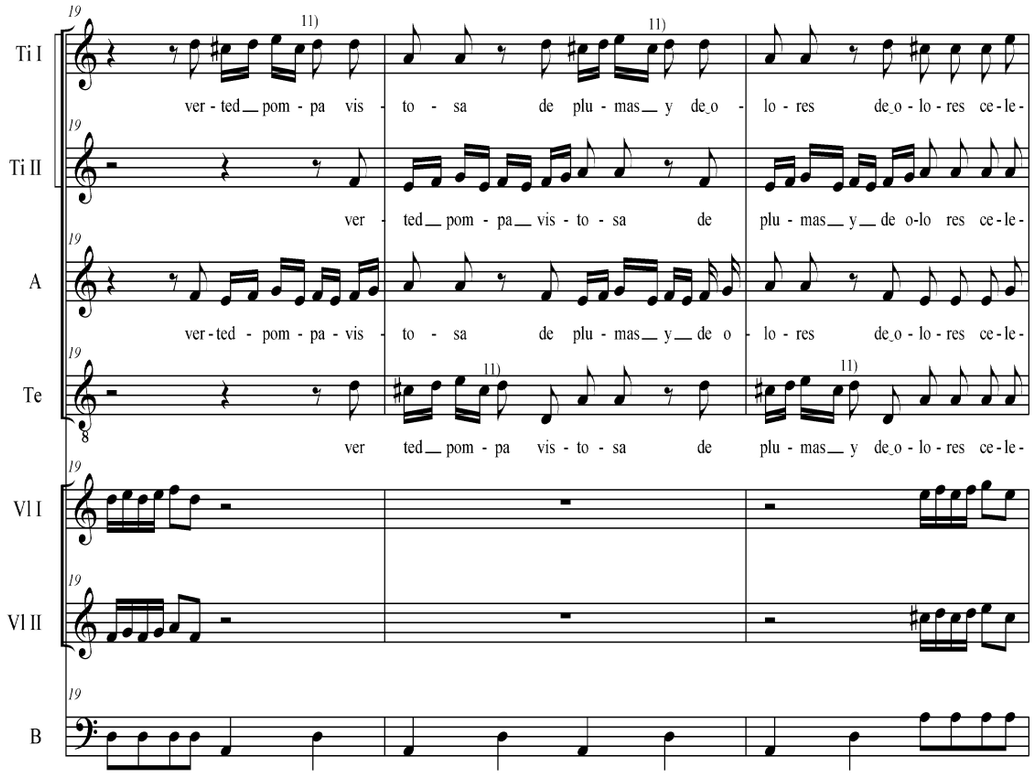
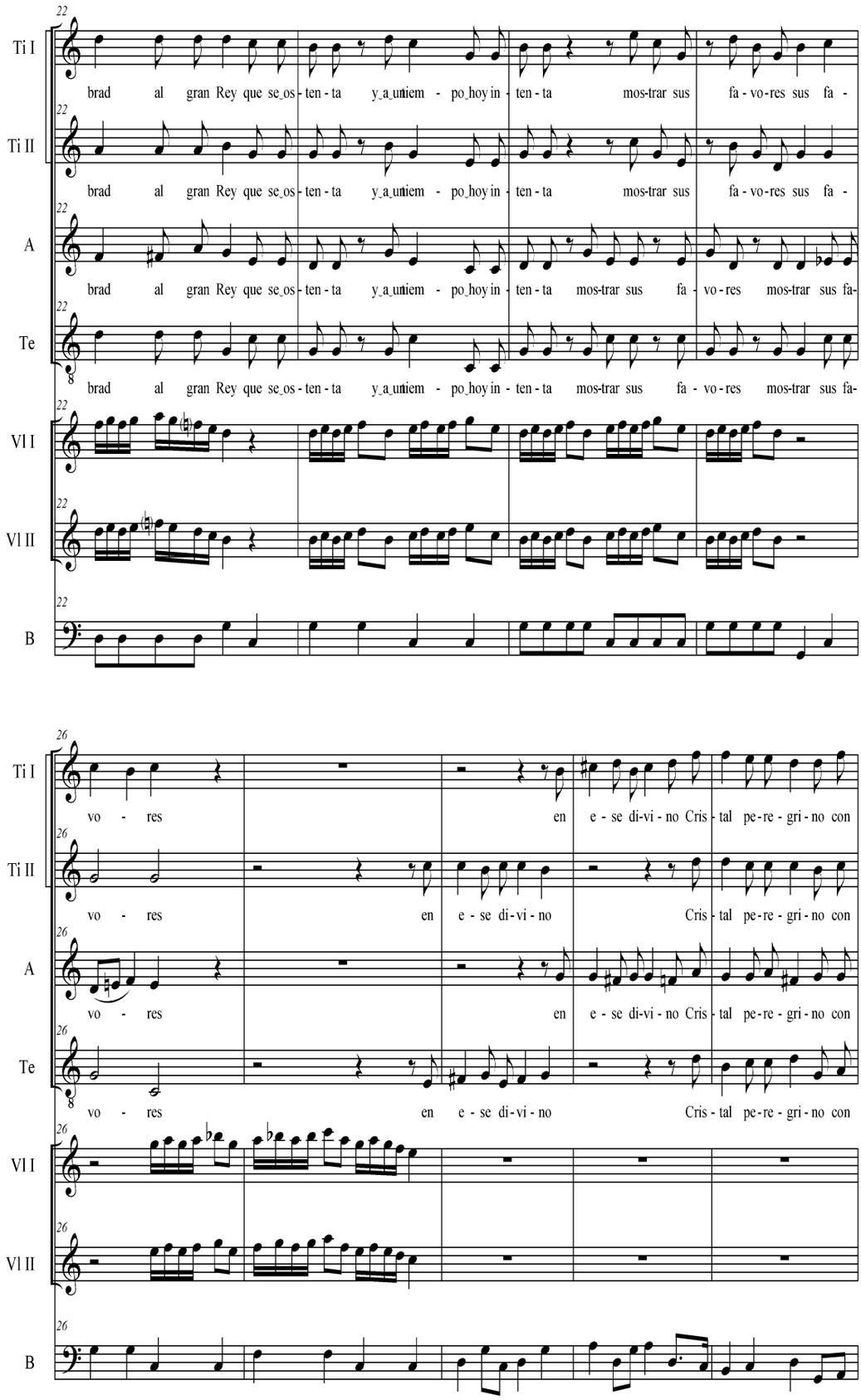
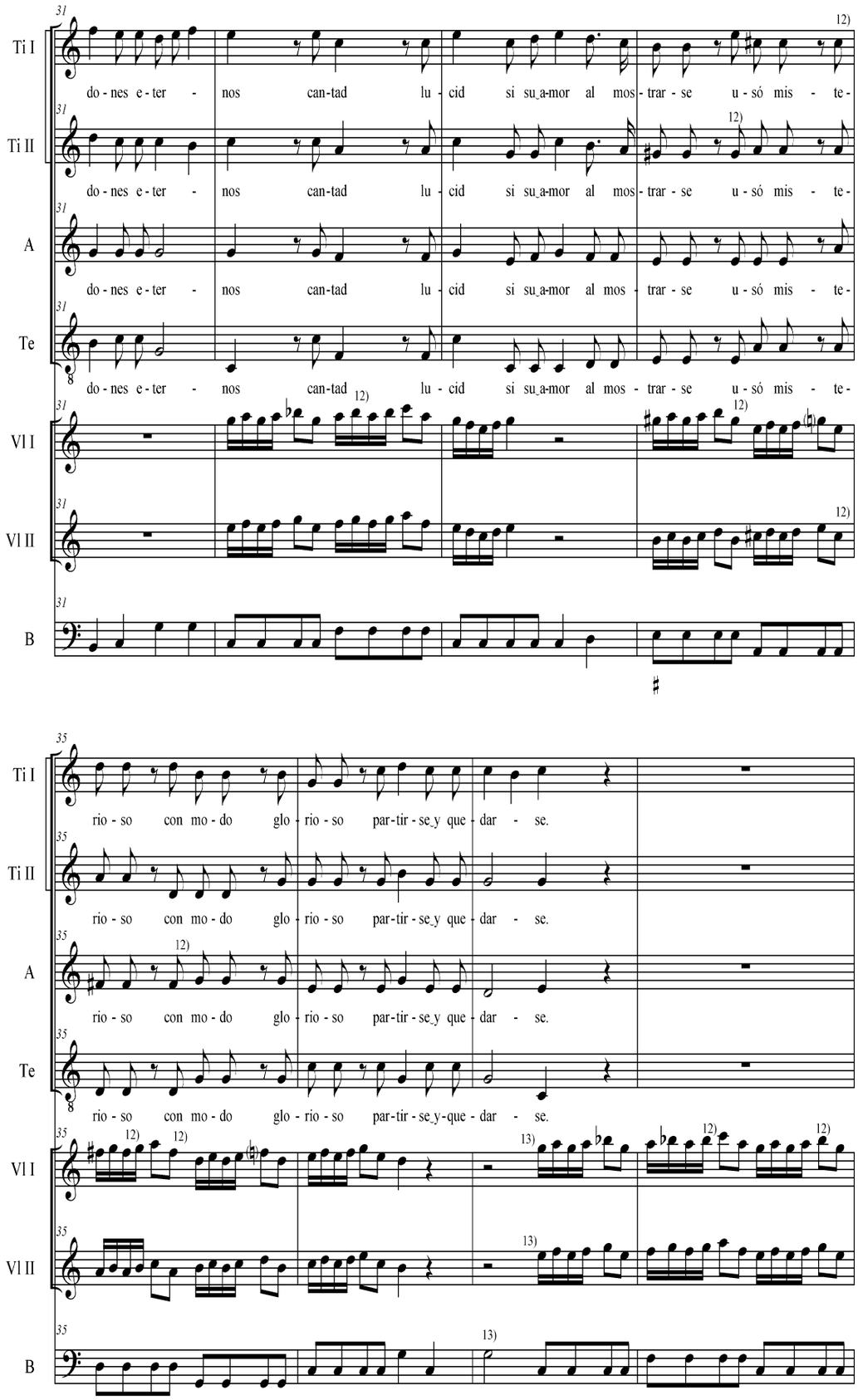
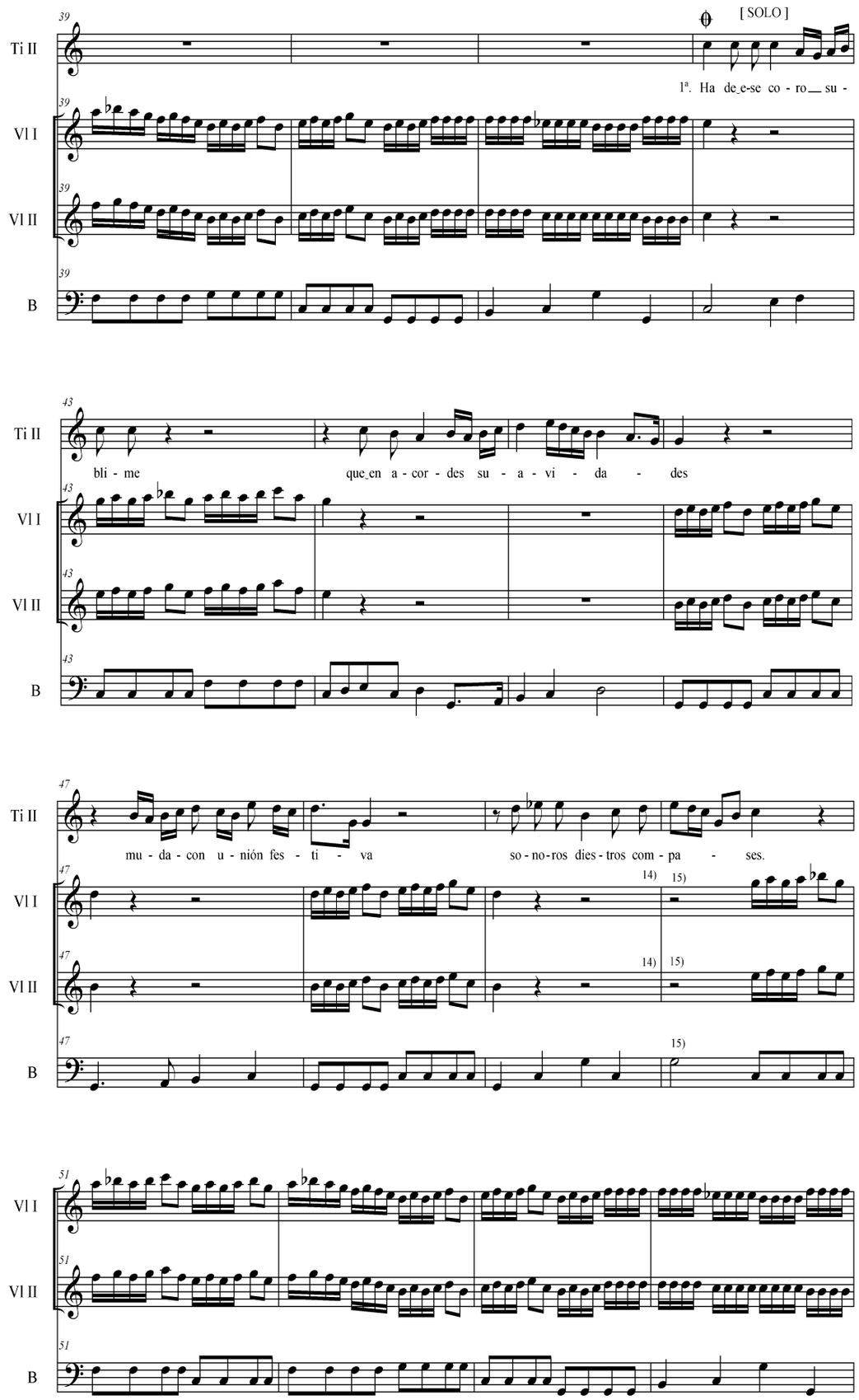
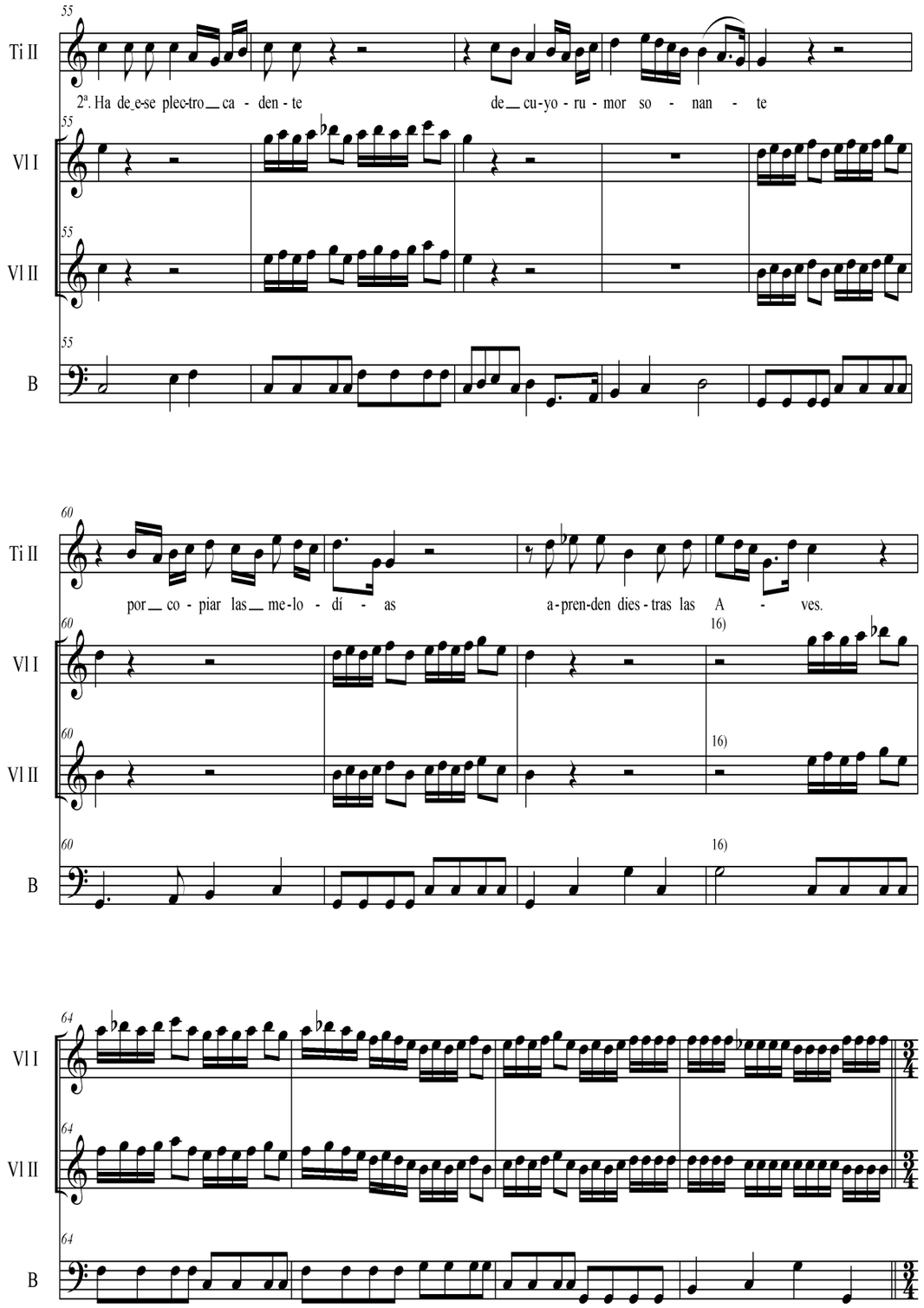
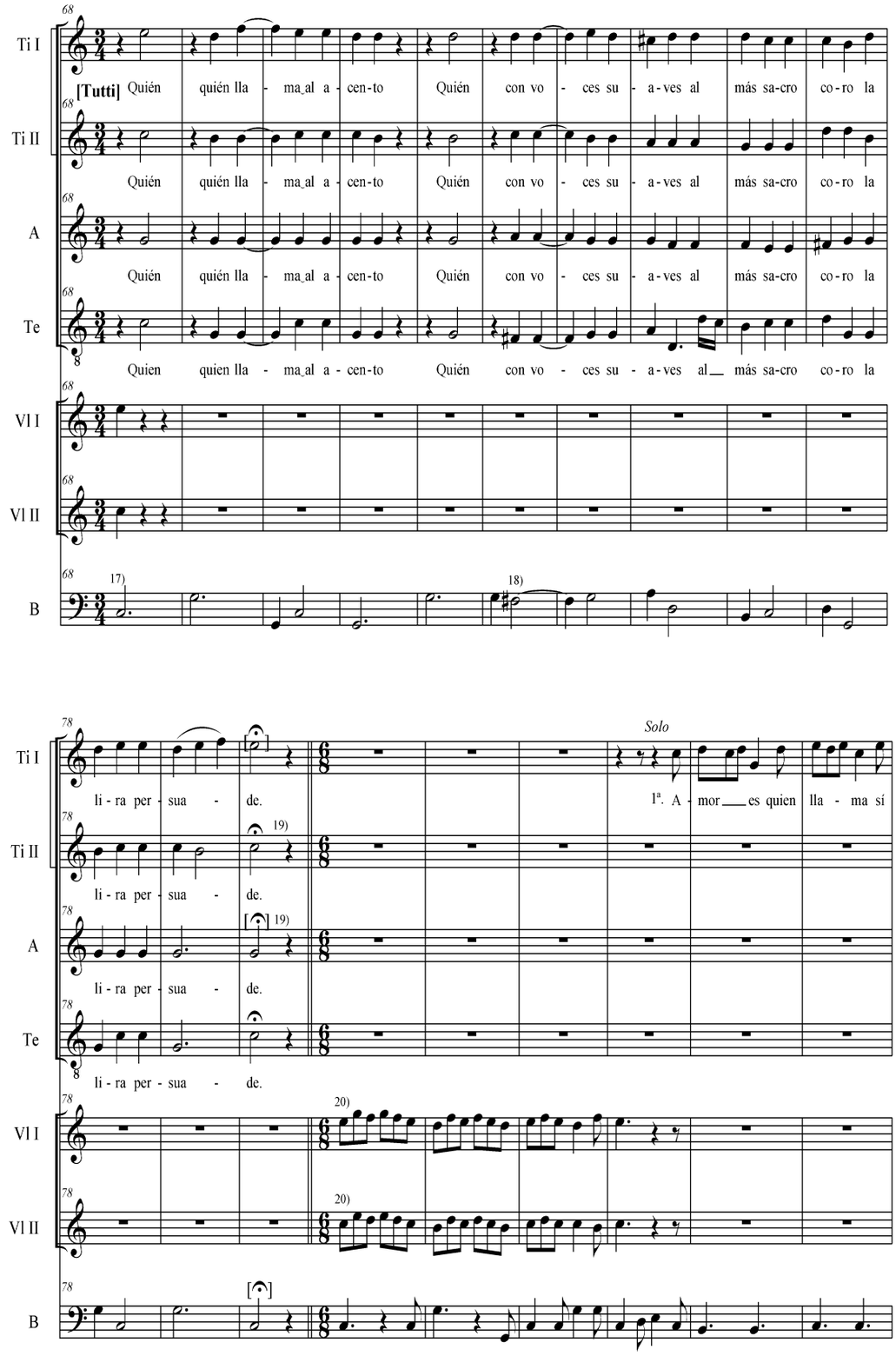
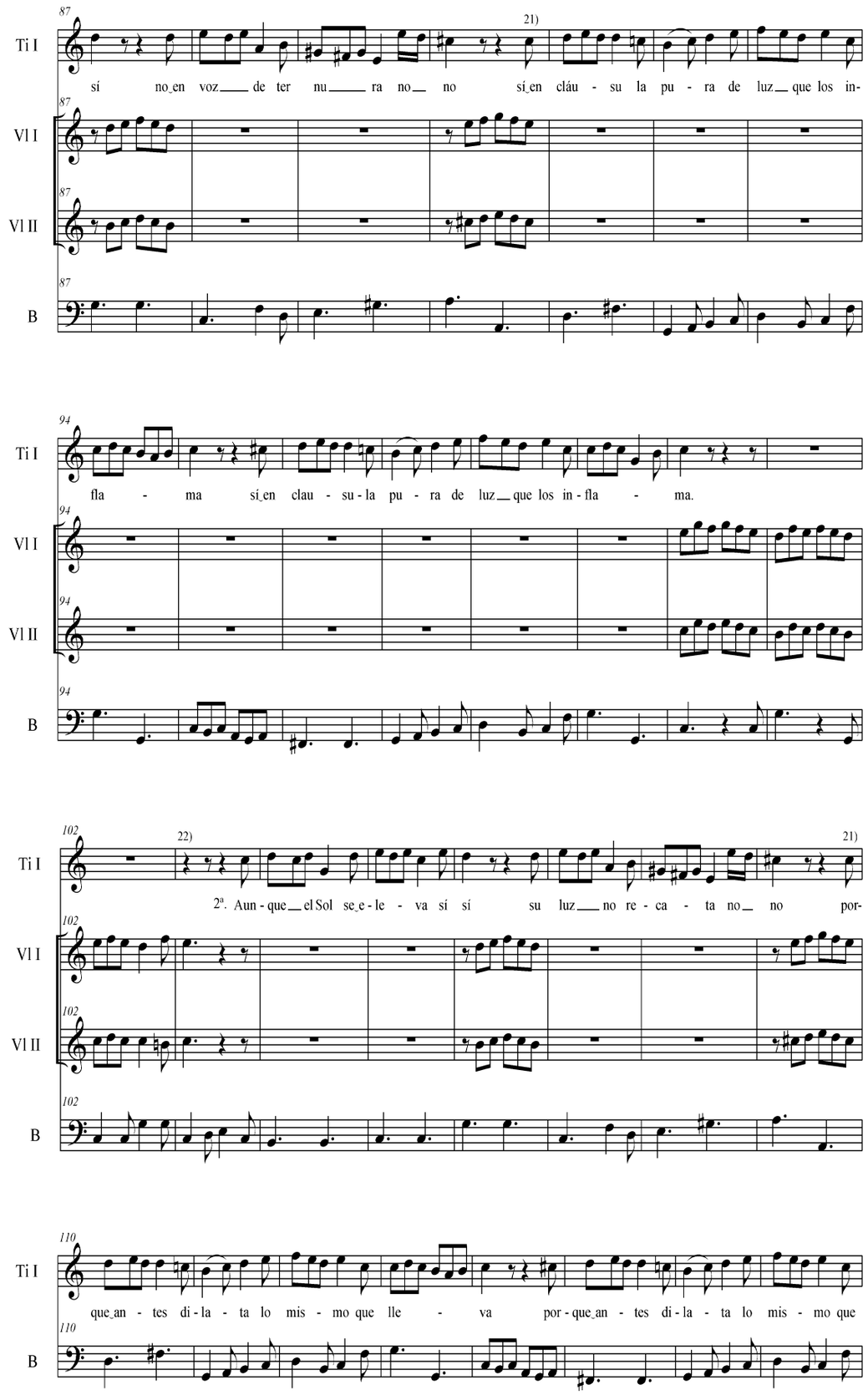
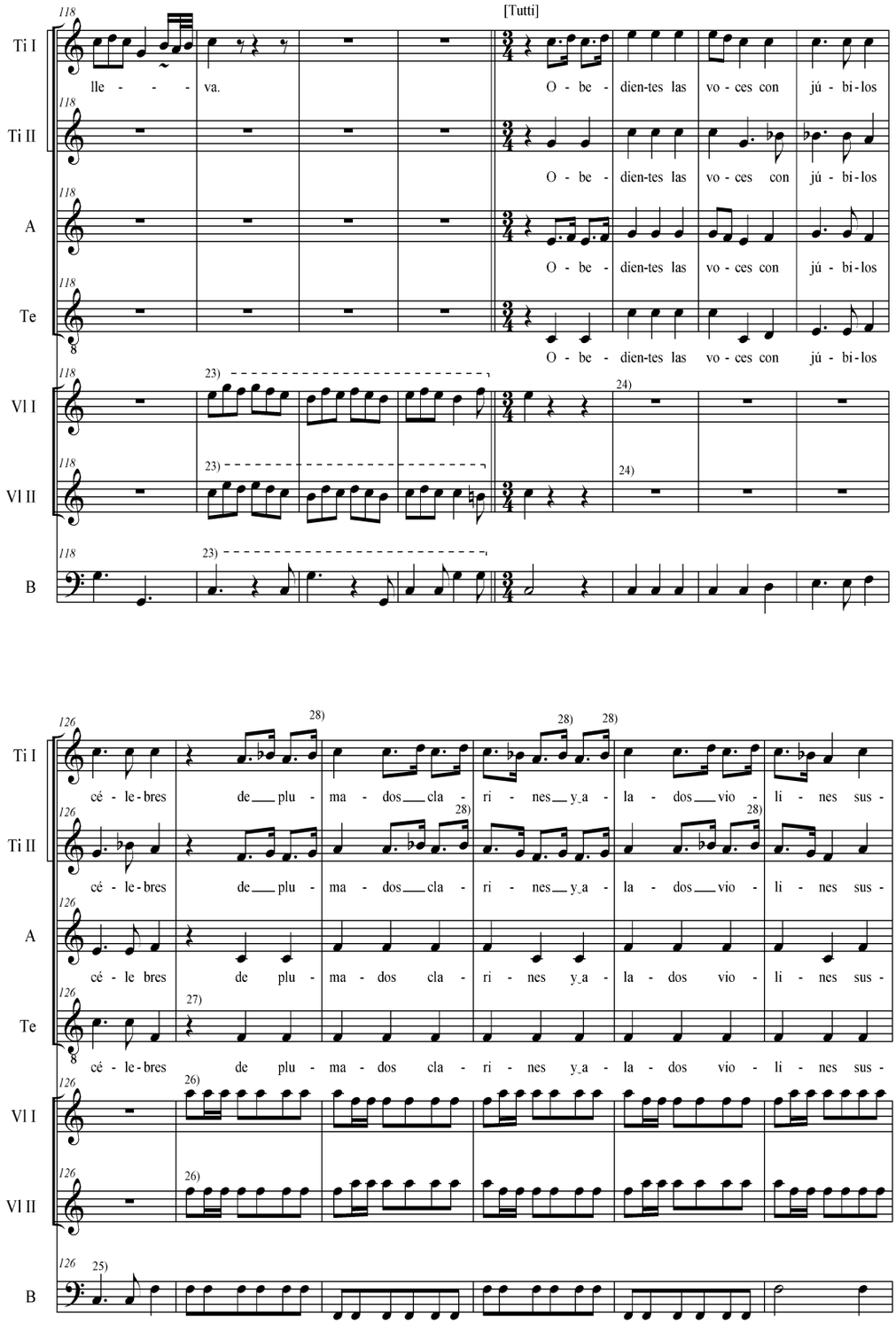
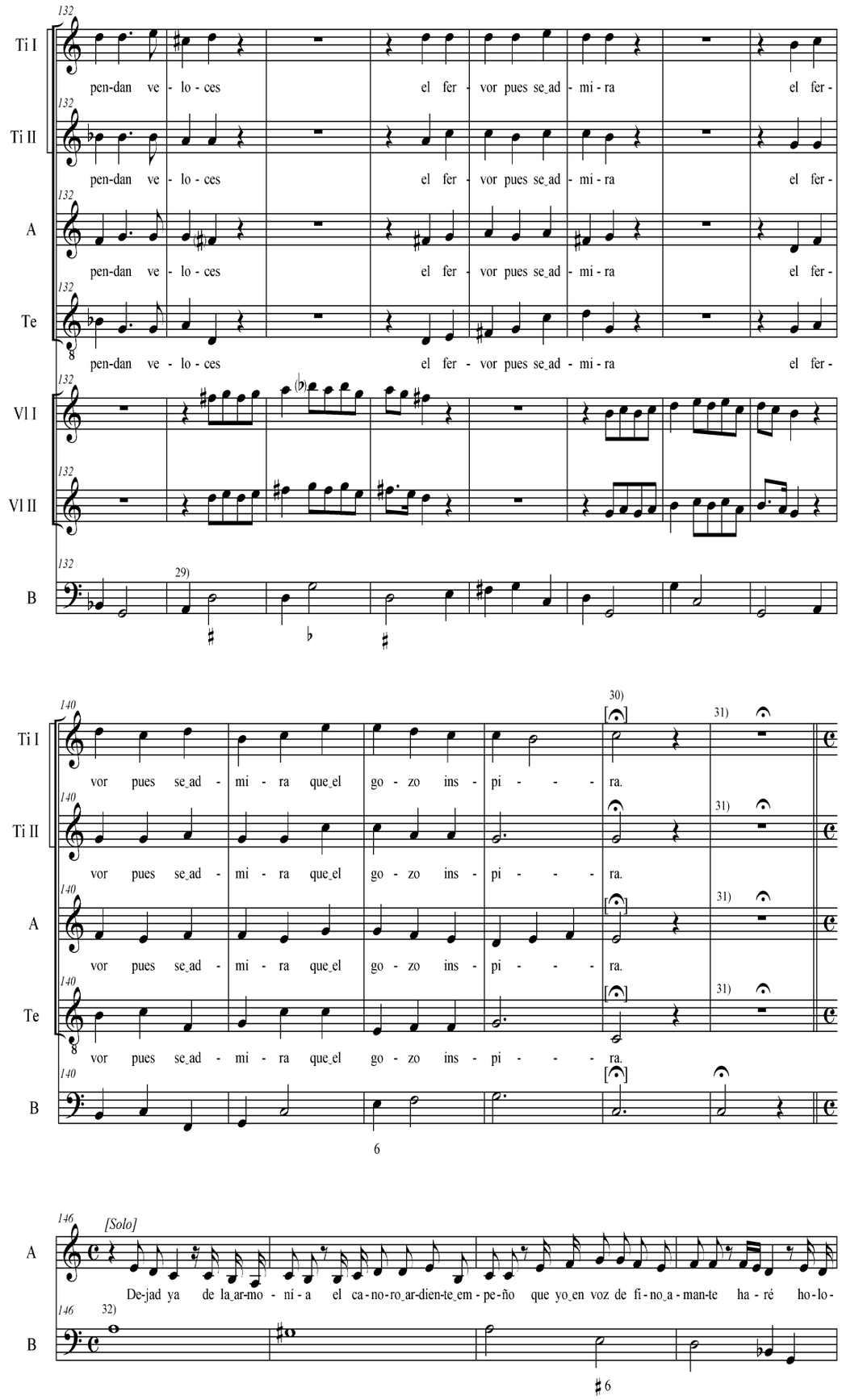
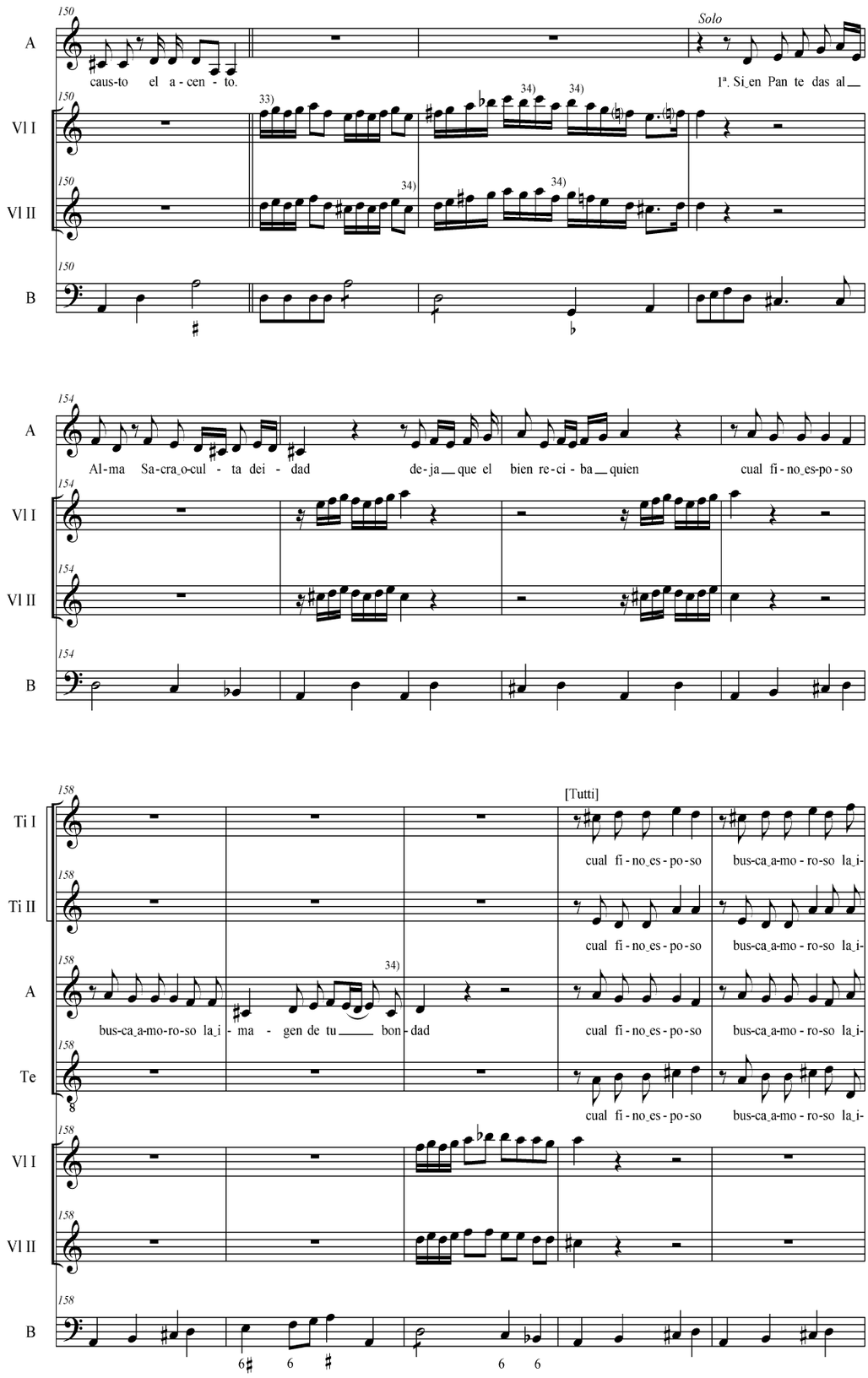
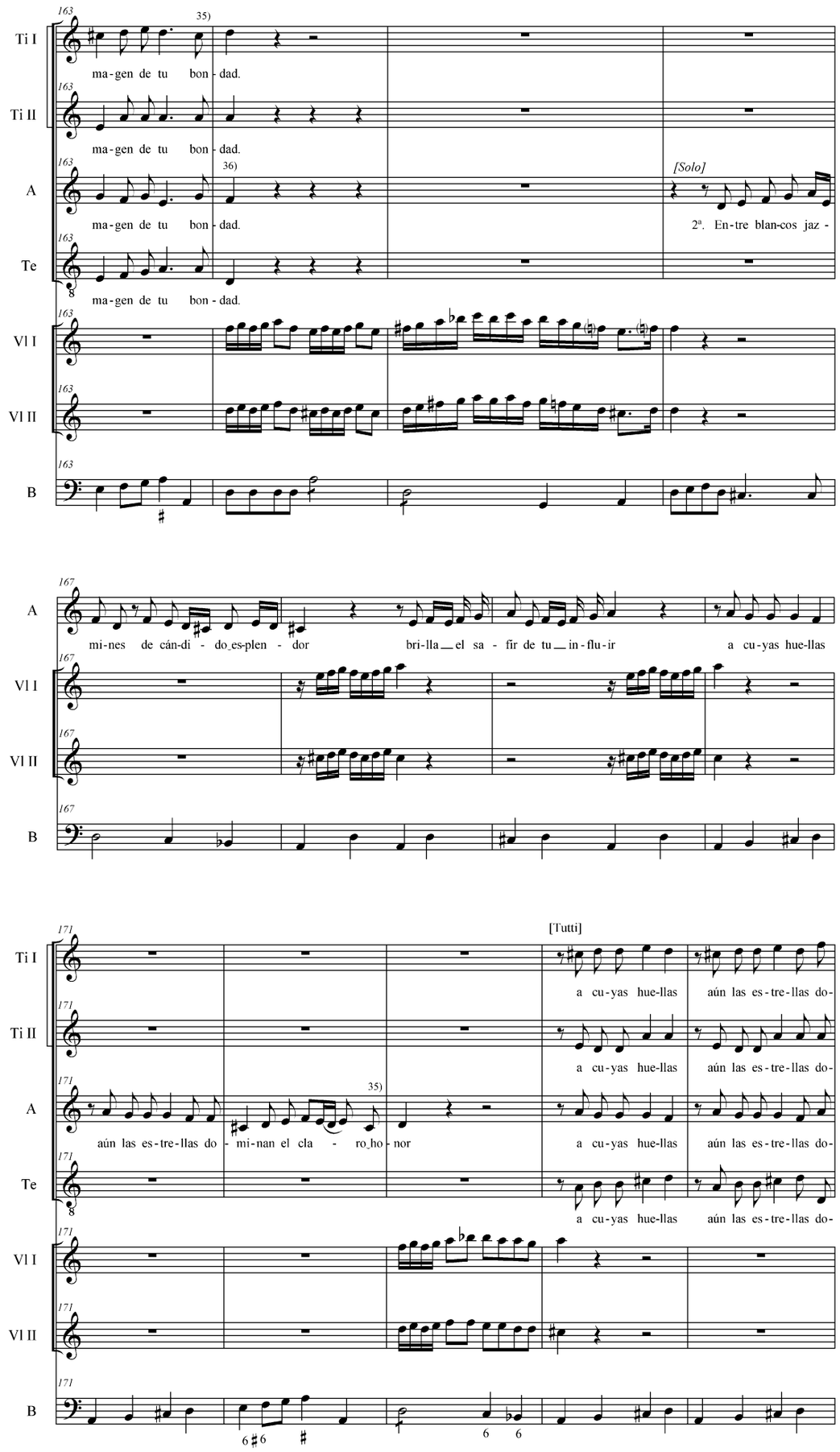
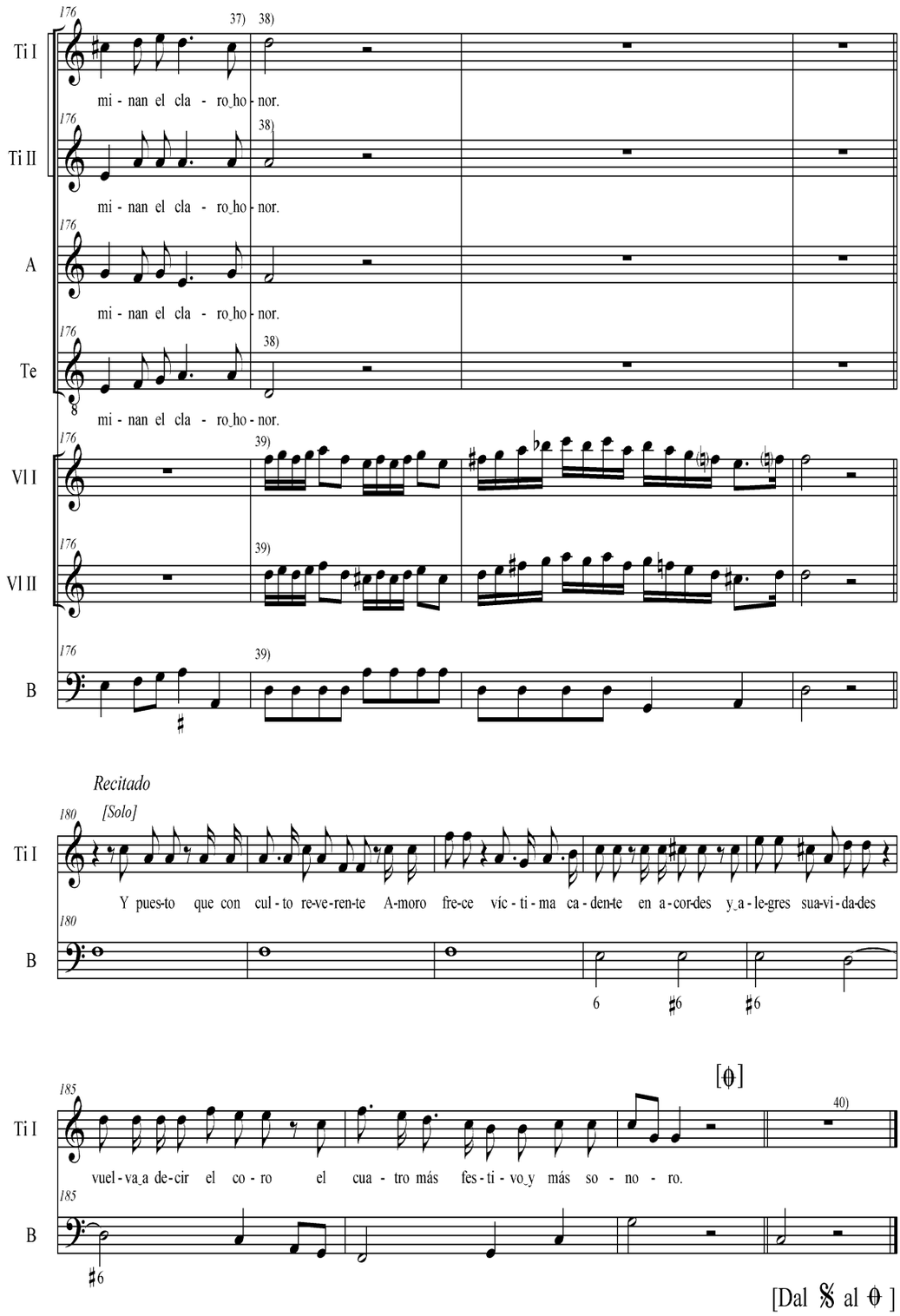
# Despertad canoras avecillas



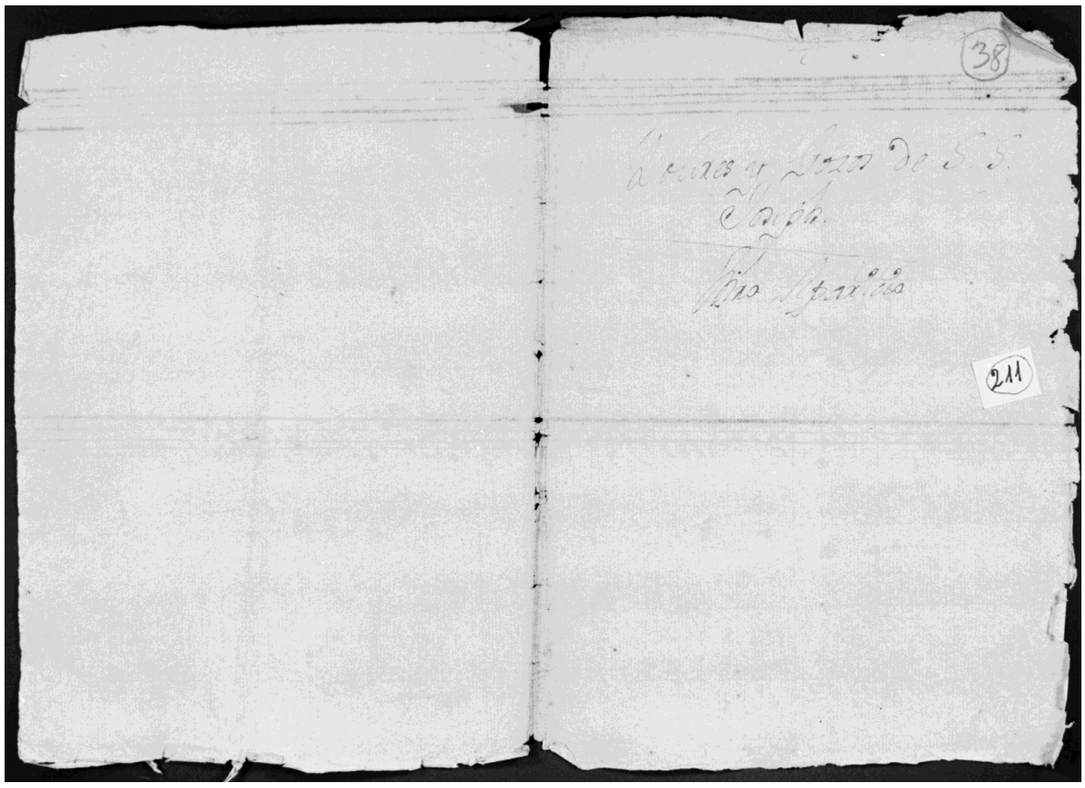

Carátula
Despertad – Al Santísimo
Aparicio

Parte - Tenor

# Despertad canoras avecillas[1)]

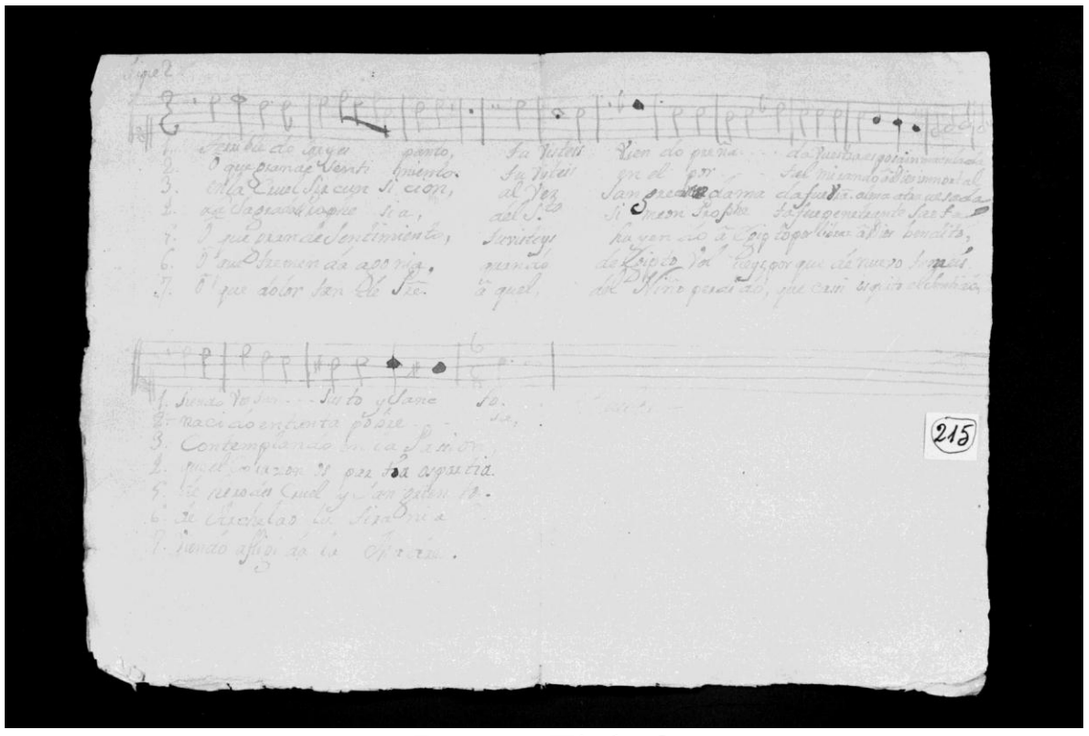
**José de Orejón y Aparicio**

**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de Manuscritos: Arturo Fernández,**
**Diego Alberton y Julián Mosca**

1) N.T.: En el Ms: Despertād.
2) N.T.: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms clave de do en tercera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
4) N.T.: En el Ms clave de do en cuarta. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
5) N.T.: En el Ms esta indicación figura en el Bajo.
6) N.T.: En el Ms. las partes de Violín I y II, utilizan un sistema de signos para indicar las repeticiones o vueltas de algunos pasajes o secciones que no siempre resulta claro. La transcriptora ofrece la interpretación que considera la más adecuada.
7) N.T.: En el Ms figura el texto "Despertad".
8) N.T.: En el Ms repite la alteración.
9) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

10) N.T.: En el Ms repite la alteración.

11) N.T.: En el Ms repite la alteración.

Ti I
Ti II
A
Te
Vl I
Vl II
B
brad al gran Rey que se os - ten - ta y a un tiem - po hoy in - ten - ta mos-trar sus fa - vo-res sus fa -
brad al gran Rey que se os - ten - ta y a un tiem - po hoy in - ten - ta mos-trar sus fa - vo-res mos-trar sus fa-
vo - res en e - se di-vi - no Cris - tal pe-re - gri - no con

12) N.T.: En el Ms repite la alteración.
13) N.T.: En el Ms figura el texto "Ha de ese choro".

14) N.T.: En el Ms existe un compás anterior a éste que ha sido eliminado en la presente transcripción por tratarse de un error del copista.
15) N.T.: En el Ms. esta repetición del pasaje (cc. 50-54) no se encuentra escrita sino sugerida mediante el sistema de signos antes mencionado.

16) N.T.: Los compases instrumentales de 63 a 67 fueron agregadas por la transcriptora dado que constituyen una vuelta a los primeros cuatro compases introductorios de la copla. Esta decisión está fundamentada en la necesidad de dar un cierre a la sección y de posibilitar su conexión con las siguientes. Si bien esta repetición no se halla indicada de forma directa y clara en el Ms., se halla sugerida por el contexto. Se entiende que es esta la manera correcta que se utilizaba en la práctica de la época para solucionar el vacío del silencio instrumental. Tal como estilaba, estas conexiones no se escribían.

17) N.T.: En el Ms figura el texto "Quien sin voses".
18) N.T.: Cfr en el "Prólogo a las Transcripciones" los criterios de escritura de la época para la prolongación de sonidos a través de la barra de compás.
19) N.T.: En el Ms negra en lugar de blanca.
20) N.T.: En el Ms figura el texto "Amor es qn. llama".

21) N.T.: En el Ms repite la alteración.
22) N.T.: En el Ms existen tres compases anteriores a éste que han sido eliminados en la presente transcripción por tratarse de un error del copista.

23) N.T.: Reconstrucción de la transcriptora. El cierre a la sección no se halla indicado con claridad en el Ms, sino, sugerido por el contexto. Tal como se estilaba, estas conexiones no se escribían.
24) N.T.: En el Ms existen cinco compases anteriores a éste que han sido eliminado en la presente transcripción por tratarse de un error del copista.
25) N.T.: En el Ms existe un compás anterior a éste que ha sido eliminado en la presente transcripción por tratarse de un error del copista..
26) N.T.: En el Ms figura el texto "Obediente las voces".
27) N.T.: Copia del Ms dañada. Reconstrucción de la transcriptora.
28) N.T.: En el Ms repite la alteración.

29) N.T.: En el Ms existe un compás anterior a éste que ha sido eliminado en la presente transcripción pro tratarse de un error del copista.
30) N.T.: En el Ms negra en lugar de blanca.
31) N.T.: En el Ms este compás figura sólo en el Bajo.
32) N.T.: En el Ms figura el texto "Dejad ya".

33) N.T.: En el Ms figura el texto "Si en pan te das".
34) N.T.: En el Ms repite la alteración.

35) N.T.: En el Ms repite la alteración.
36) N.T.: En el Ms blanca en lugar de negra.

37) N.T.: En Ms repite la alteración.
38) N.T.: En Ms negra en lugar de blanca.
39) N.T.: Reconstrucción de la transcriptora. El cierre a la sección no está indicado con claridad en el Ms, sino, sugerido por el contexto. Se tomó para la reconstrucción el primer tiempo del compás final de la introducción instrumental de la sección, aumentando su valor a blancas.
40) N.T.: En el Ms figura la indicación "arriba", para indicar la vuelta al comienzo de la obra.

# Dolores y gozos de San José




Carátula
Dolores y Gozos de SS Joseph
Mtro. Aparicio

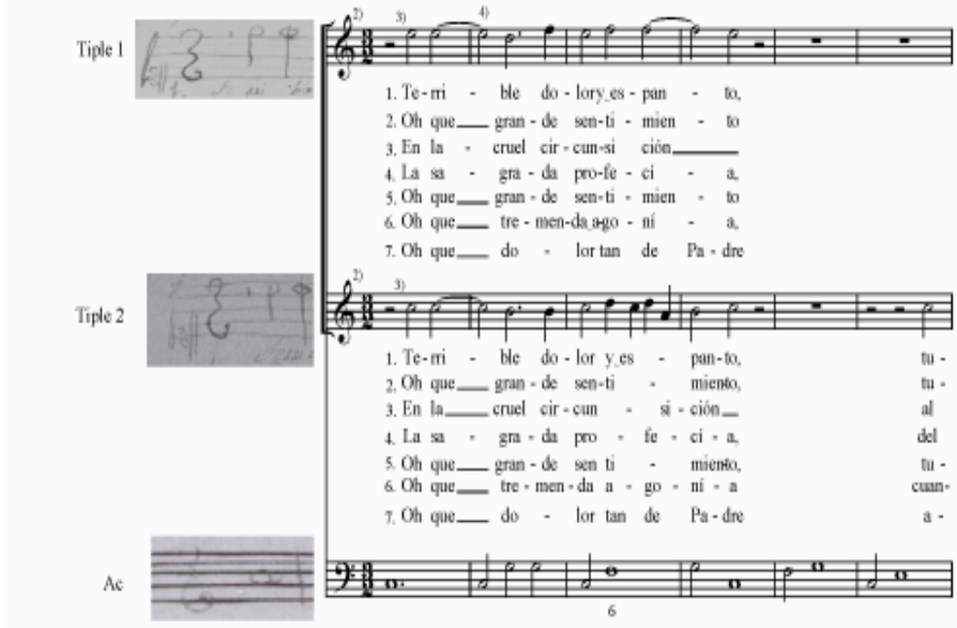


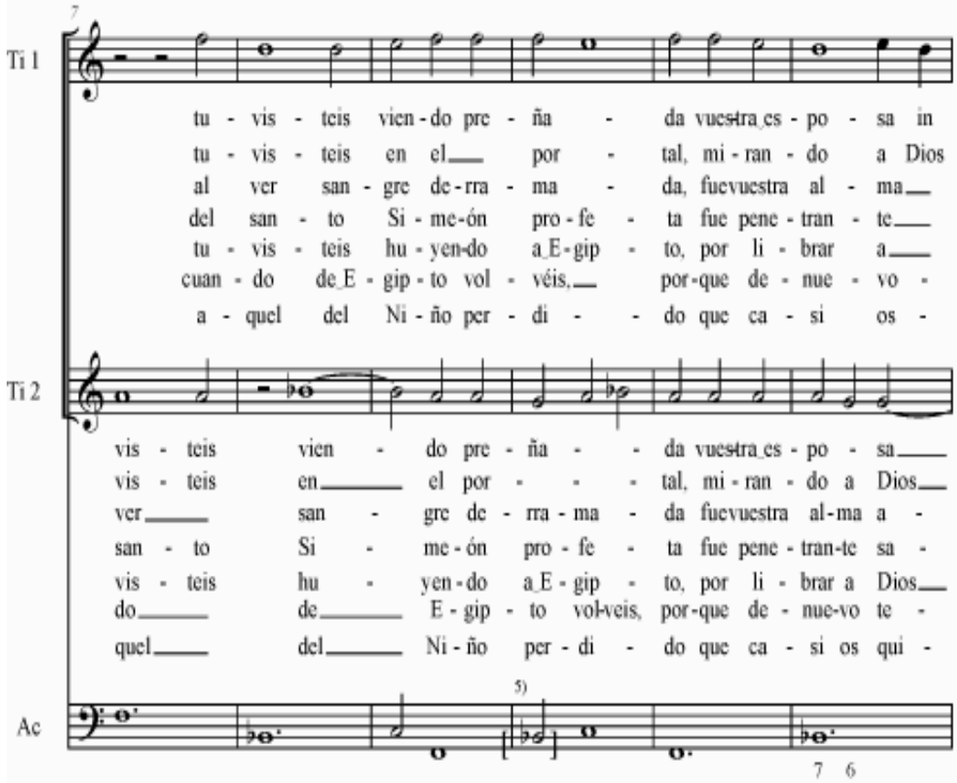

Parte – Tiple 2

# Dolores y gozos de San José[1)]

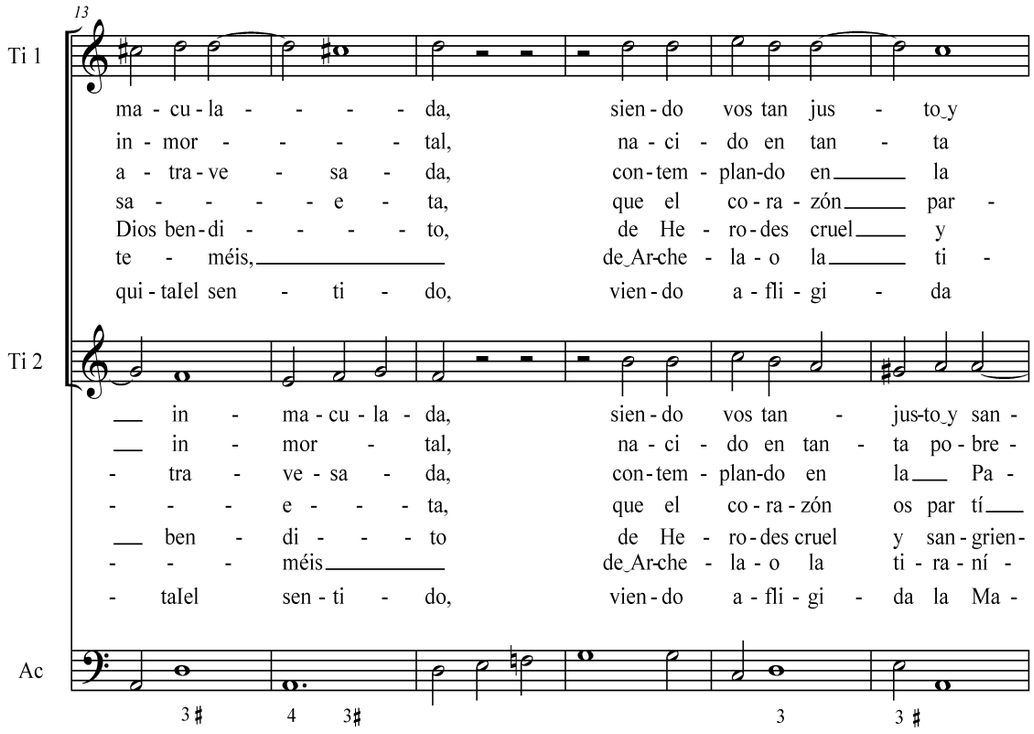
**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión del manuscrito: Diego Alberton y Julián Mosca**

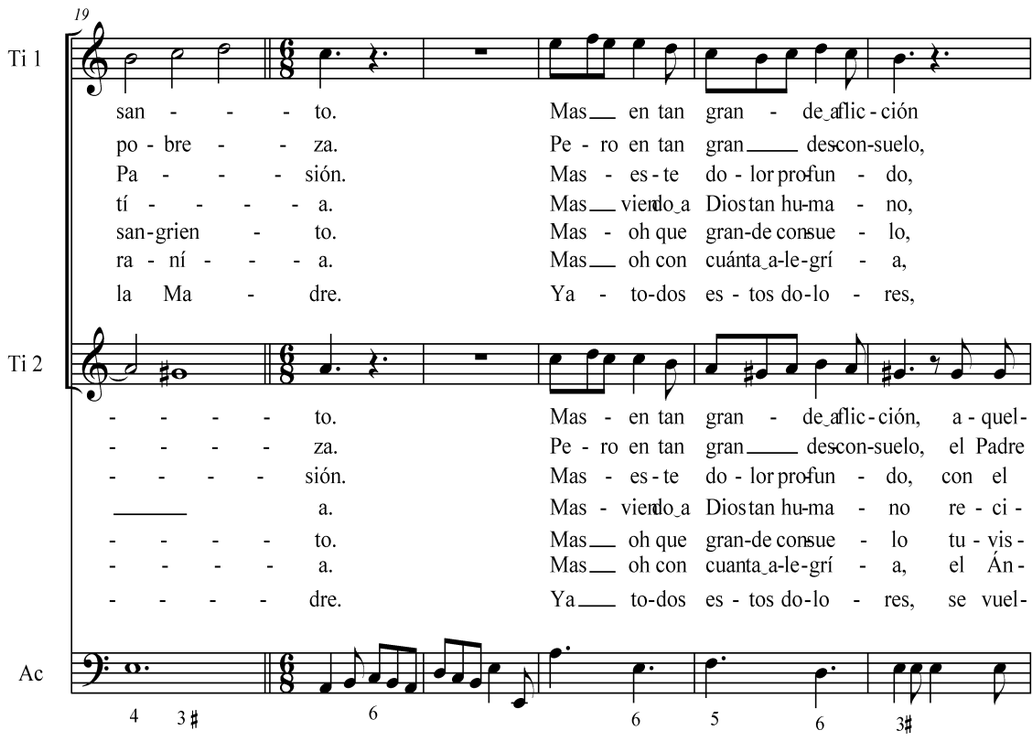
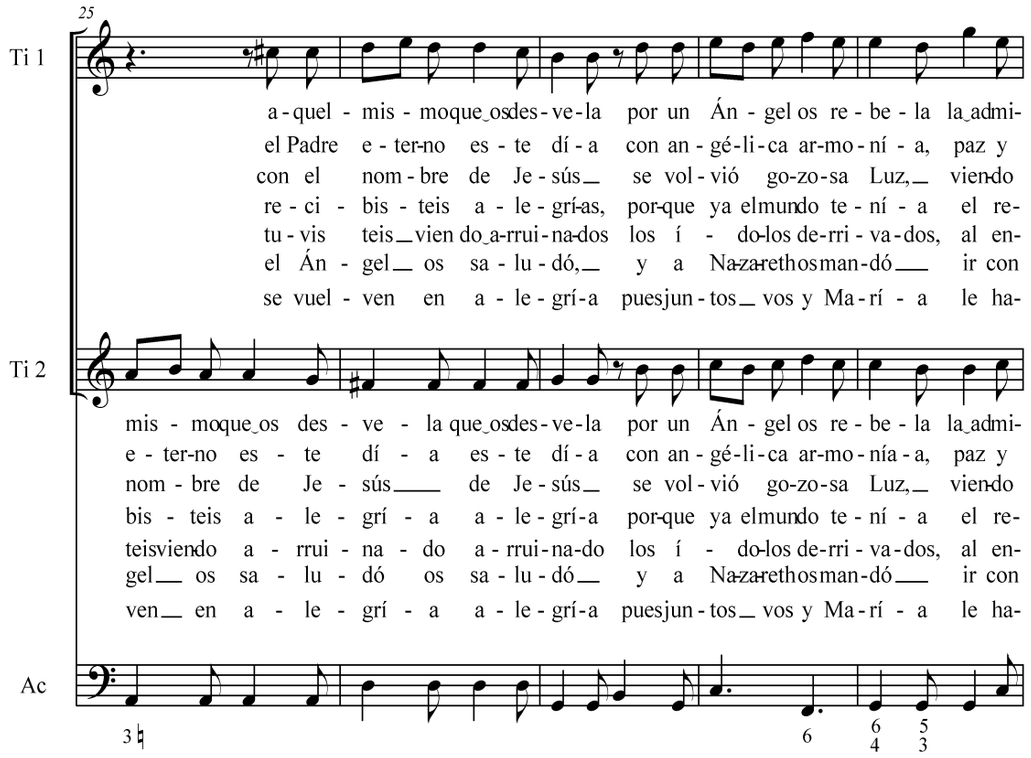
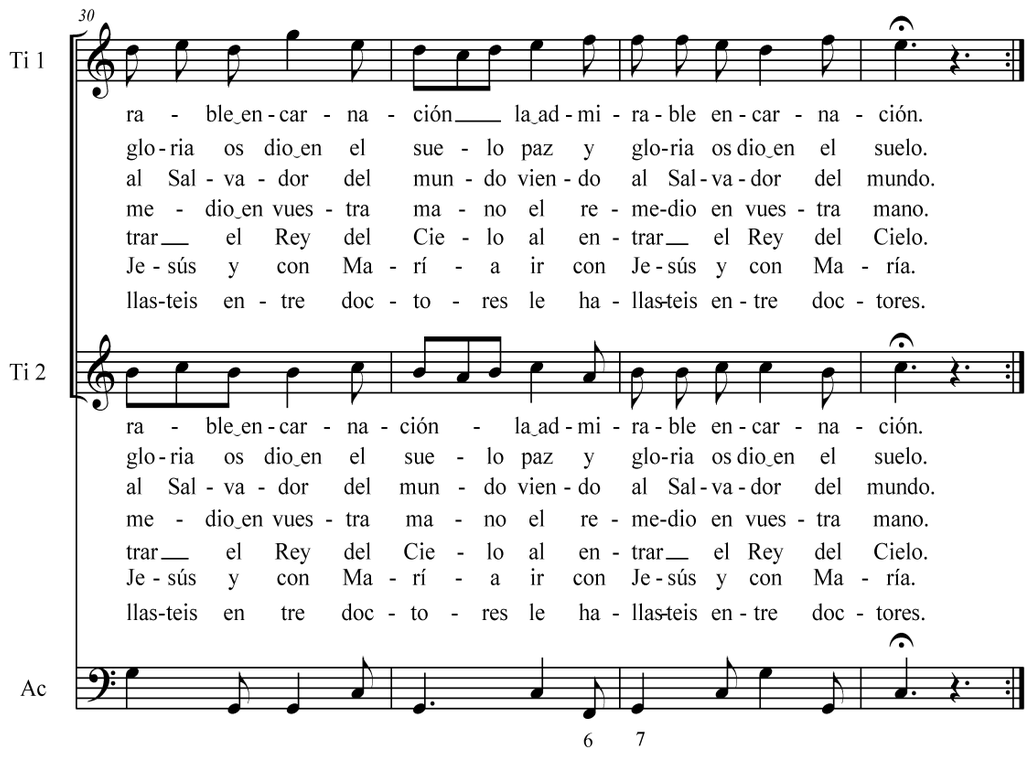
**José de Orejón y Aparicio**



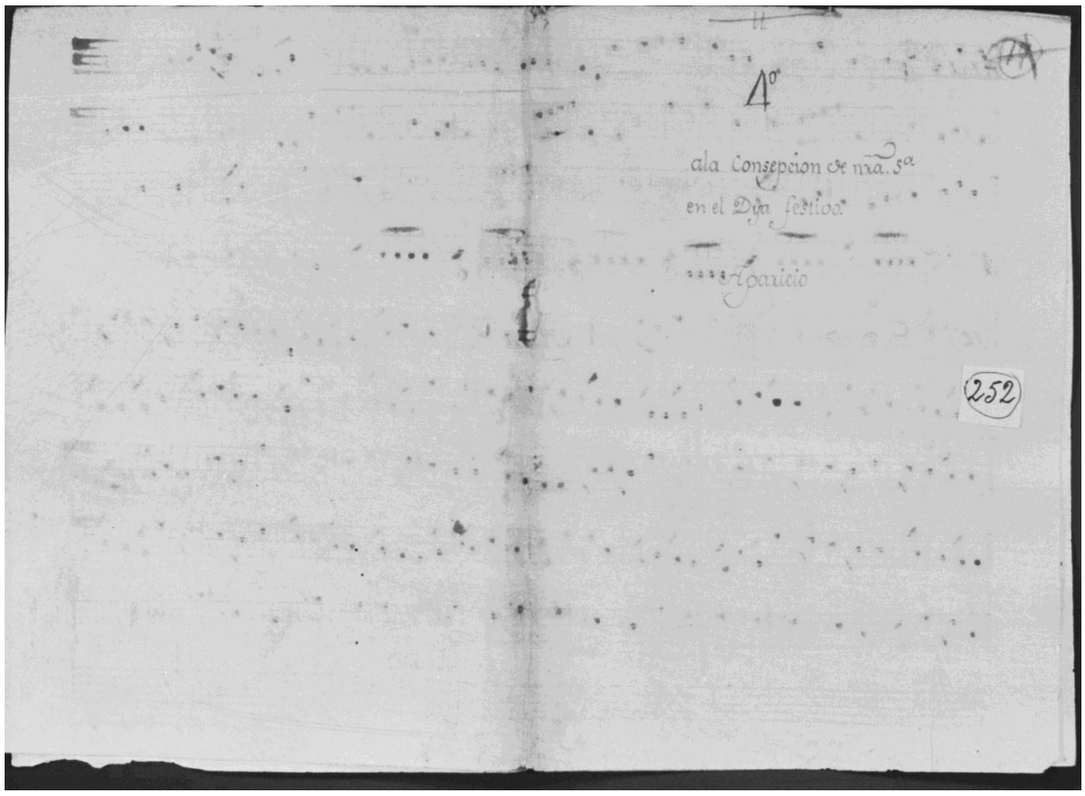




1) N.T.: En el Ms: Dolores y Gozos de S. S. Joseph.
2) N.T.: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".
4) N.T.: Cfr. en el "Prólogo a las Transcripciones" el criterio de escritura en la prolongación de sonidos a través de la barra divisoria de compás. Todas las prolongaciones han sido actualizadas, por eso no serán indicadas en esta transcripción en sus sucesivas apariciones.
5) N.T.: Copia del Ms dañada. Reconstrucción de la transcriptora.

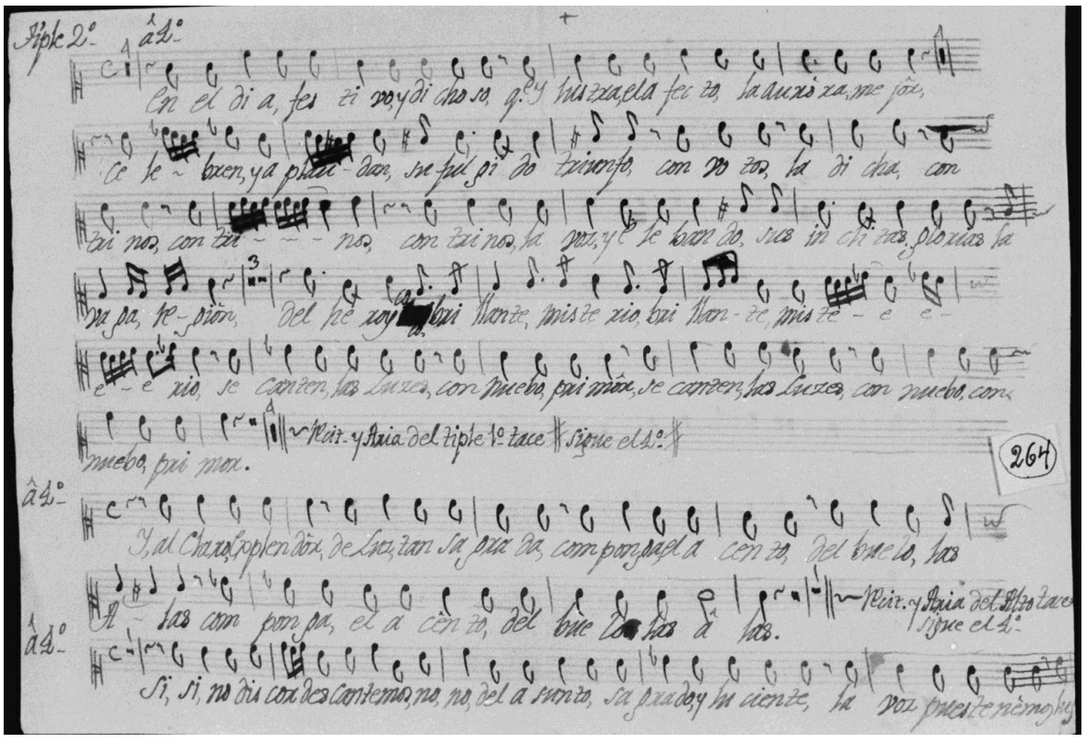

13
Ti 1
ma - cu - la - - - - da, sien - do vos tan jus - to_y
in - mor - - - - tal, na - ci - do en tan - ta
a - tra - ve - sa - da, con - tem - plan - do en la
sa - - - - - e - ta, que el co - ra - zón par -
Dios ben - di - - - - to, de He - ro - des cruel y
te - méis, de_Ar - che - la - o la ti -
qui - ta el sen - ti - do, vien - do a - fli - gi - da
Ti 2
in - ma - cu - la - da, sien - do vos tan - jus - to_y san -
in - mor - tal, na - ci - do en tan - ta po - bre -
- tra - ve - sa - da, con - tem - plan - do en la Pa -
- - - e - - - ta, que el co - ra - zón os par tí
ben - di - - - to de He - ro - des cruel y san - grien -
- - méis de_Ar - che - la - o la ti - ra - ní -
- ta el sen - ti - do, vien - do a - fli - gi - da la Ma -
Ac
3 ♯ 4 3♯ 3 3 ♯


19
Ti 1
san - - - - to. Mas en tan gran - de_aflic - ción
po - bre - - - za. Pe - ro en tan gran descon - suelo,
Pa - - - sión. Mas - es - te do - lor pro - fun - do,
tí - - - - a. Mas viendo_a Dios tan hu - ma - no,
san - grien - to. Mas - oh que gran - de consue - lo,
ra - ní - - - a. Mas oh con cuánta_a - le - grí - a,
la Ma - dre. Ya - to - dos es - tos do - lo - res,
Ti 2
- - - - - to. Mas - en tan gran - de_aflic - ción, a - quel -
- - - - - za. Pe - ro en tan gran descon - suelo, el Padre
- - - - - sión. Mas - es - te do - lor pro - fun - do, con el
a. Mas - viendo_a Dios tan hu - ma - no re - ci -
- - - - - to. Mas oh que gran - de consue - lo tu - vis -
- - - - - a. Mas oh con cuanta_a - le - grí - a, el Án -
- - - - - dre. Ya to - dos es - tos do - lo - res, se vuel -
Ac
4 3♯ 6 6 5 6 3♯

25
Ti 1
a - quel - mis - mo que_os des - ve - la por un Án - gel os re - be - la la_admi-
el Padre e - ter-no es - te dí - a con an - gé - li - ca ar-mo - ní - a, paz y
con el nom - bre de Je - sús_ se vol - vió go-zo-sa Luz,_ vien-do
re - ci - bis - teis a - le - grí-as, por-que ya el mundo te - ní - a el re-
tu - vis teis_vien do_a-rrui - na-dos los í - do-los de-rri - va-dos, al en-
el Án - gel_ os sa - lu - dó,_ y a Na-za-reth os man-dó___ ir con
se vuel - ven en a - le - grí-a pues jun - tos_ vos y Ma - rí - a le ha-
Ti 2
mis - mo que_os des - ve - la que_os des - ve - la por un Án - gel os re - be - la la_admi-
e - ter-no es - te dí - a es - te dí - a con an - gé - li - ca ar-mo - nía - a, paz y
nom - bre de Je - sús___ de Je - sús_ se vol - vió go-zo-sa Luz,_ vien-do
bis - teis a - le - grí - a a - le - grí-a por-que ya el mundo te - ní - a el re-
teis viendo a - rrui - na - do a - rrui - na-do los í - do-los de-rri - va-dos, al en-
gel_ os sa - lu - dó os sa - lu - dó_ y a Na-za-reth os man-dó___ ir con
ven_ en a - le - grí - a a - le - grí-a pues jun - tos_ vos y Ma - rí - a le ha-
Ac
3 ♮
6
6 5
4 3

30
Ti 1
ra - ble_en - car - na - ción___ la_ad - mi - ra - ble en - car - na - ción.
glo - ria os dio_en el sue - lo paz y glo - ria os dio_en el suelo.
al Sal - va - dor del mun - do vien - do al Sal - va - dor del mundo.
me - dio_en vues - tra ma - no el re - me-dio en vues - tra mano.
trar___ el Rey del Cie - lo al en - trar_ el Rey del Cielo.
Je - sús y con Ma - rí - a ir con Je - sús y con Ma - ría.
llas-teis en - tre doc - to - res le ha - llas-teis en - tre doc - tores.
Ti 2
ra - ble_en - car - na - ción - la_ad - mi - ra - ble en - car - na - ción.
glo - ria os dio_en el sue - lo paz y glo - ria os dio_en el suelo.
al Sal - va - dor del mun - do vien - do al Sal - va - dor del mundo.
me - dio_en vues - tra ma - no el re - me-dio en vues - tra mano.
trar___ el Rey del Cie - lo al en - trar_ el Rey del Cielo.
Je - sús y con Ma - rí - a ir con Je - sús y con Ma - ría.
llas-teis en tre doc - to - res le ha - llas-teis en - tre doc - tores.
Ac
6 7

# En el día Festivo



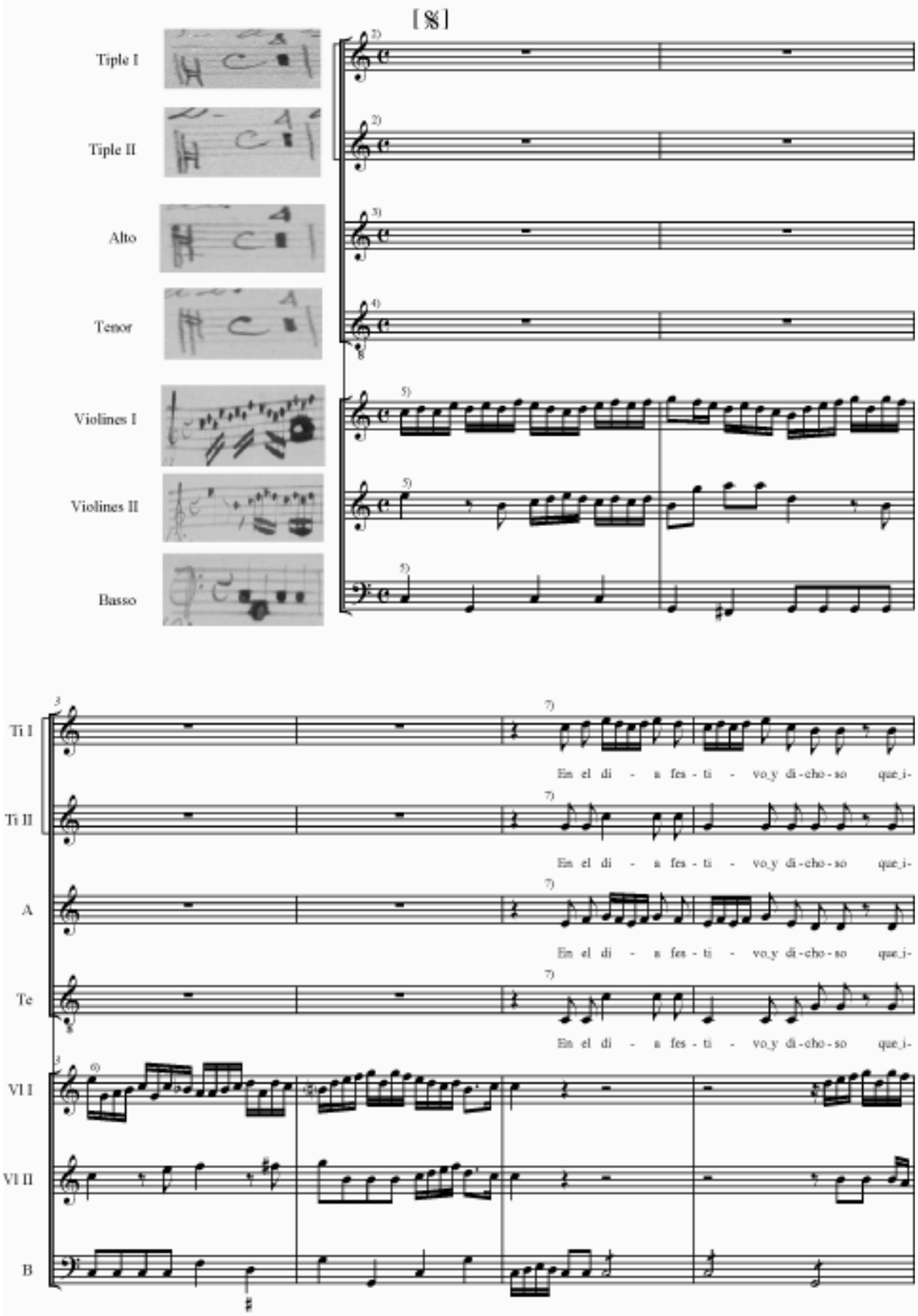
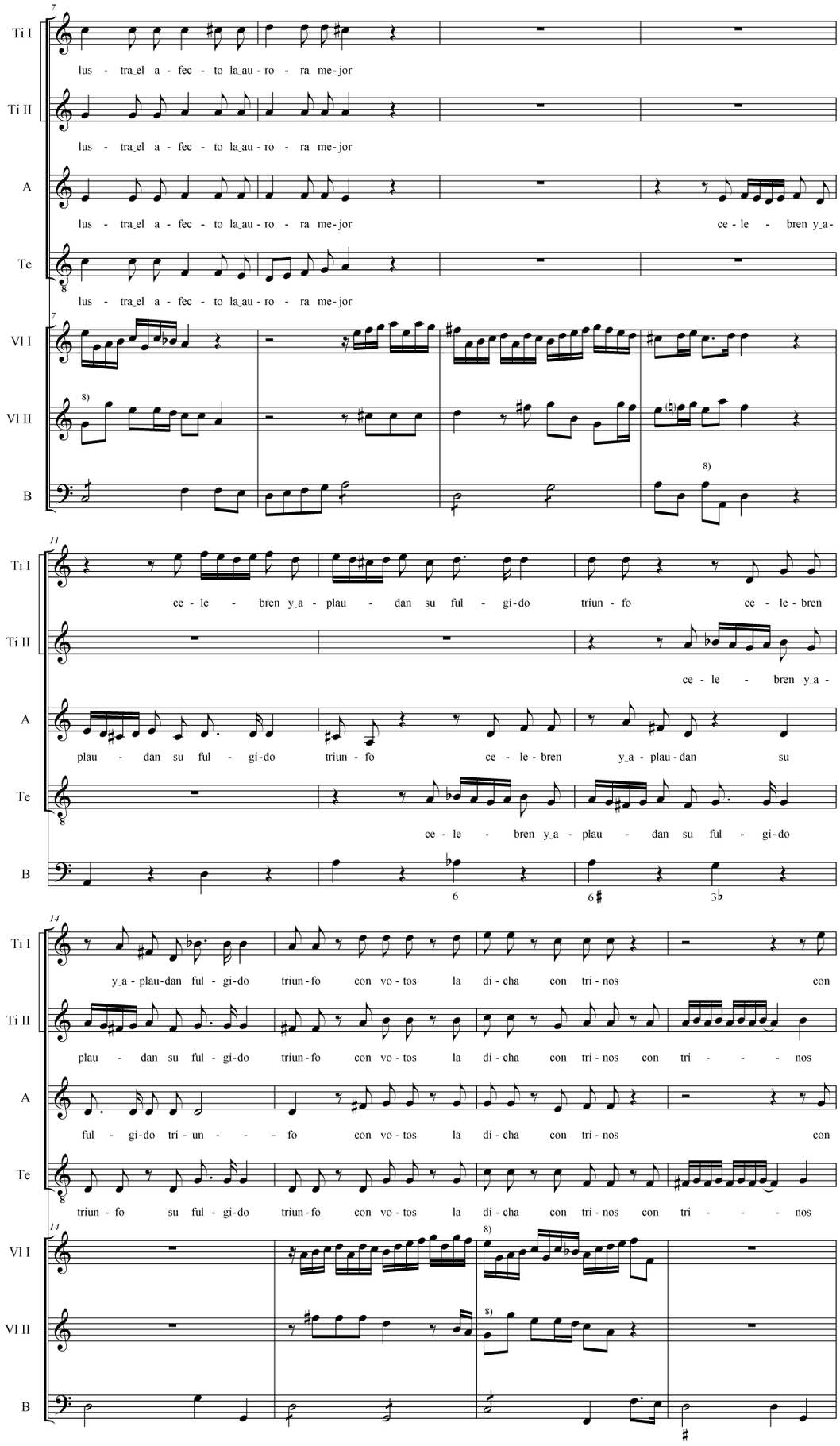
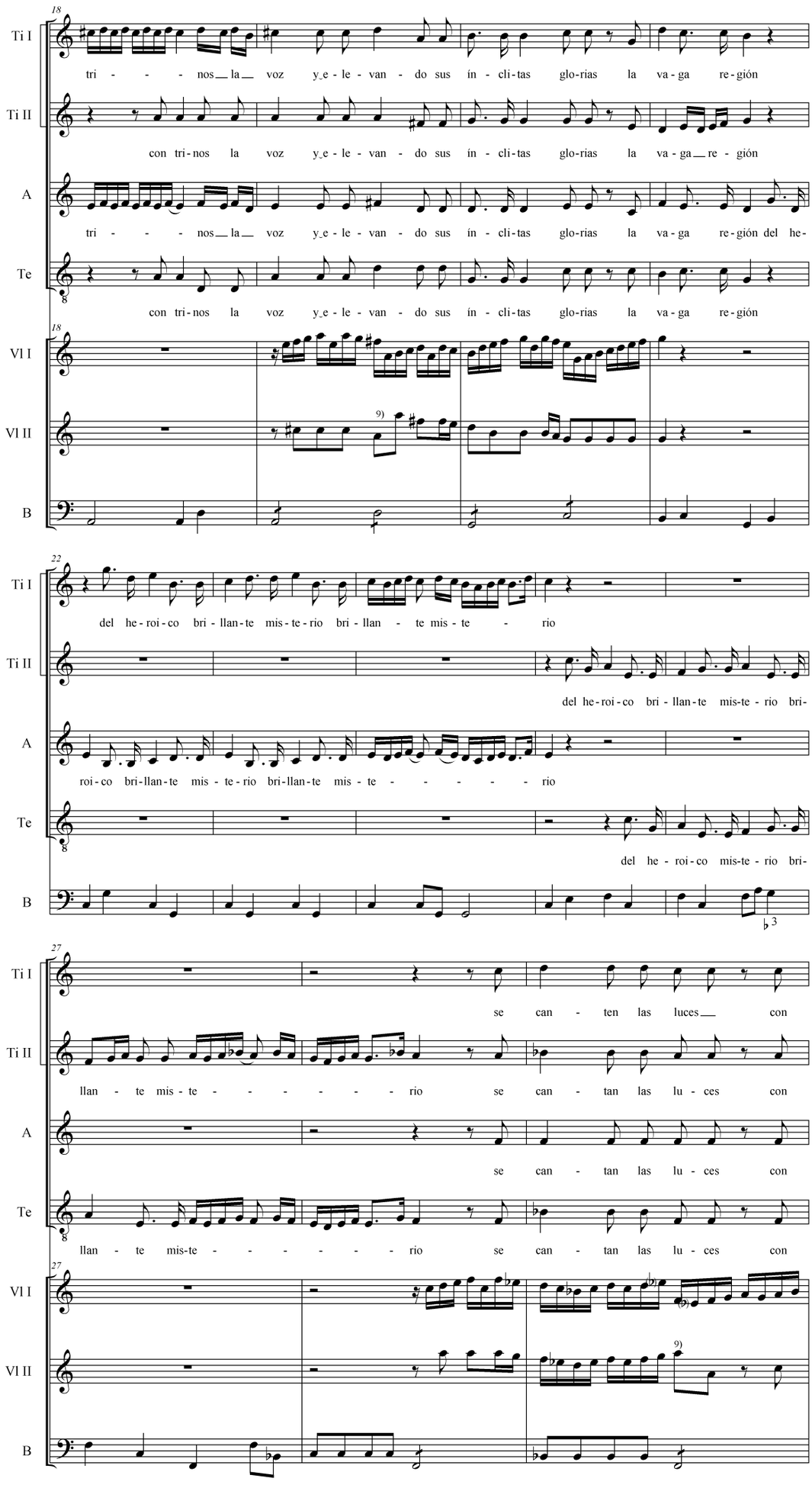
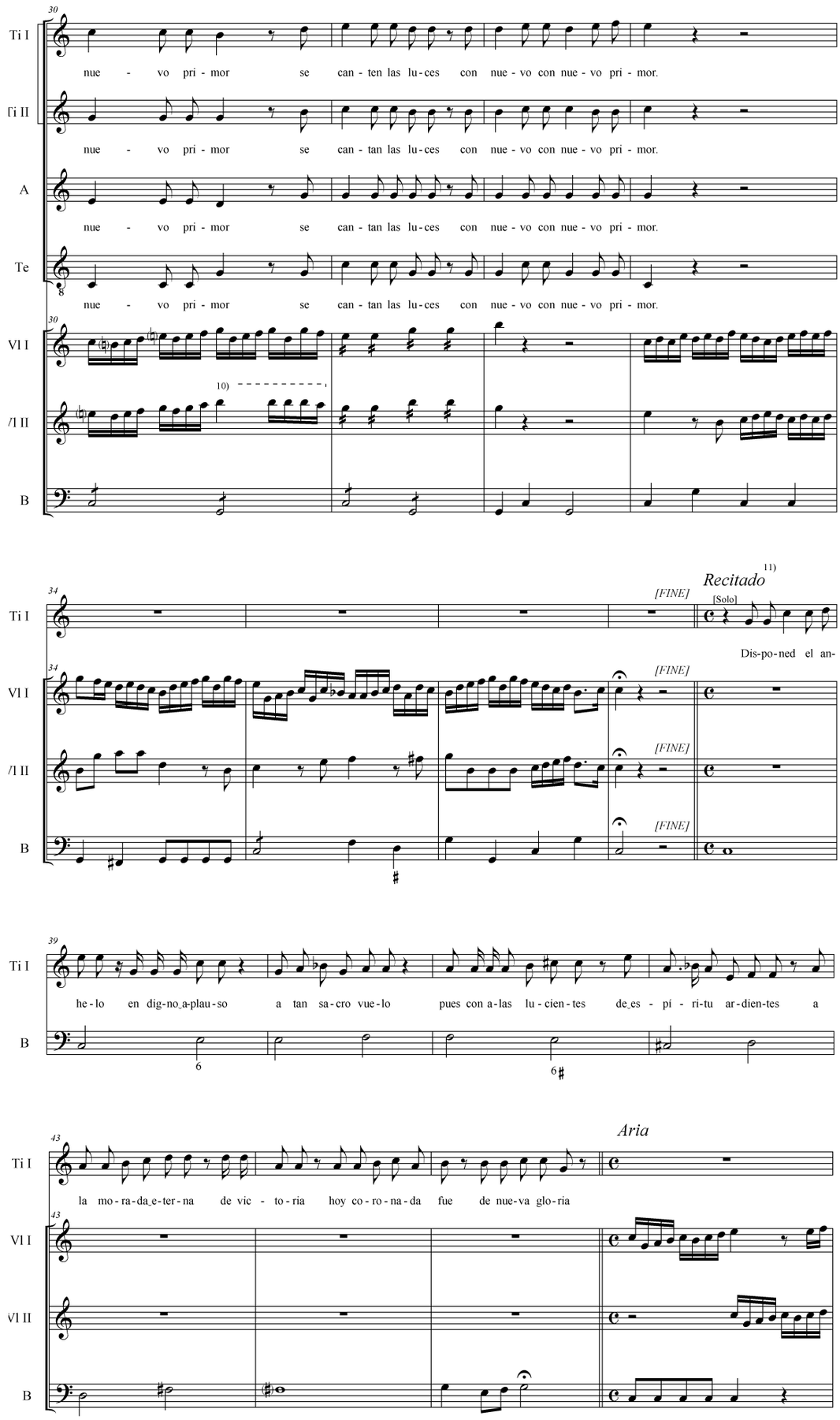
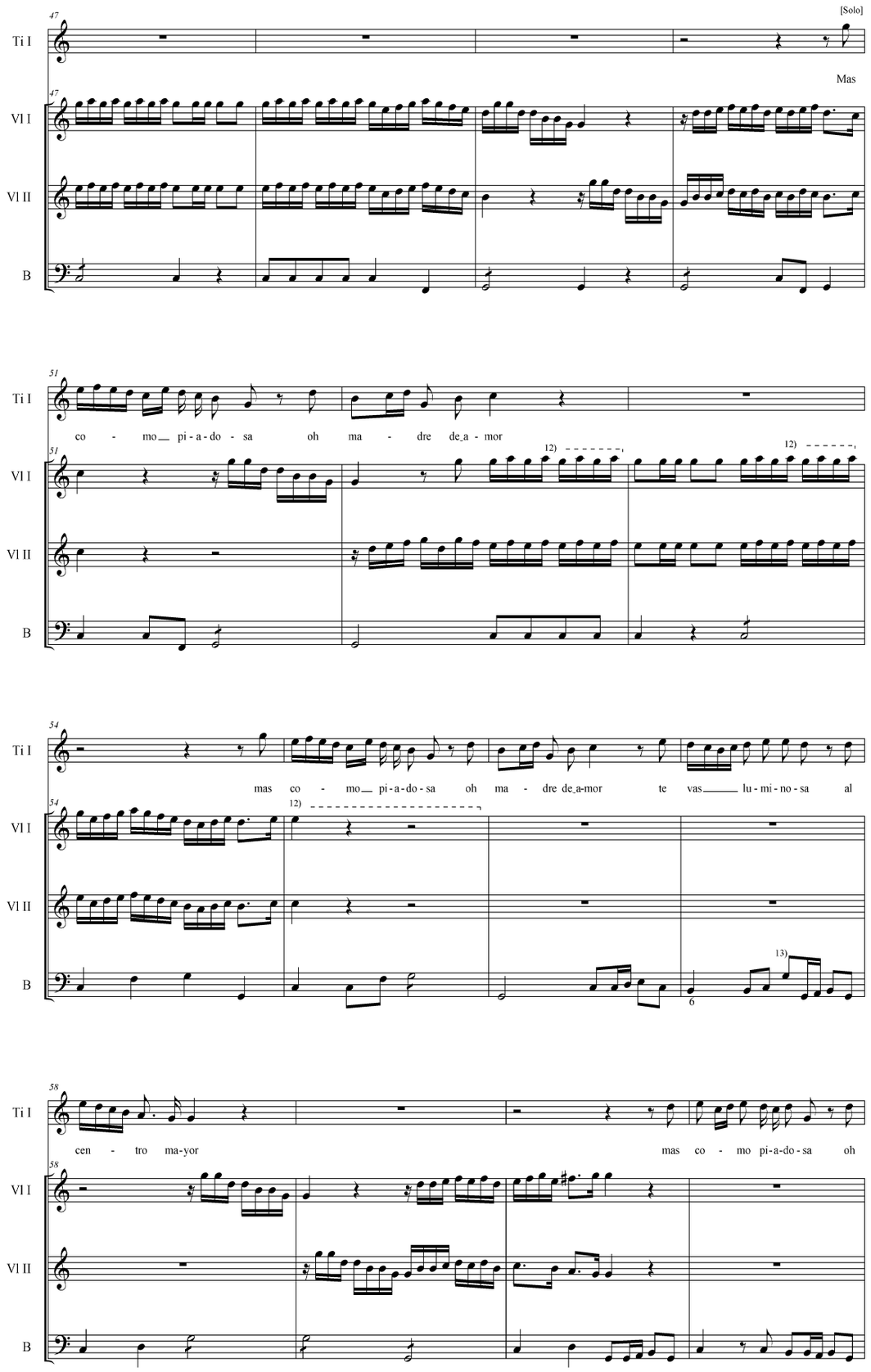
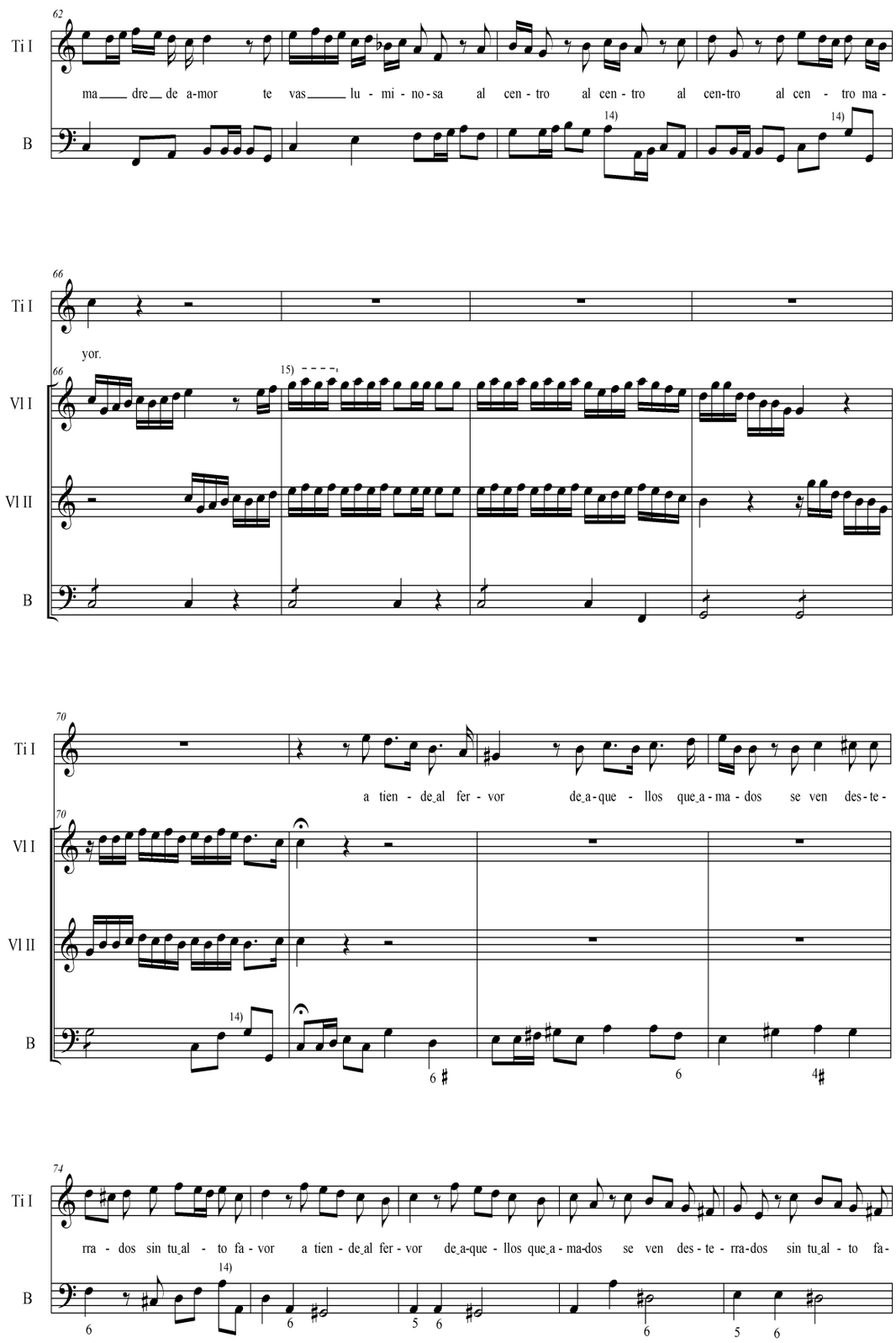
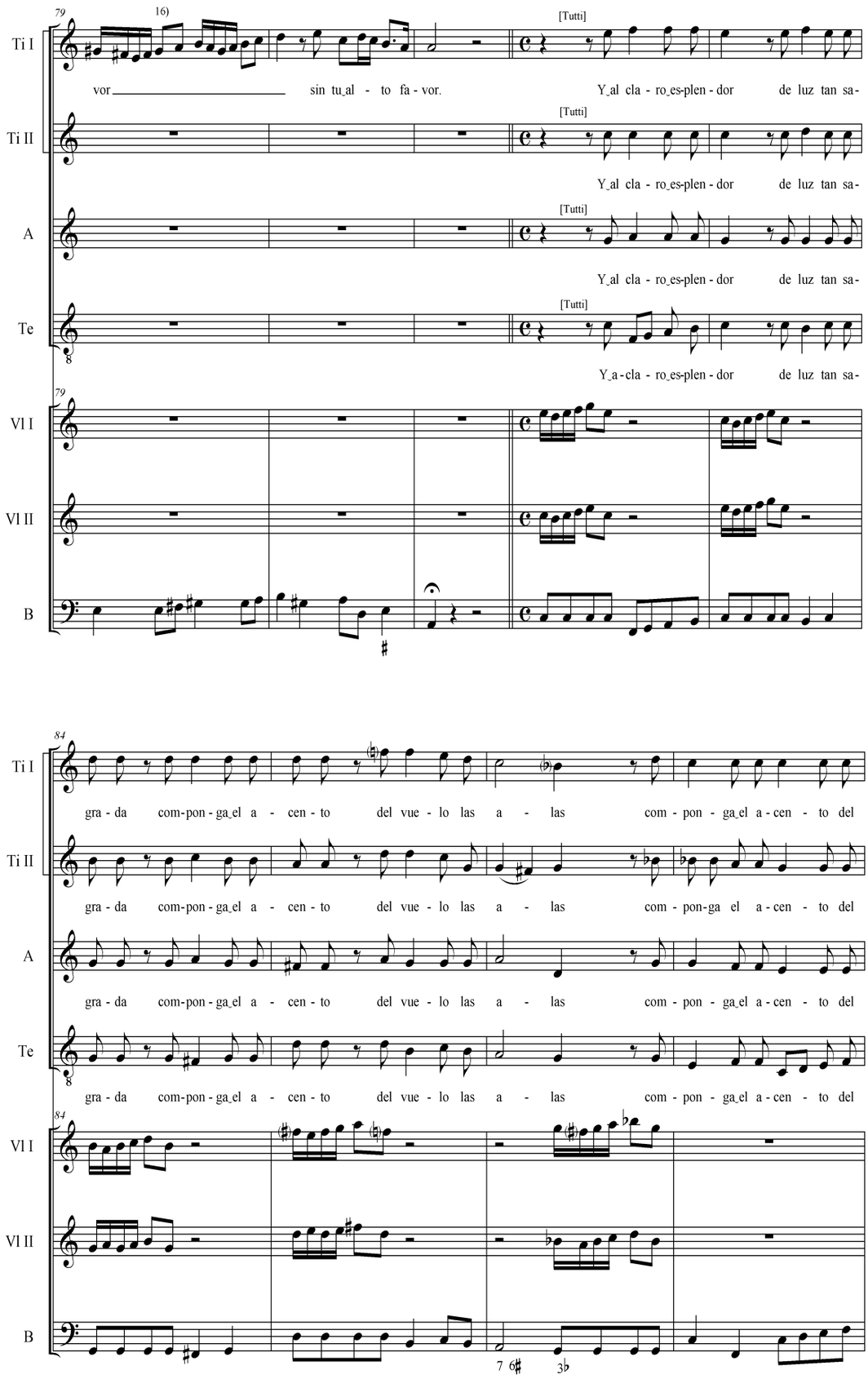
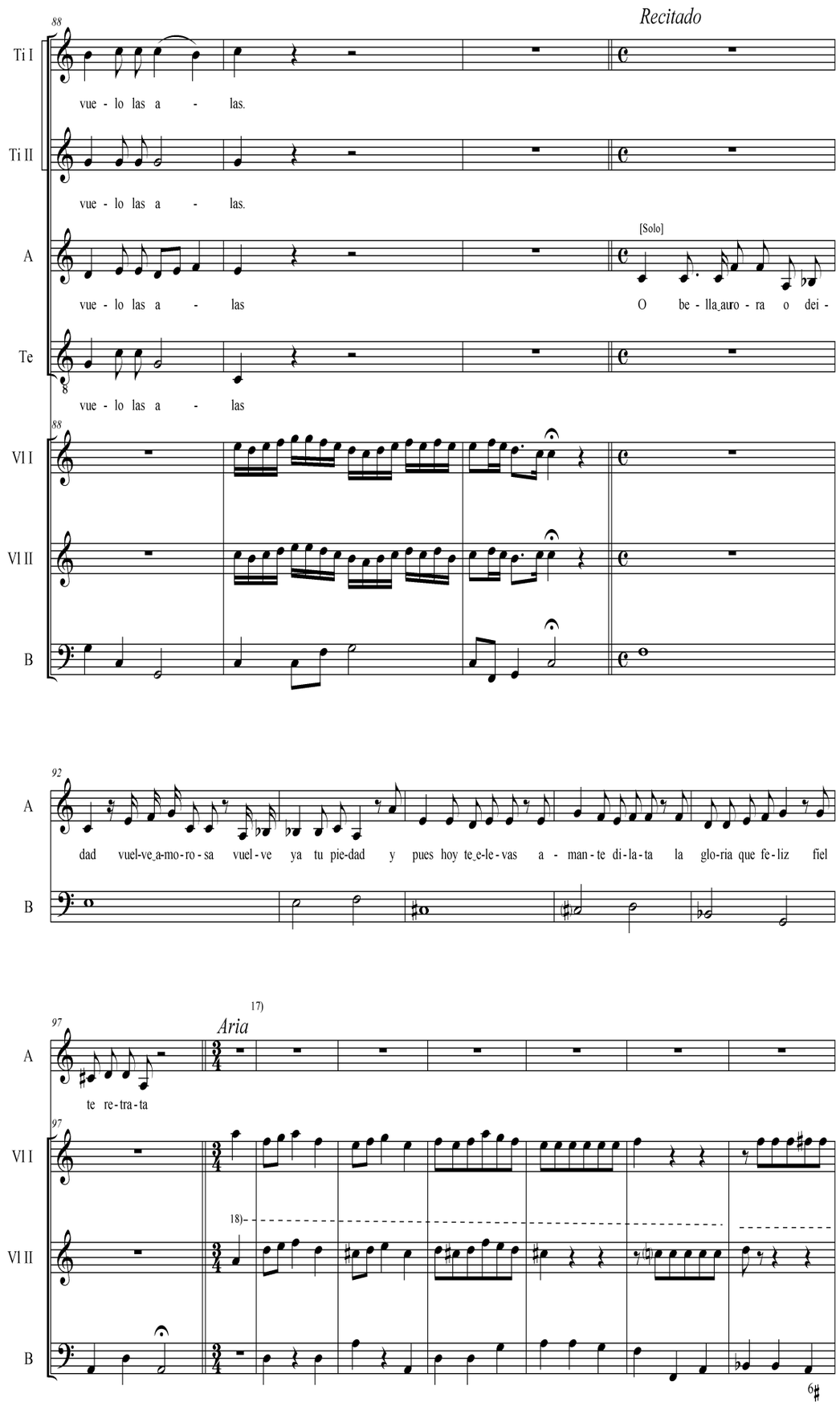
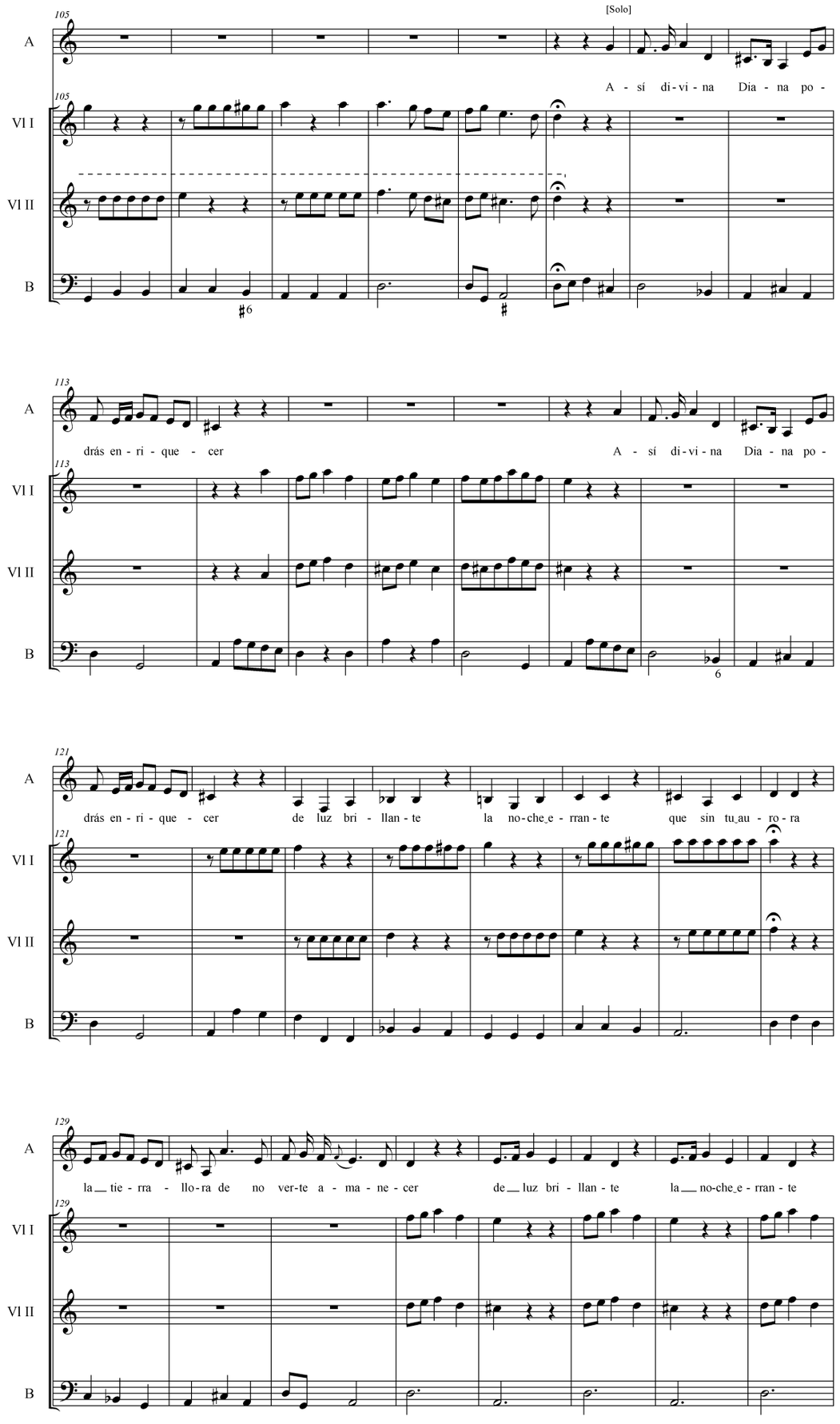
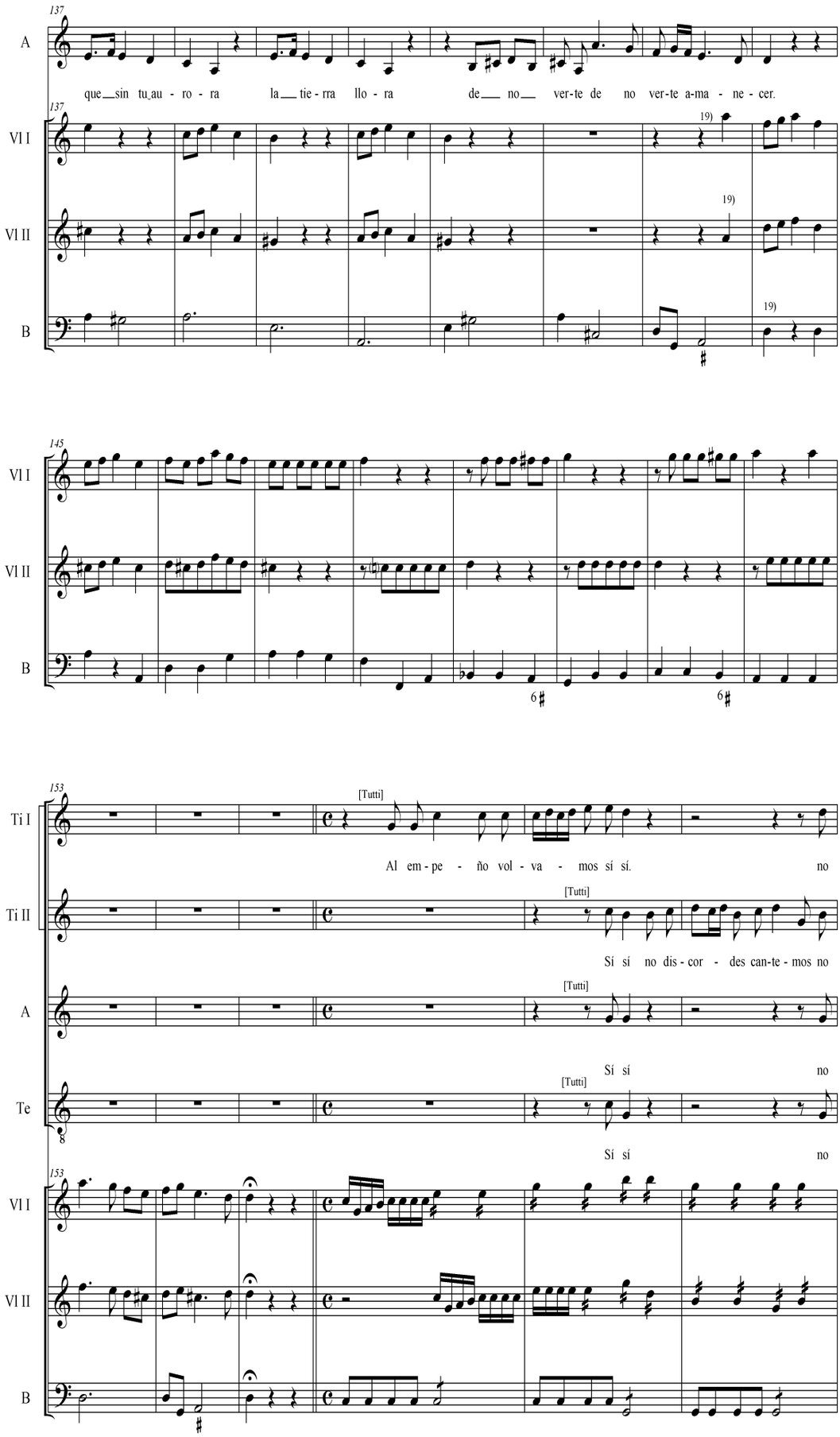
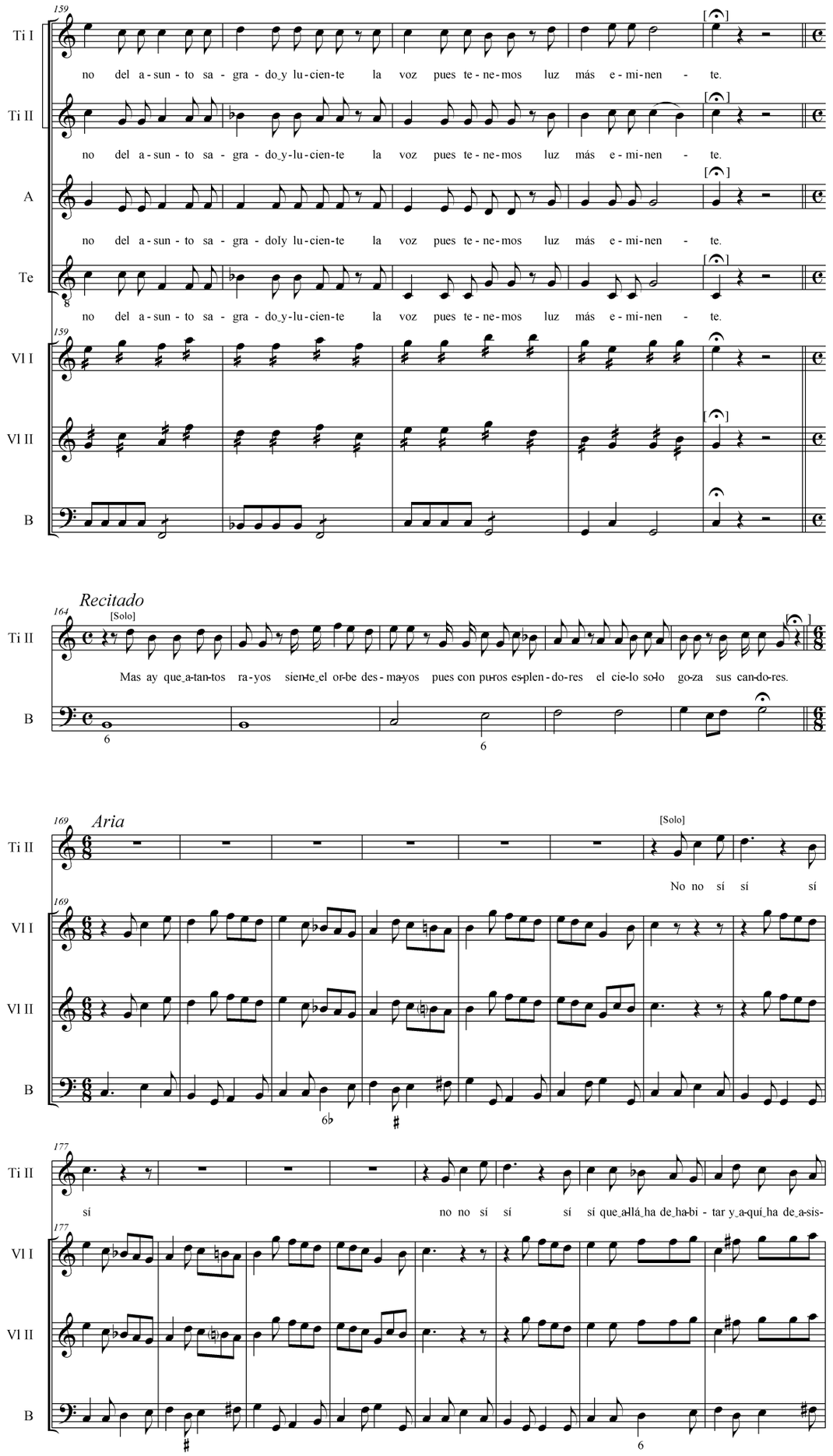
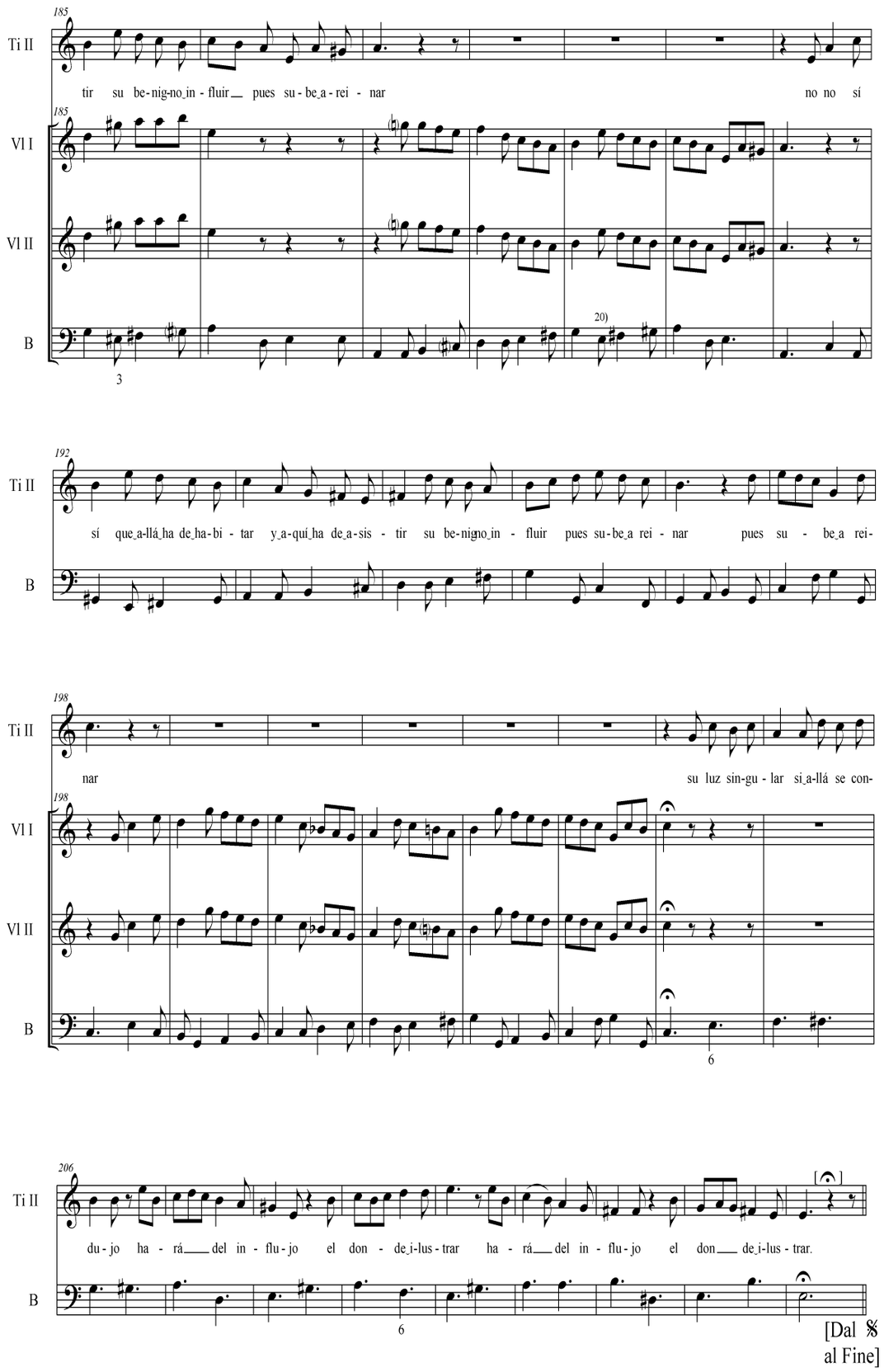

Carátula
A la Concepción de Ntra. Señora
En el dya festivo - Aparicio



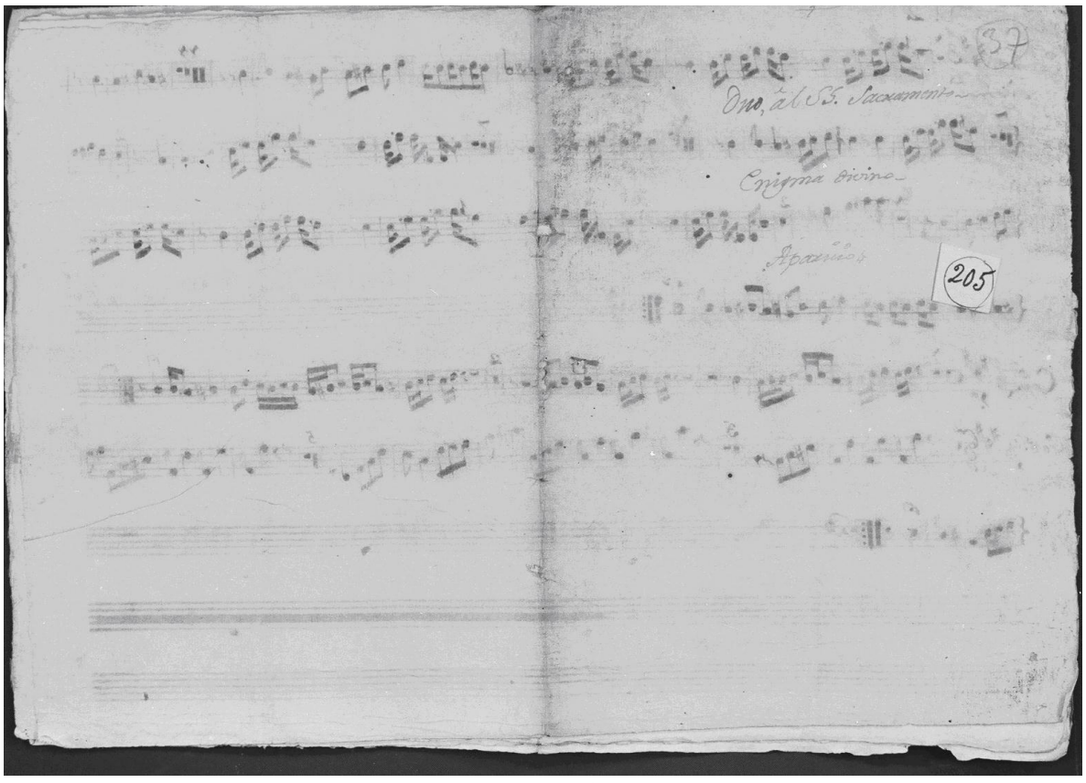

Parte – Tiple 2

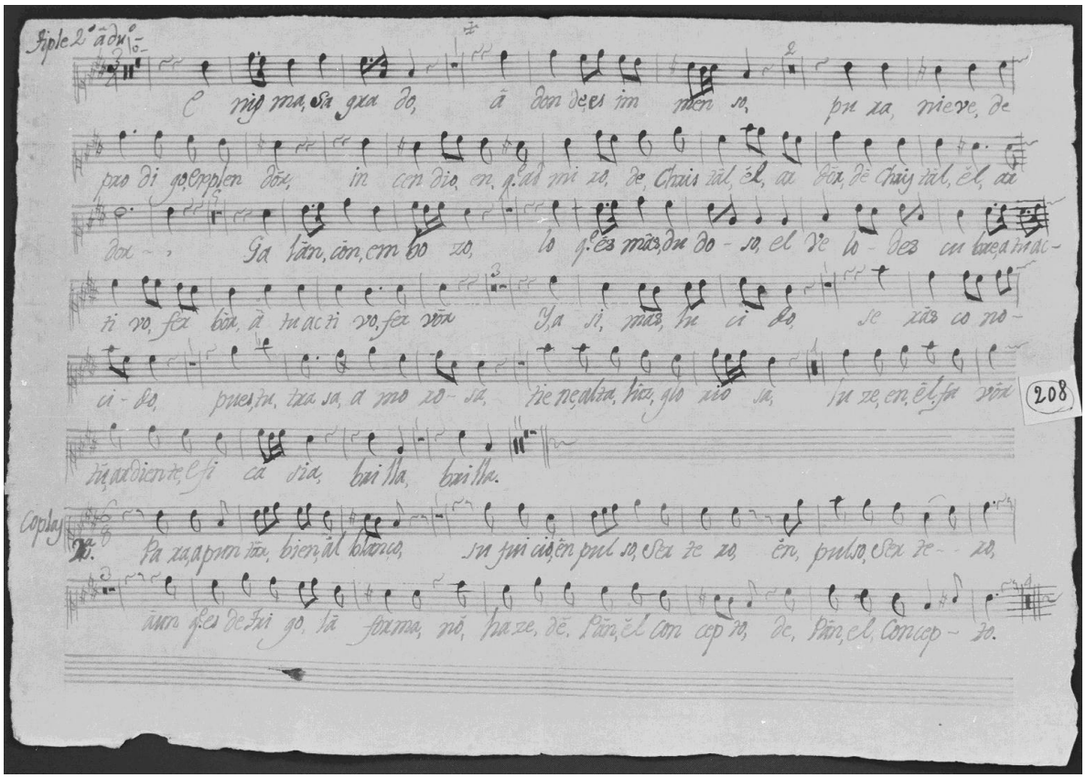
# En el día festivo[1)]

**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos: Julián Mosca**

**José de Orejón y Aparicio**

1) N.T.: En el Ms: en el Dya festivo.
2) N.T.: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms clave de do en tercera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
4) N.T.: En el Ms clave de do en cuarta. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
5) N.T.: En el Ms figura el texto "En el dia".
6) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".
7) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

8) N.T.:La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

9) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

10) N.T.: Copia del Ms dañada. Reconstrucción de la transcriptora.
11) N.T.: En el Ms esta indicación figura Tiple I y Bajo.

12) N.T.: Copia del Ms dañada. Reconstrucción de la transcriptora.
13) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

14) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
15) N.T.: Copia del Ms dañada. Reconstrucción de la transcriptora.

16) N.T.: En el Ms dos semicorcheas en lugar de dos corcheas.

17) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Alto y en el Bajo.
18) N.T.: Copia del Ms dañada. Reconstrucción de la transcriptora.

19) N.T.: Este regreso a la introducción instrumental en función del cierre del aria, no se encuentra escrito en las partes instrumentales del Ms, pero si sugerido en la parte de Alto en donde se indican 11 compases de espera en este punto. La transcriptora lo incluye pero podría ser suprimido en la ejecución.

137
A
que sin tu au - ro - ra la tie - rra llo - ra de no ver-te de no ver-te a-ma - ne - cer.
Vl I
Vl II
B
19)
145
6♯
153
Ti I
[Tutti]
Al em - pe - ño vol - va - mos sí sí. no
Ti II
Sí sí no dis - cor - des can-te - mos no
Te
Sí sí no
8

159
Ti I
no del a-sun-to sa-gra-do y lu-cien-te la voz pues te-ne-mos luz más e-mi-nen-te.
Ti II
no del a-sun-to sa-gra-do-y-lu-cien-te la voz pues te-ne-mos luz más e-mi-nen-te.
A
no del a-sun-to sa-gra-doly lu-cien-te la voz pues te-ne-mos luz más e-mi-nen-te.
Te
no del a-sun-to sa-gra-do-y-lu-cien-te la voz pues te-ne-mos luz más e-mi-nen-te.
Vl I
Vl II
B
Recitado
164
[Solo]
Ti II
Mas ay que-a-tan-tos ra-yos sien-te-el or-be des-ma-yos pues con pu-ros es-plen-do-res el cie-lo so-lo go-za sus can-do-res.
B
Aria
169
[Solo]
Ti II
No no sí sí sí
Vl I
Vl II
B
177
Ti II
sí no no sí sí sí que-allá-ha de-ha-bi-tar y-a-quí-ha de-a-sis-
Vl I
Vl II
B

20) N.T.: En el Ms negra en lugar de corchea.

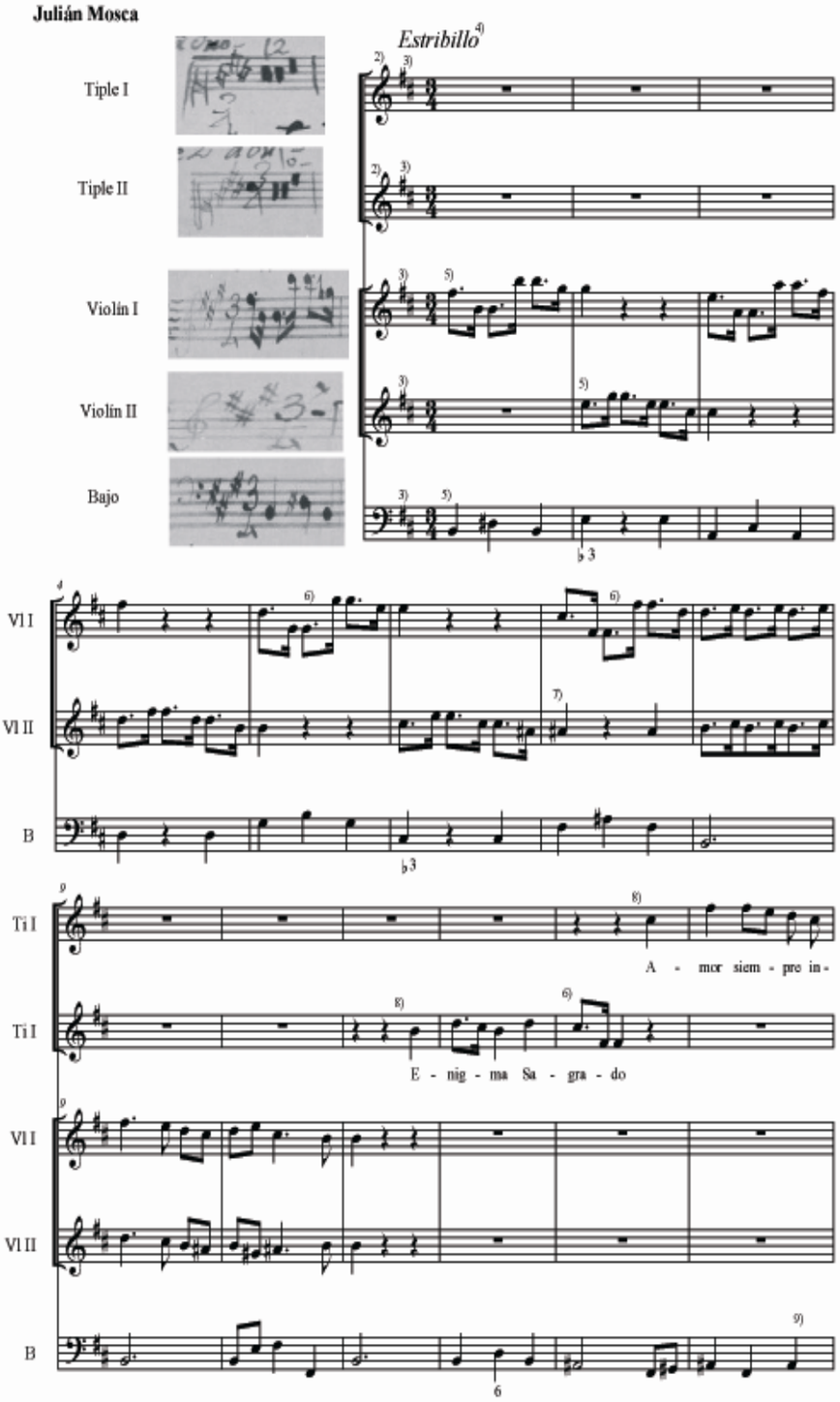
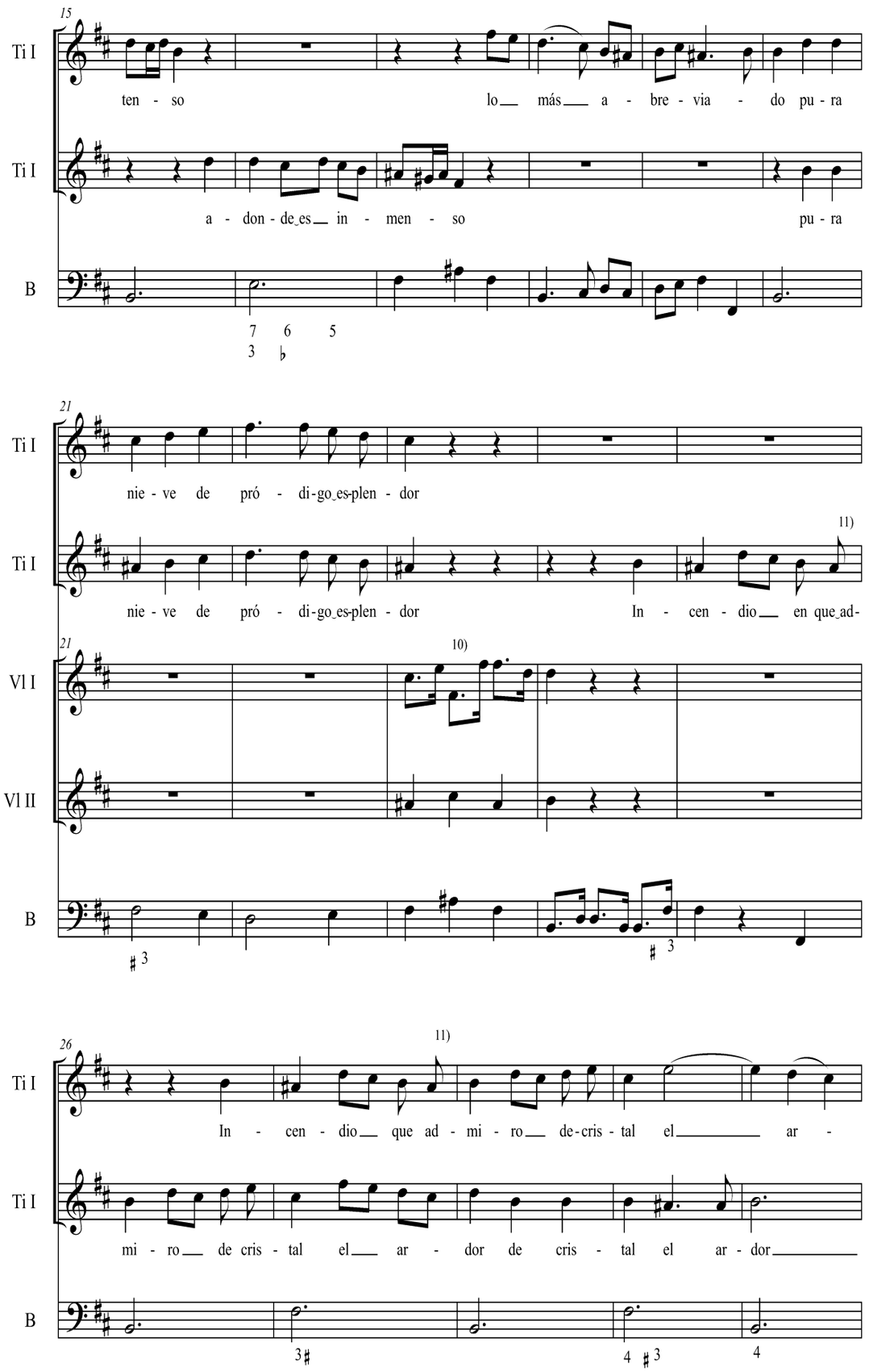
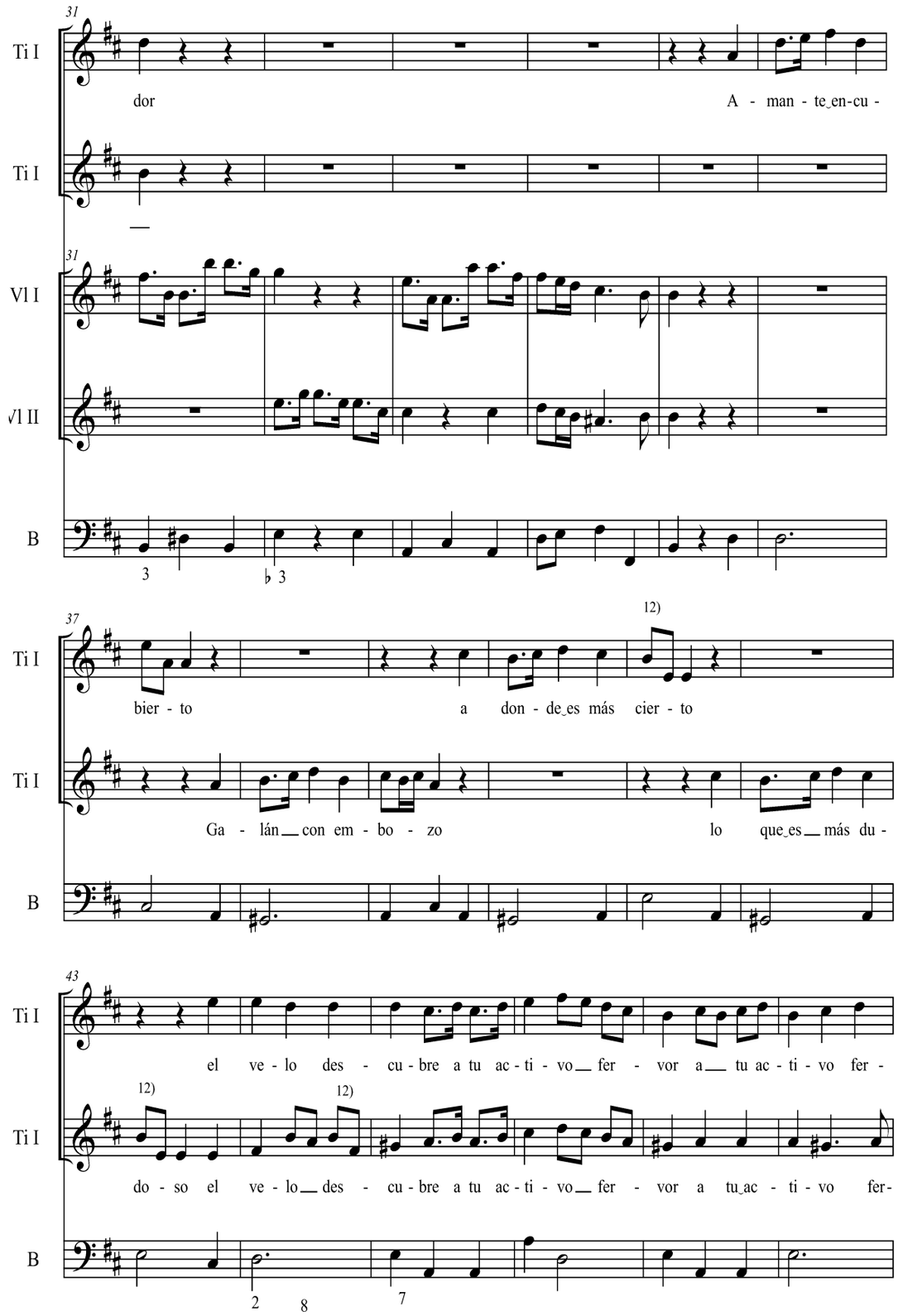
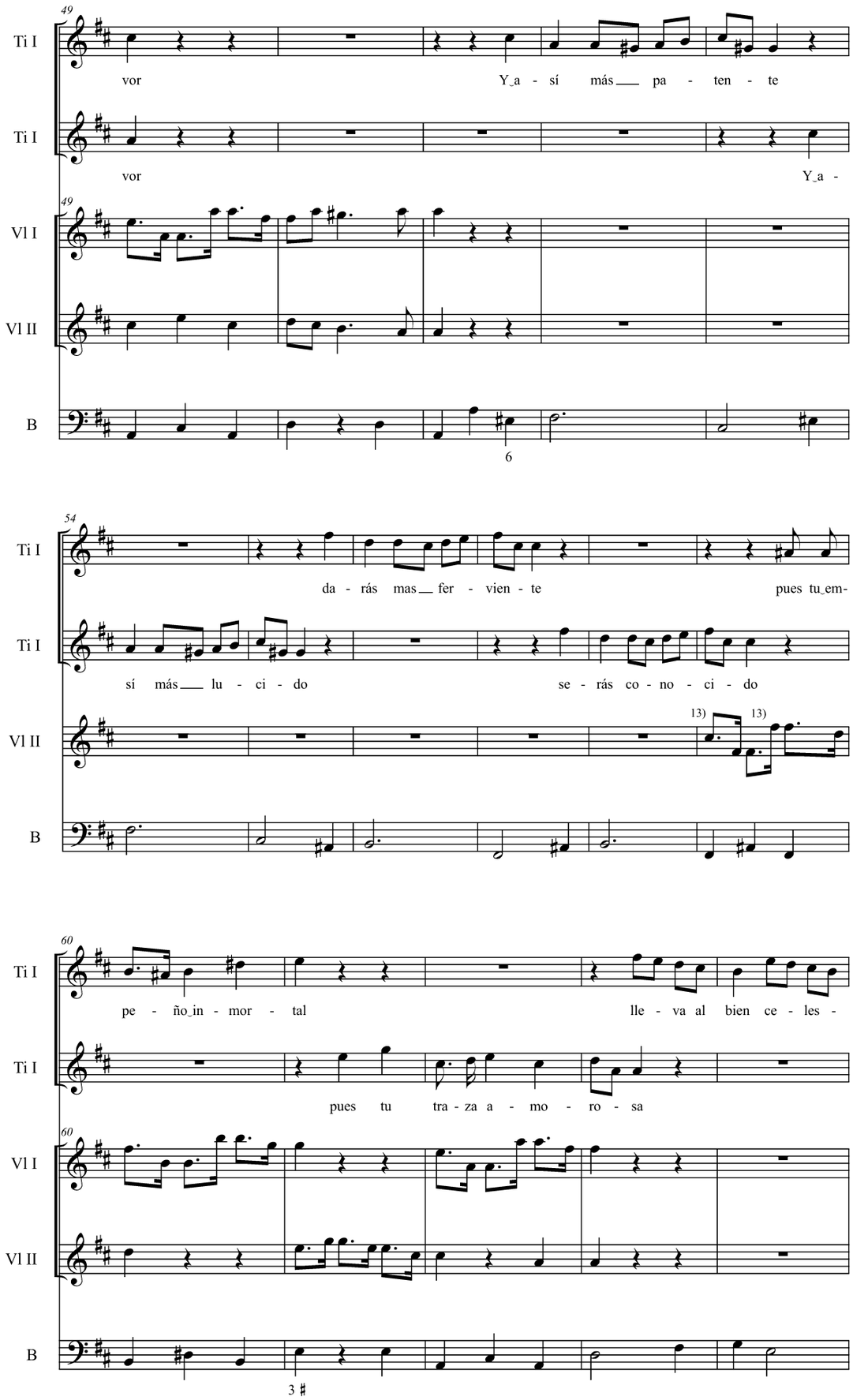
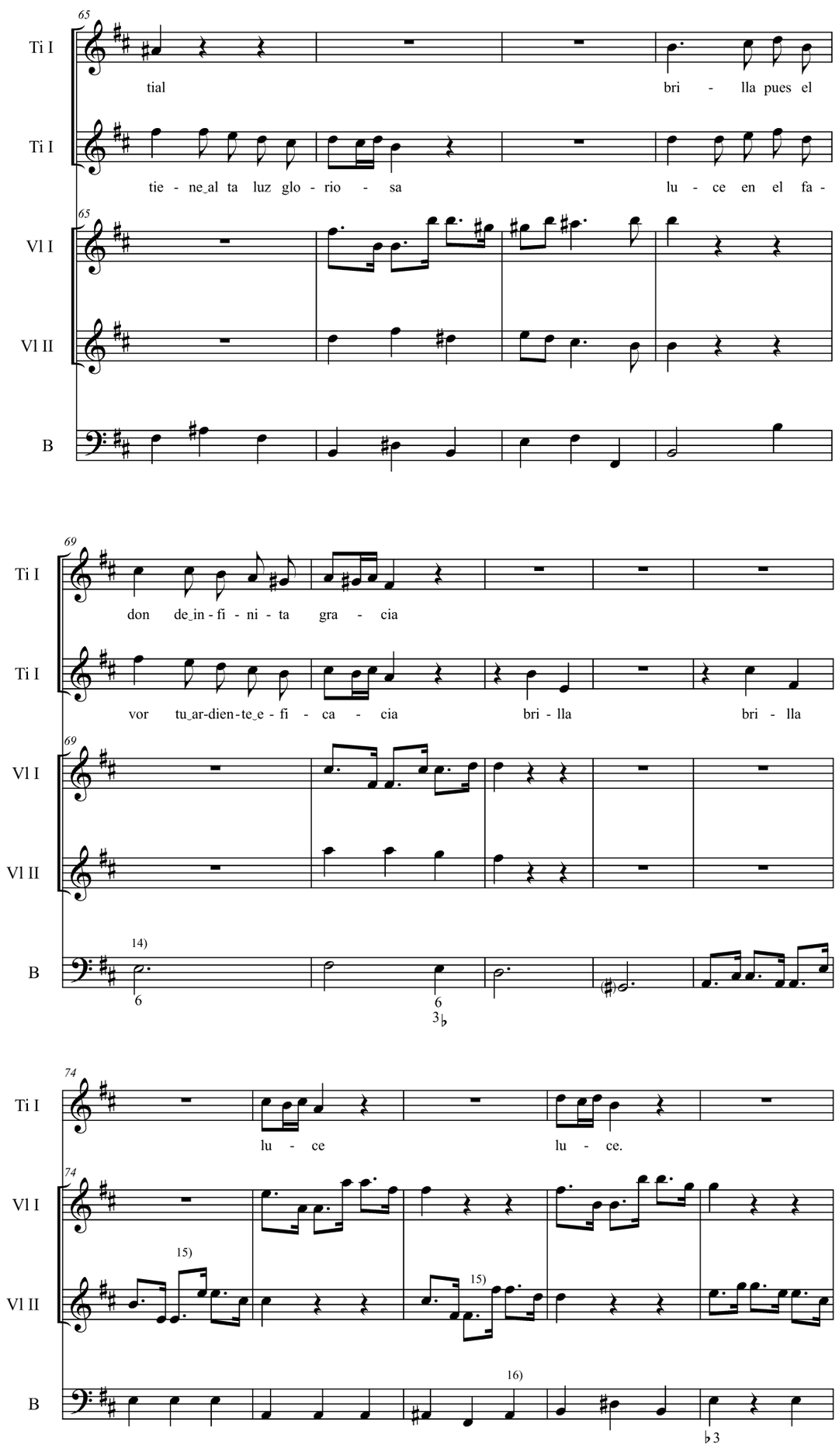
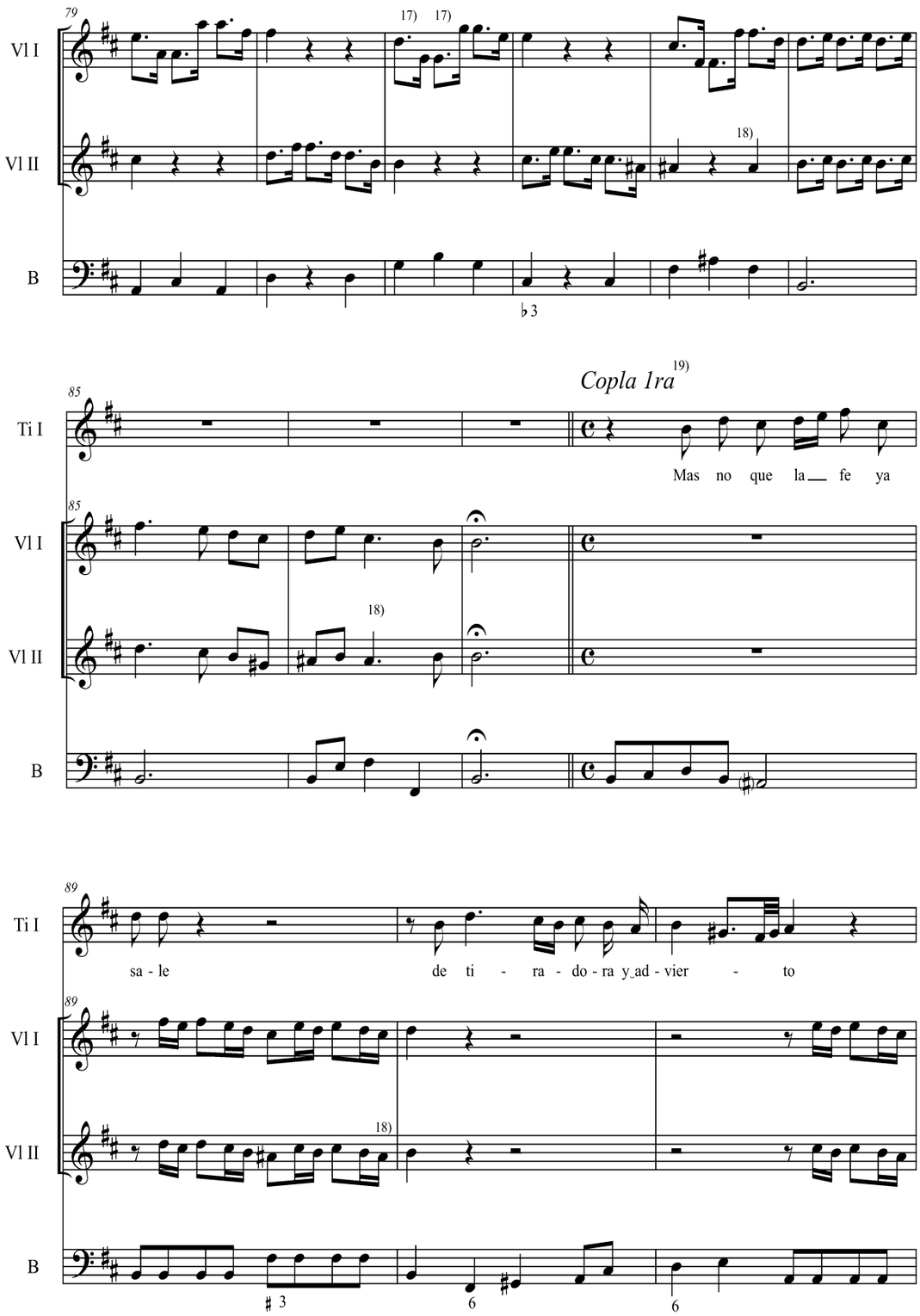
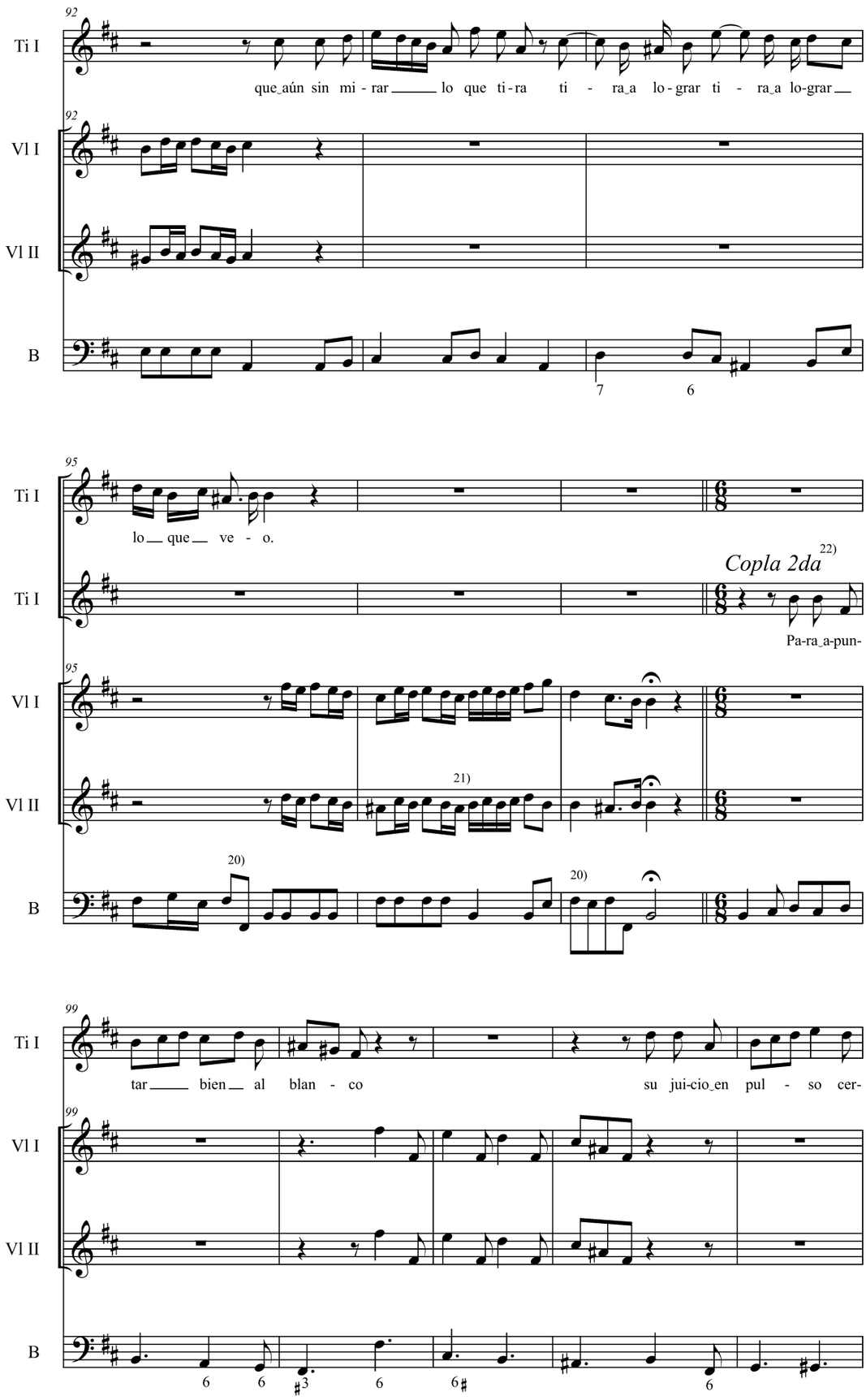
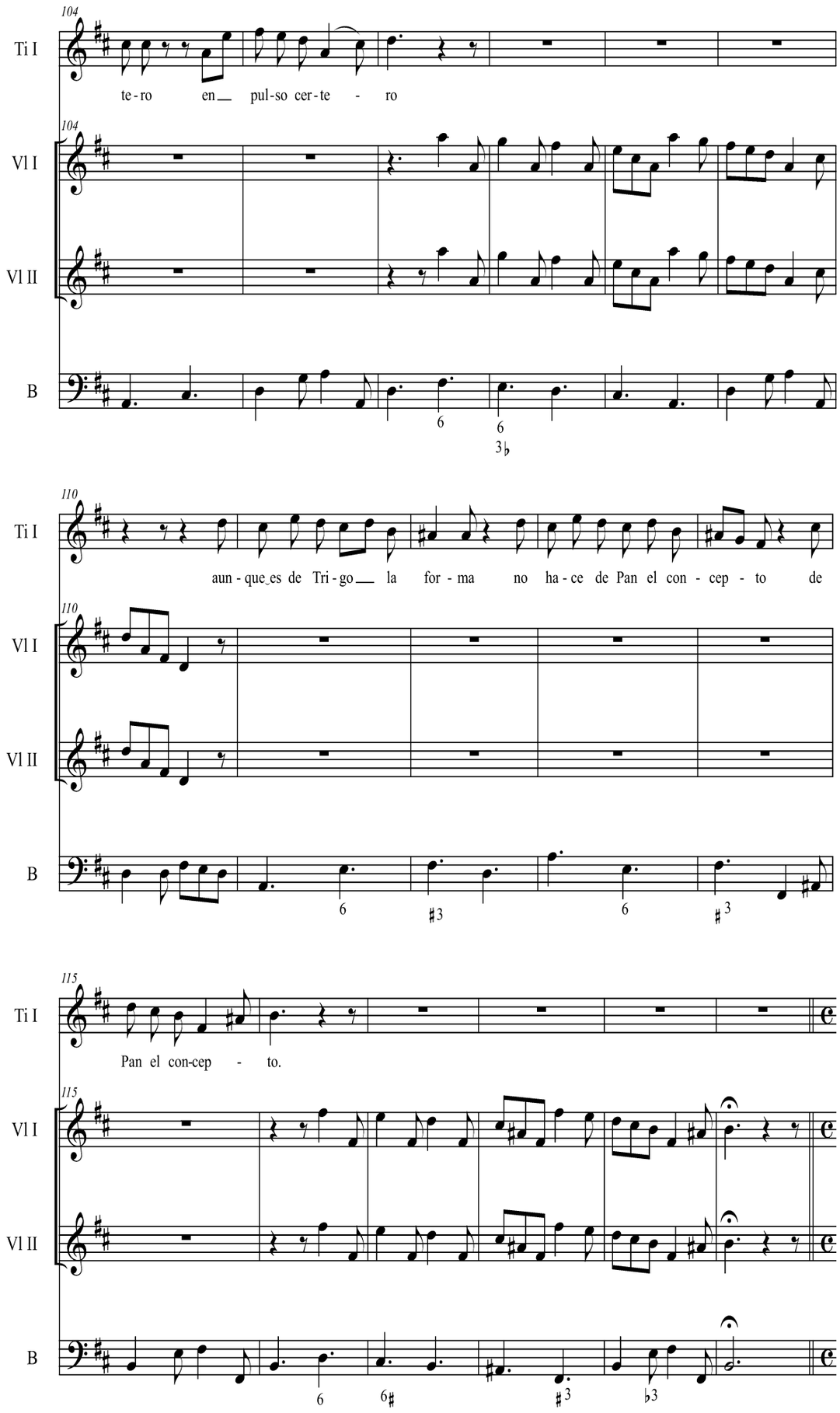
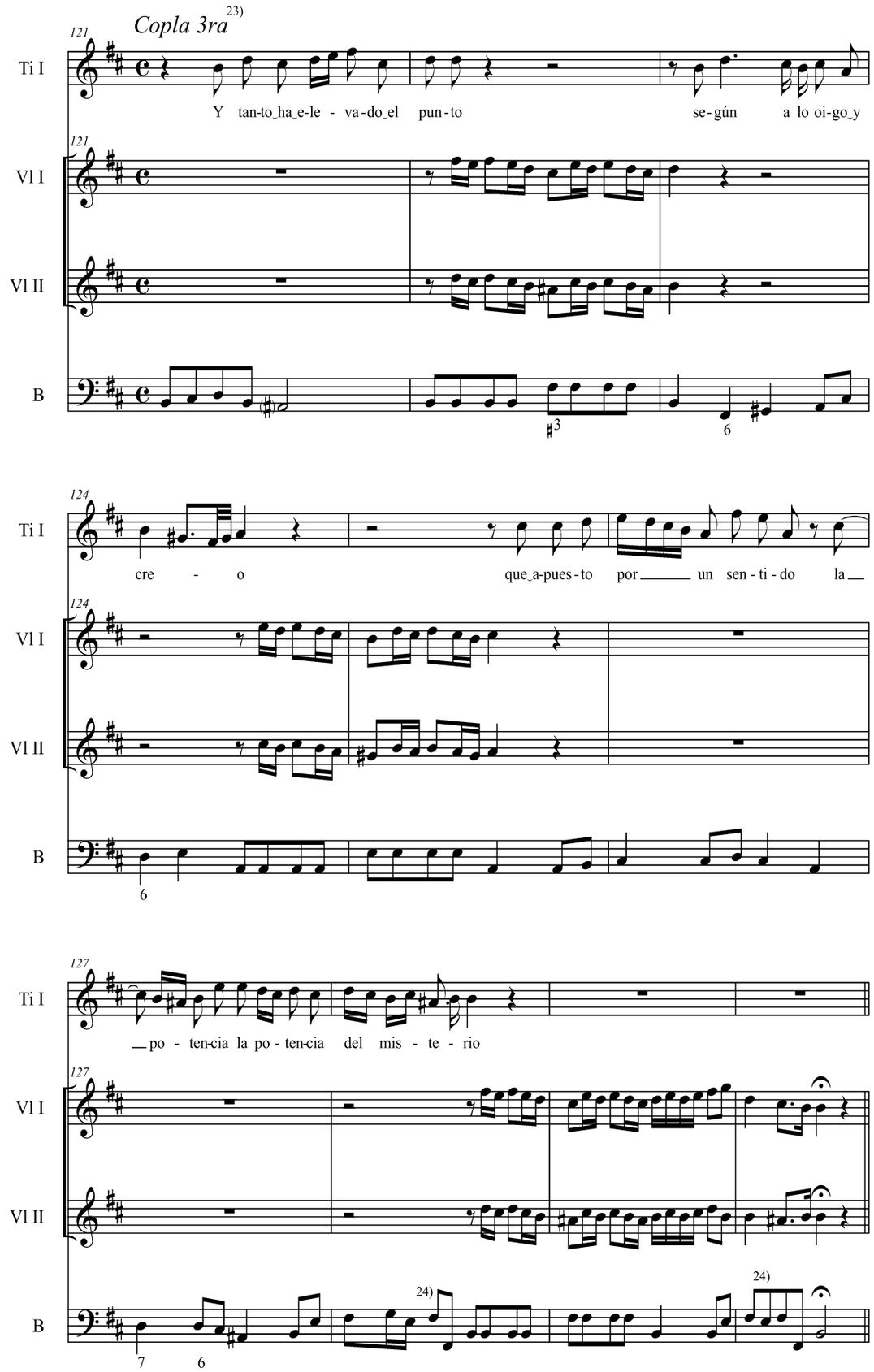
# Enigma Divino

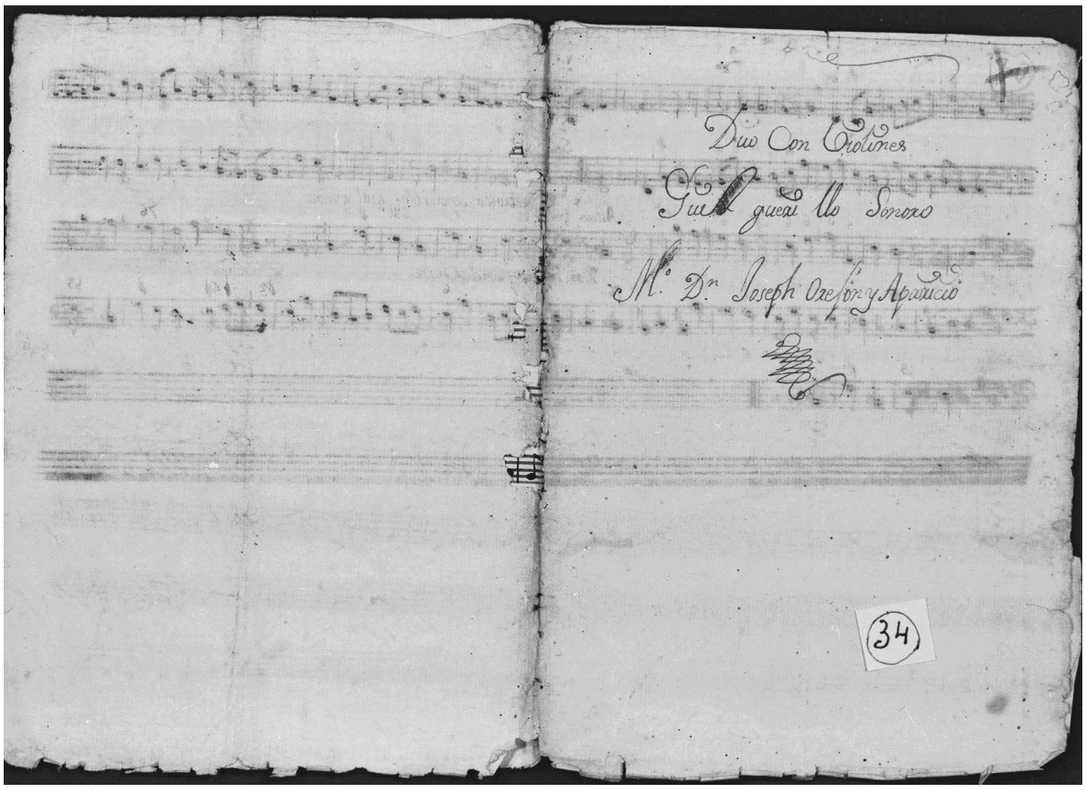


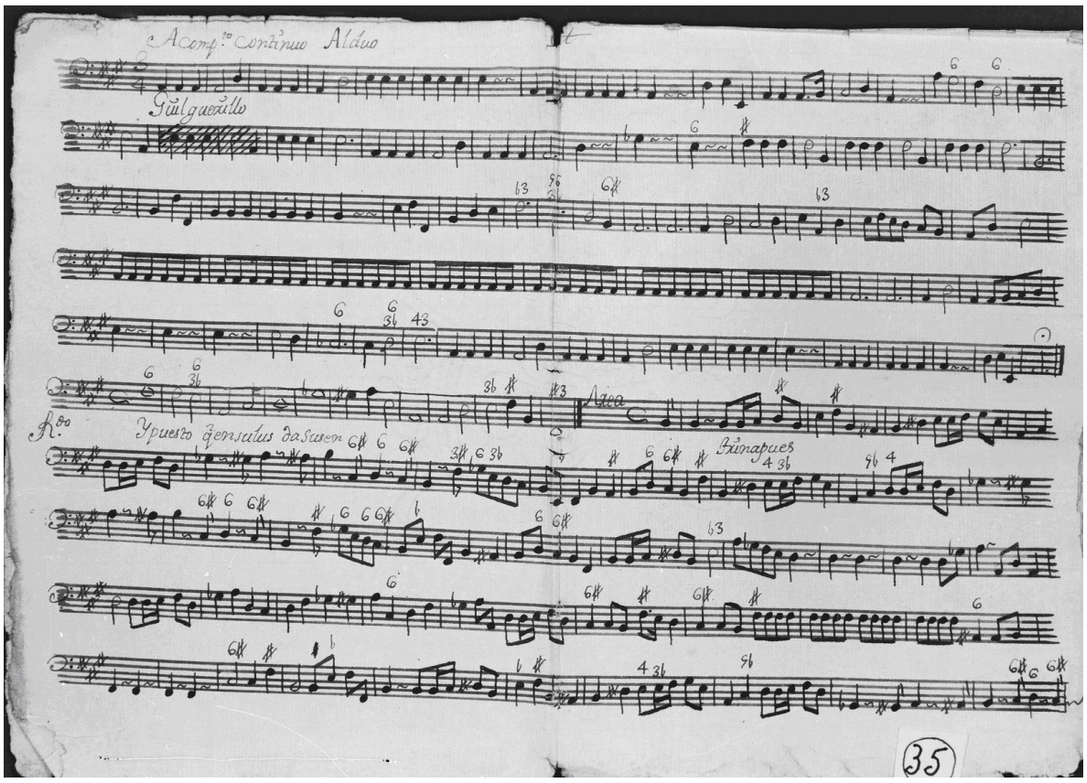

Carátula
Dúo al Santísimo Sacramento – Enigma Divino
Aparicio

Parte – Tiple 2

# Enigma Divino[1]

**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos: Arturo Estanislao Fernández**
**Julián Mosca**

**José de Orejón y Aparicio**

1) N.T.: En el Ms: Enigma Divino.
2) N.T.: En Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: La armadura de clave del Ms es *fa*♯, *do*♯ *y sol*♯. Teniendo en cuenta las reglas de notación musical de la época y la tonalidad real de la obra en si menor la transcriptora ha decidido modificar la armadura colocando *sol*♯ como alteración accidental.
4) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Tiple I y II como "a duo".
5) N.T.: En el Ms figura el texto "Enigma".
6) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".
7) N.T.: En el Ms la alteración en está en el segundo *la*.
8) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".
9) N.T.: En el Ms repite la alteración.

10) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
11) N.T.: En el Ms repite la alteración.

12) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

13) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

14) N.T.: En el Ms *mi* ♯ en lugar de *mi* ♮.
15) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
16) N.T.: En el Ms repite la alteración.

17) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
18) N.T.: En el Ms repite la alteración.
19) N.T.: En el Ms esta indicación figura como "Coplas".

20) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
21) N.T.: En el Ms repite la alteración.
22) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Tiple II.

104
Ti I
te - ro en pul - so cer - te - ro
104
Vl I
Vl II
B
110
Ti I
aun - que es de Tri - go la for - ma no ha - ce de Pan el con - cep - to de
110
Vl I
Vl II
B
115
Ti I
Pan el con-cep - to.
115
Vl I
Vl II
B

23) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Tiple I.
24) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

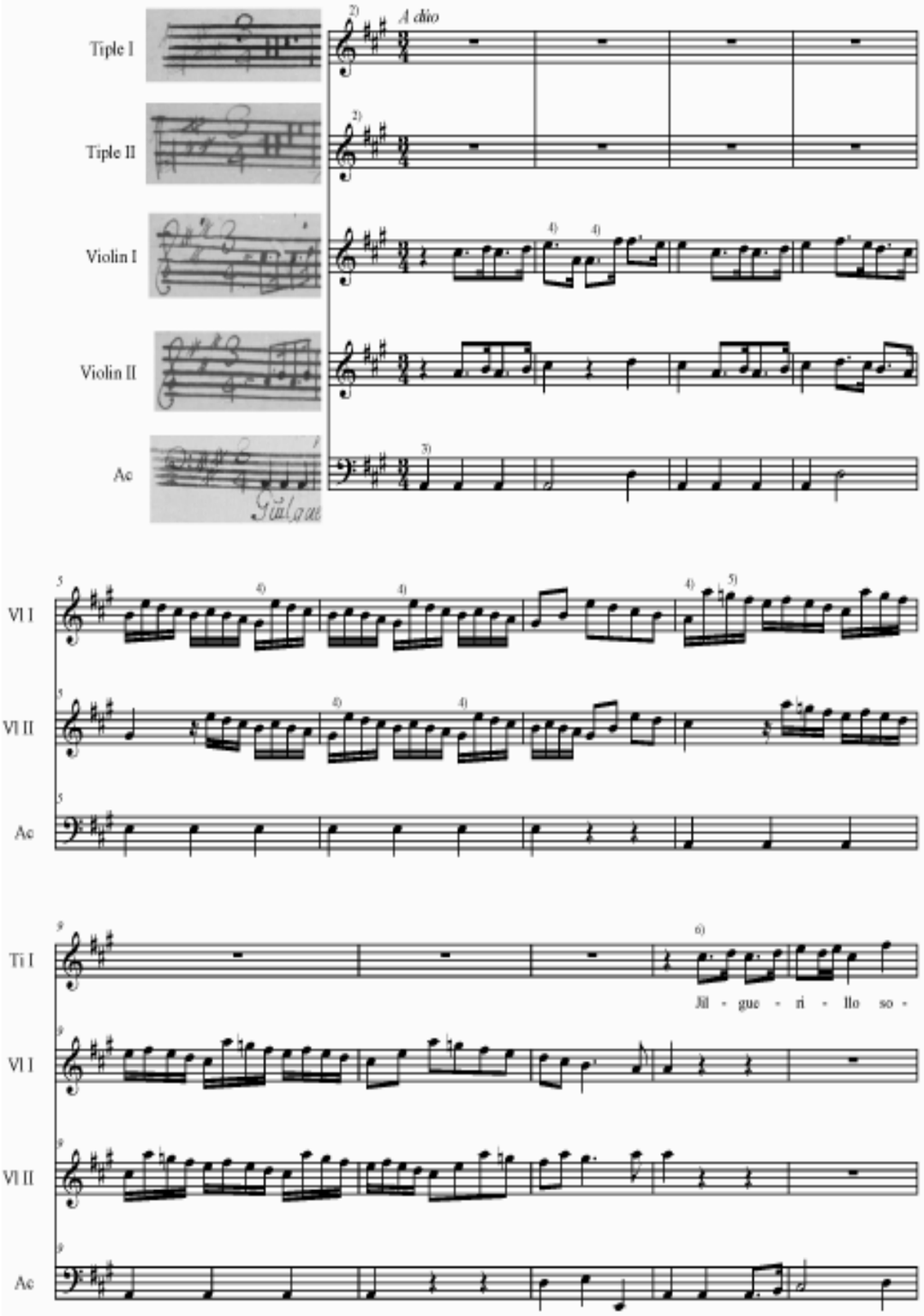
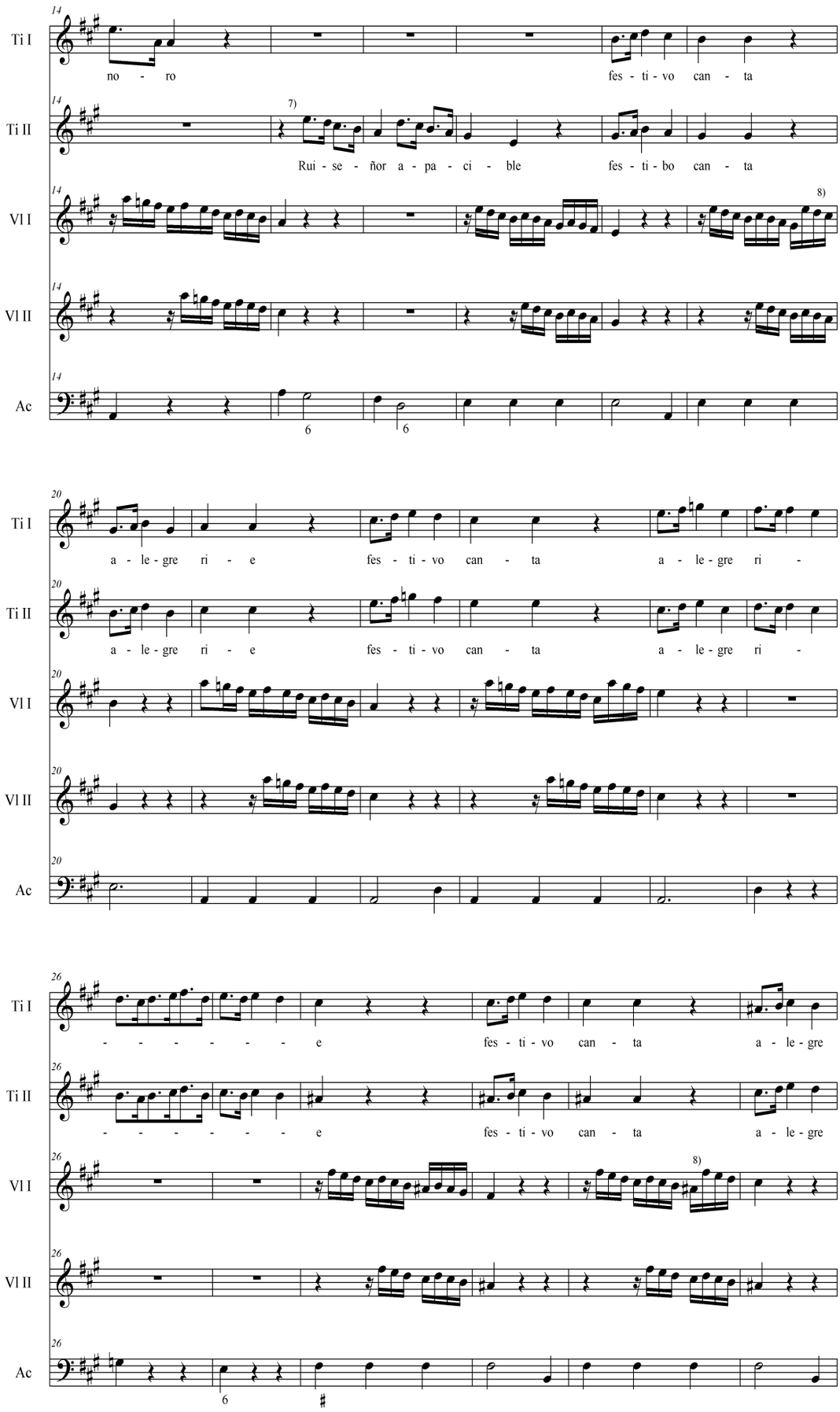
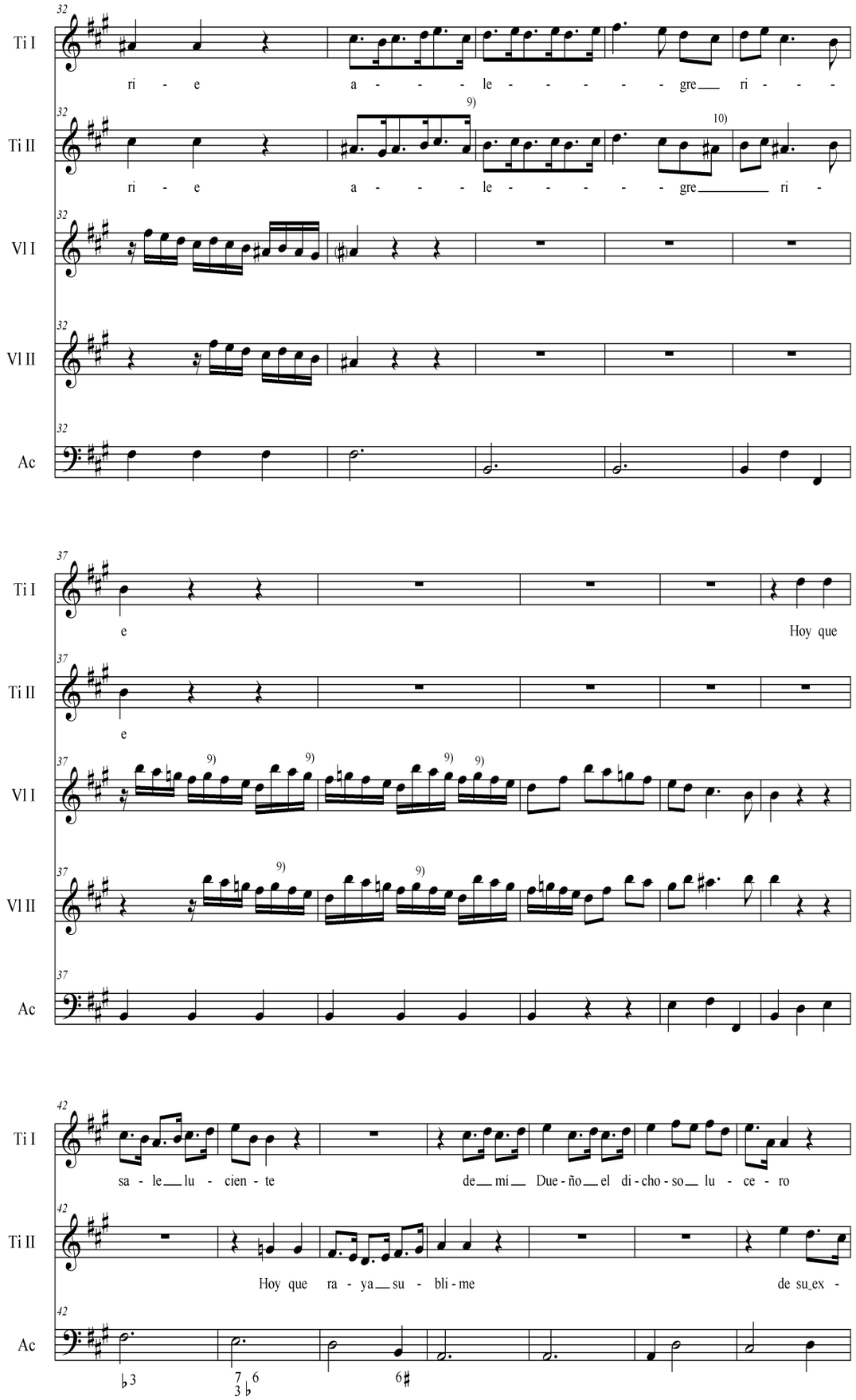
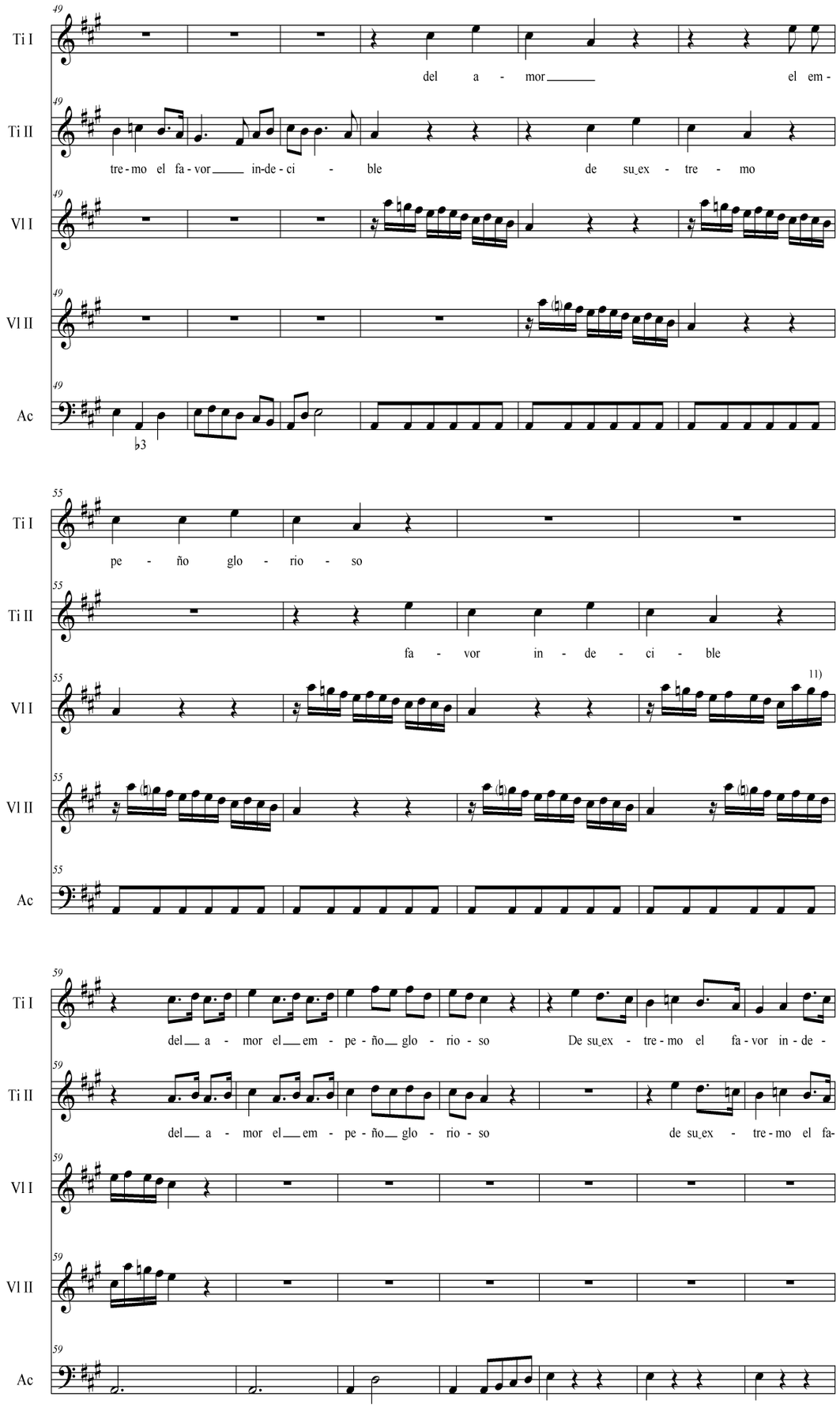
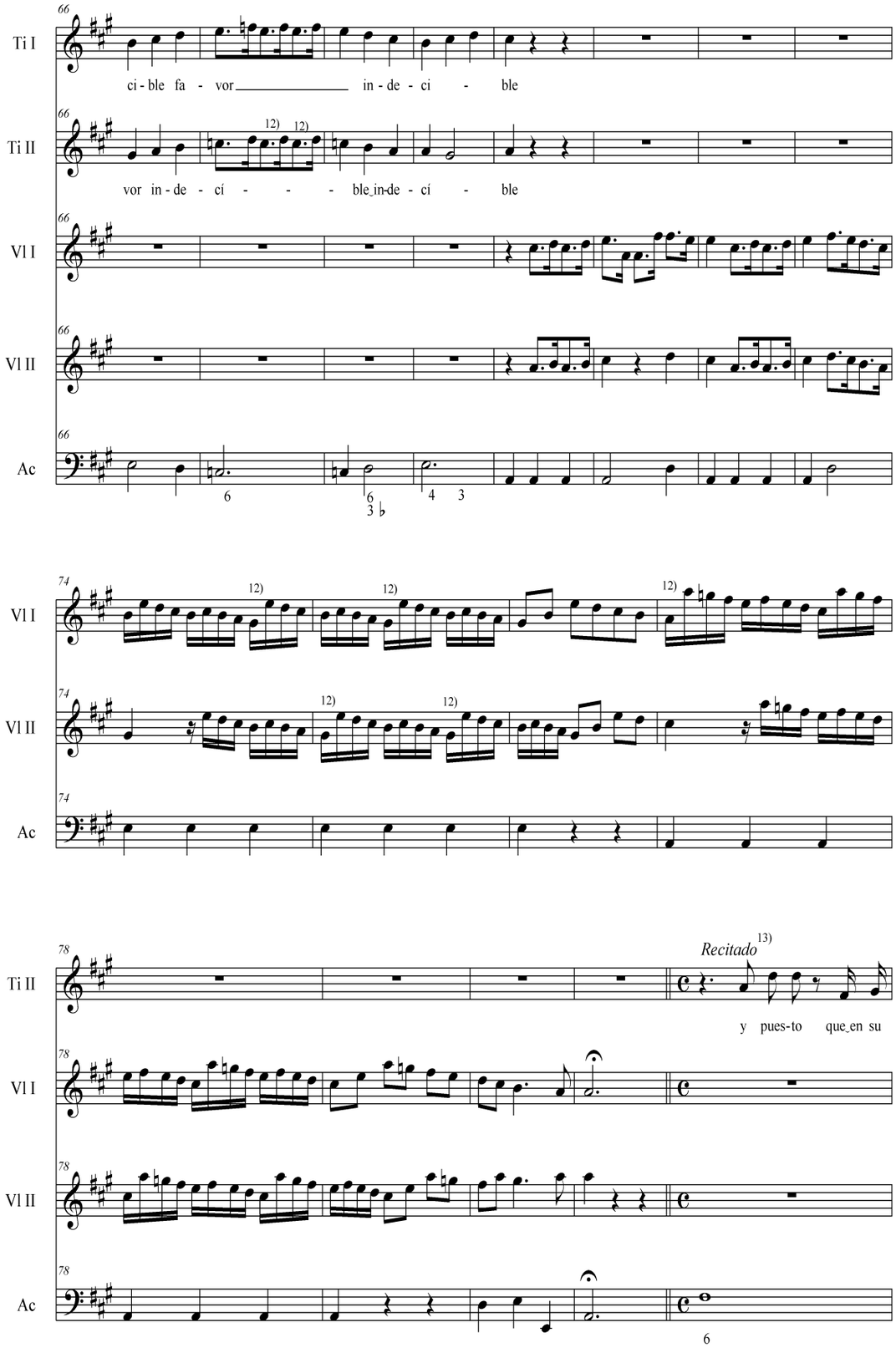
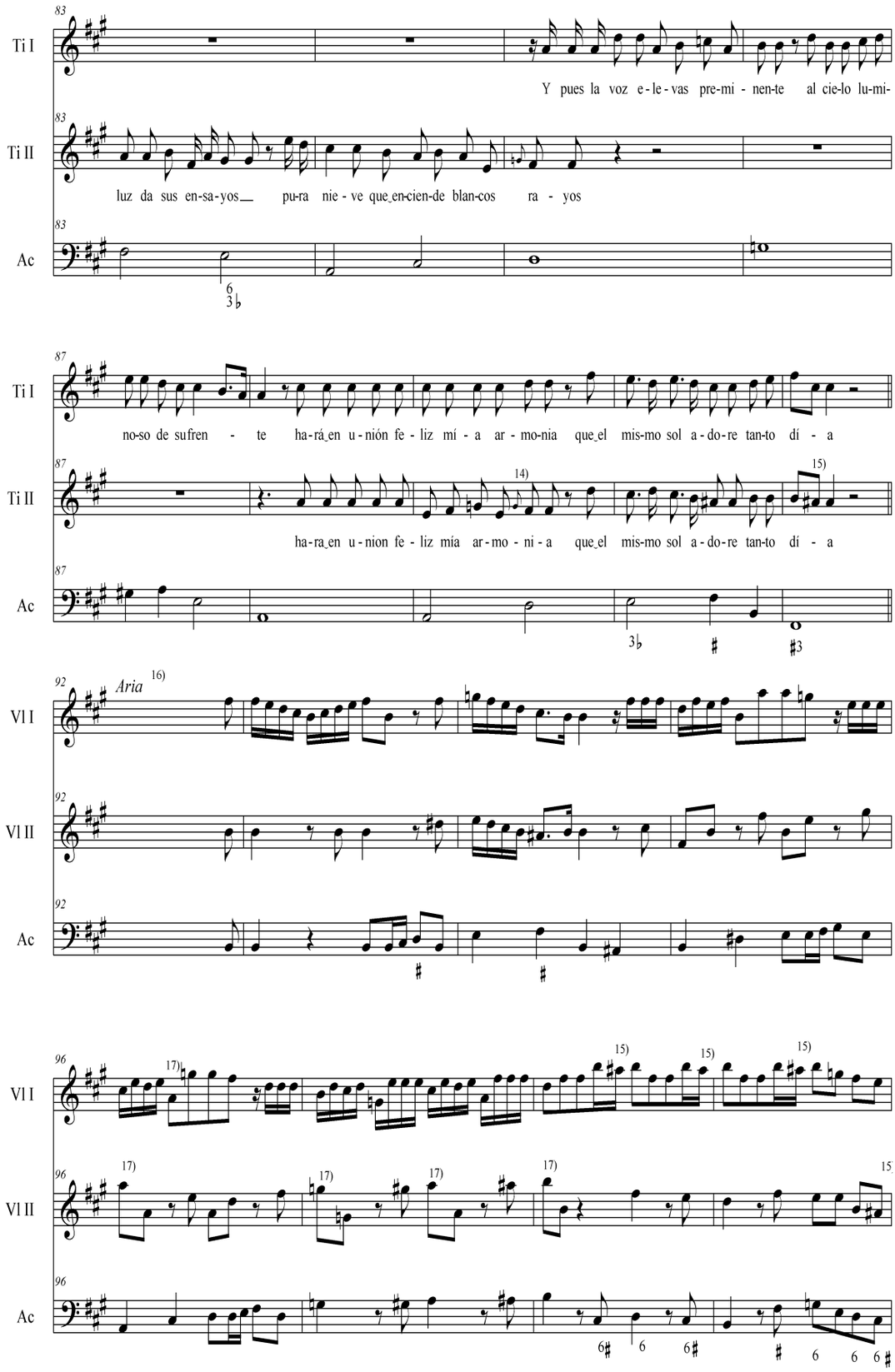
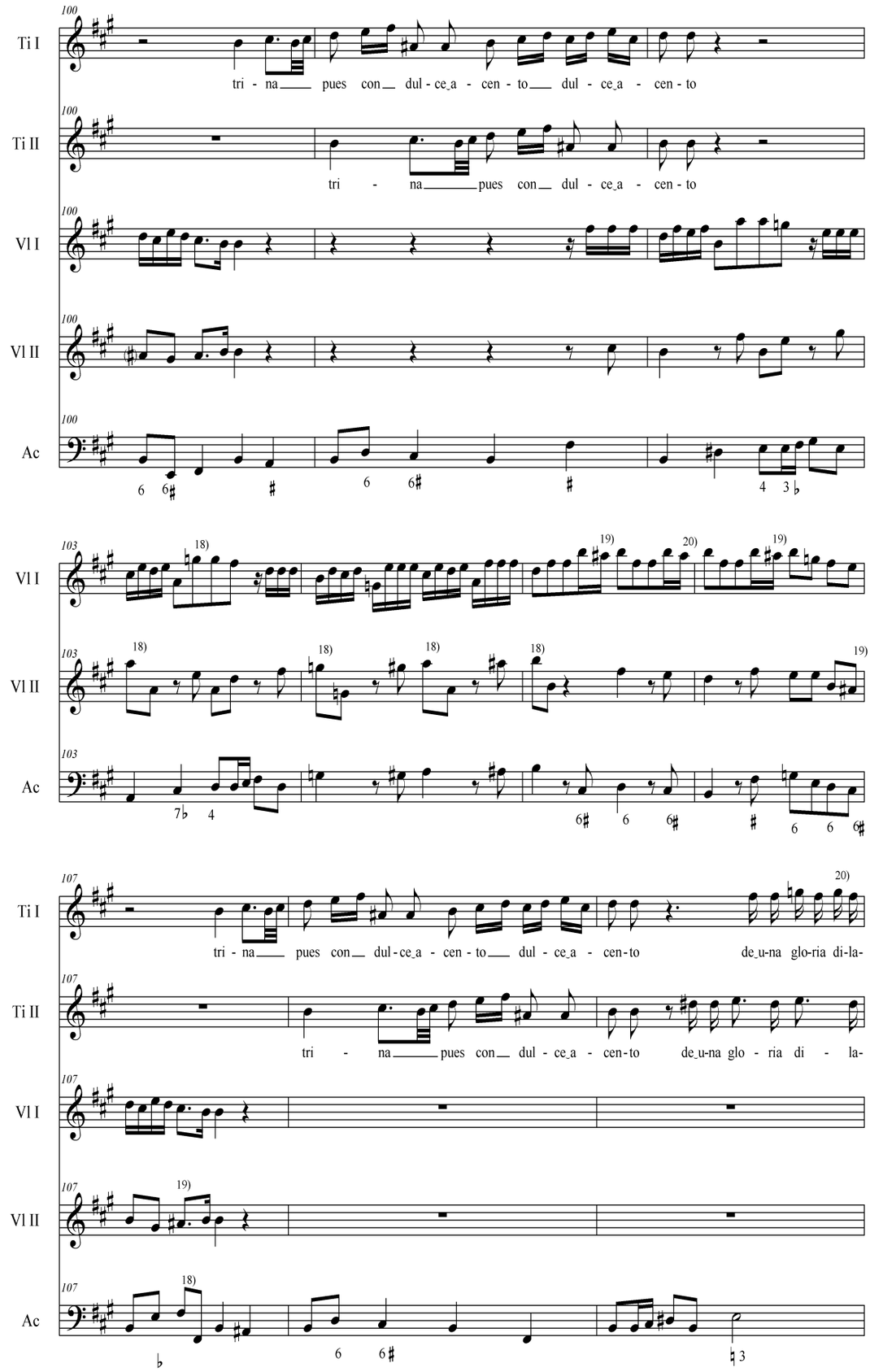
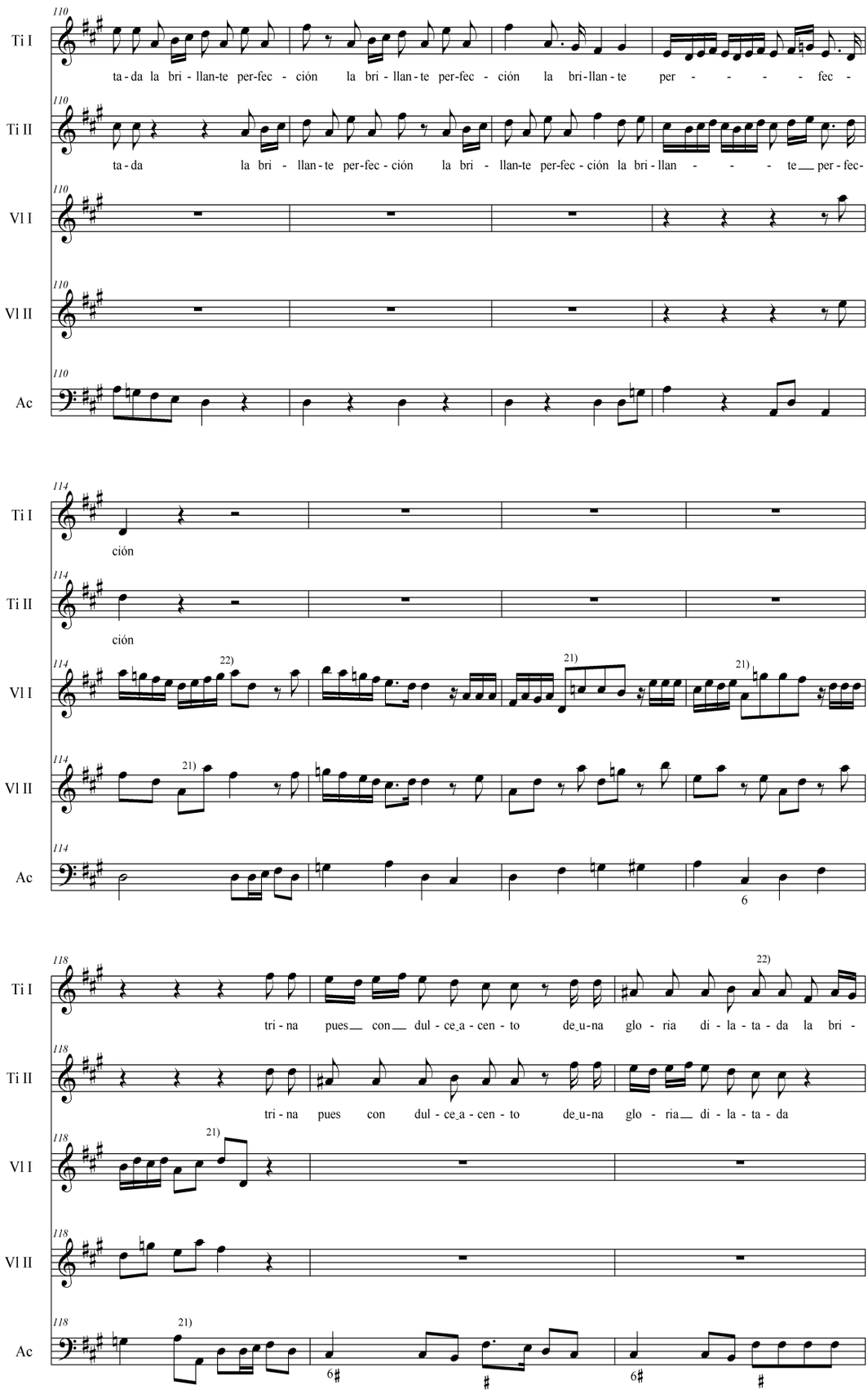
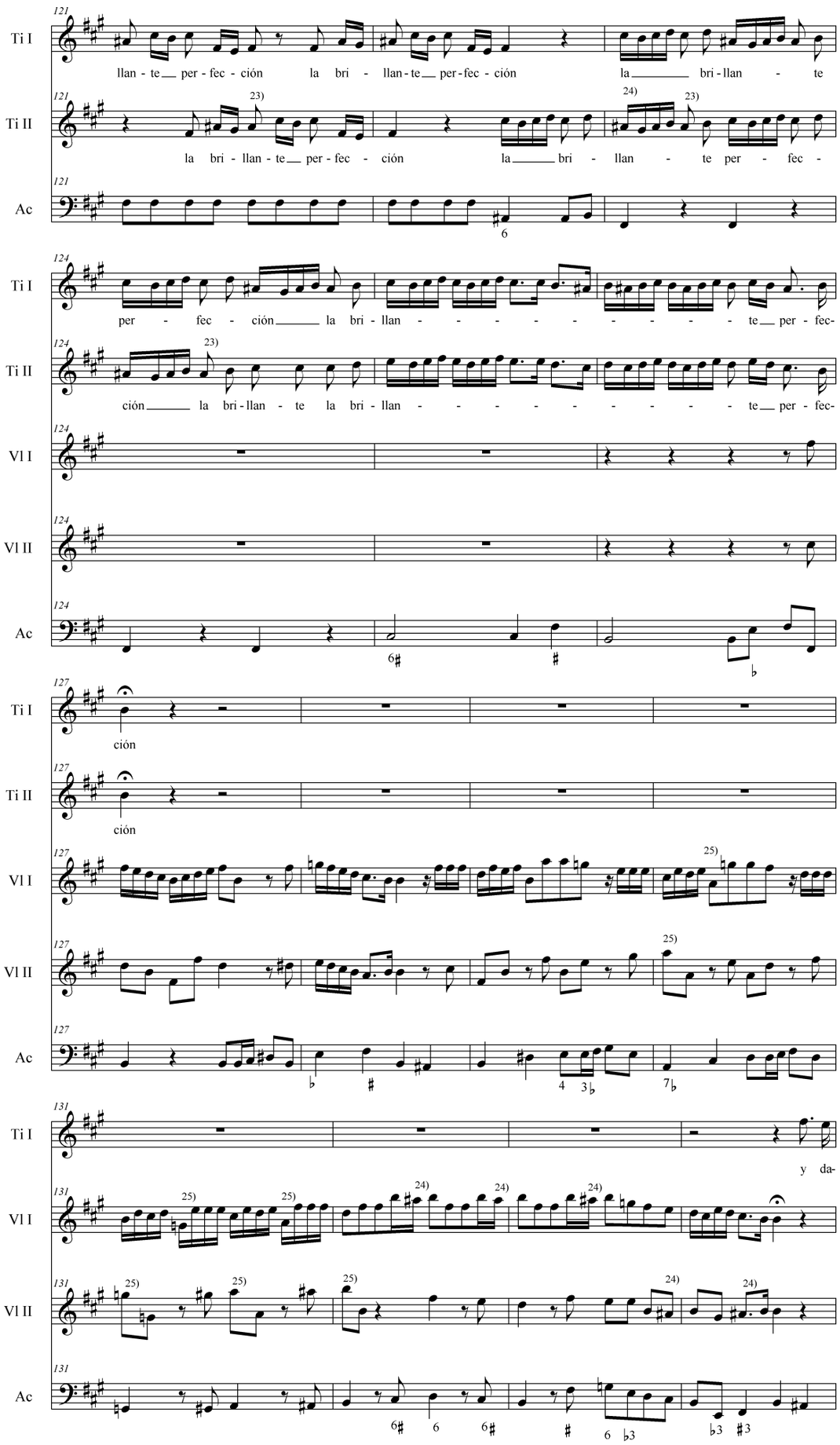
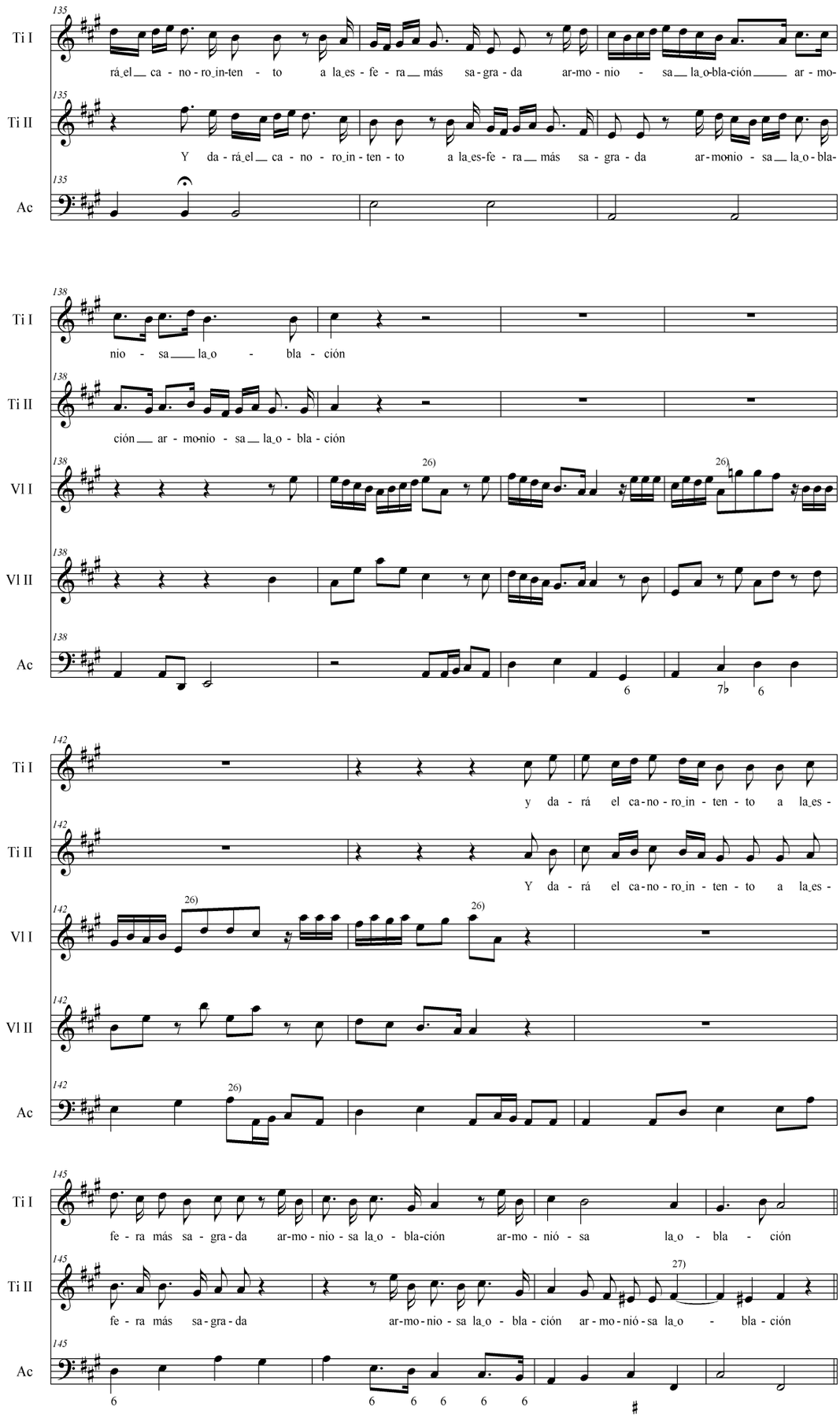
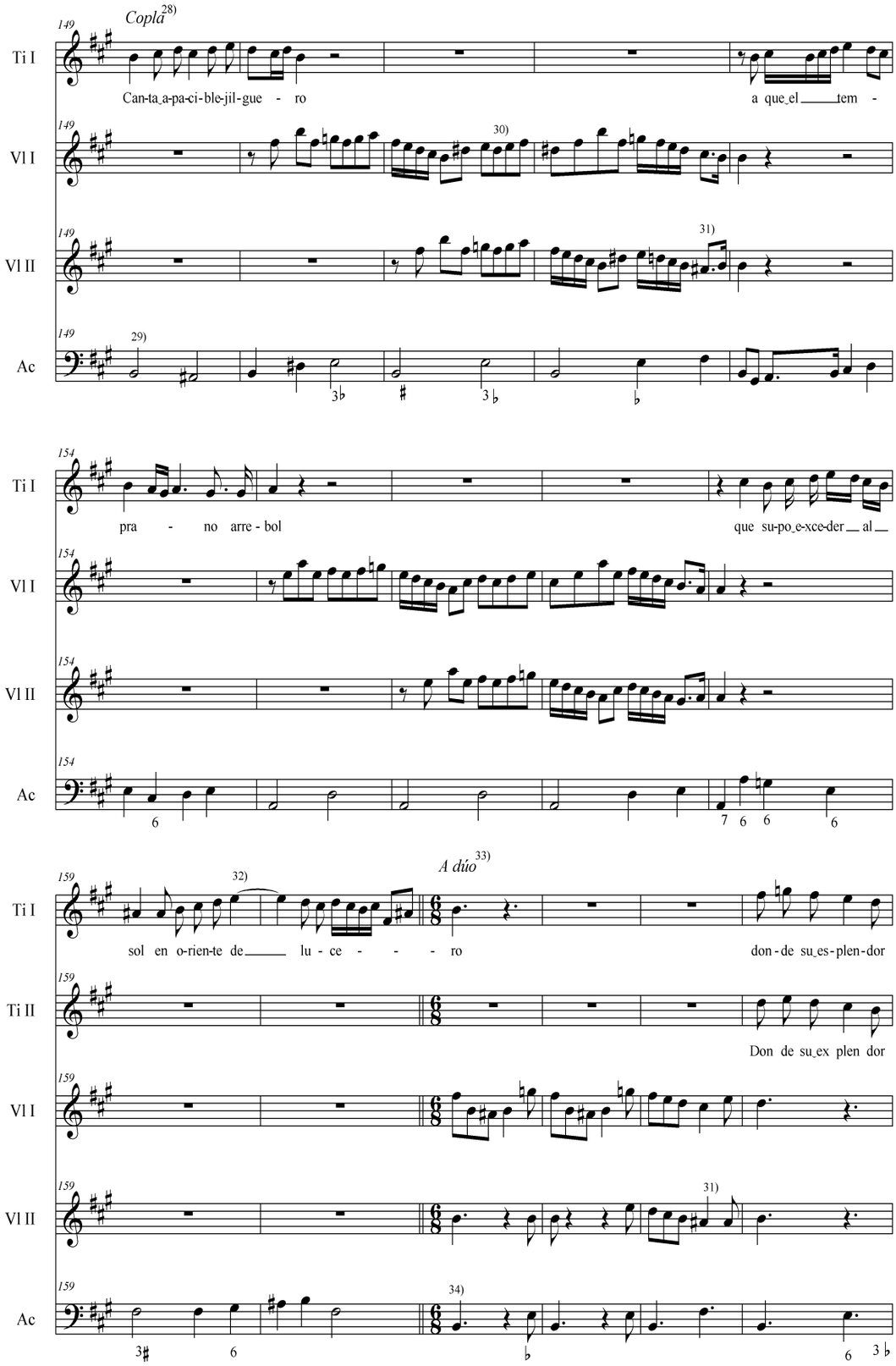
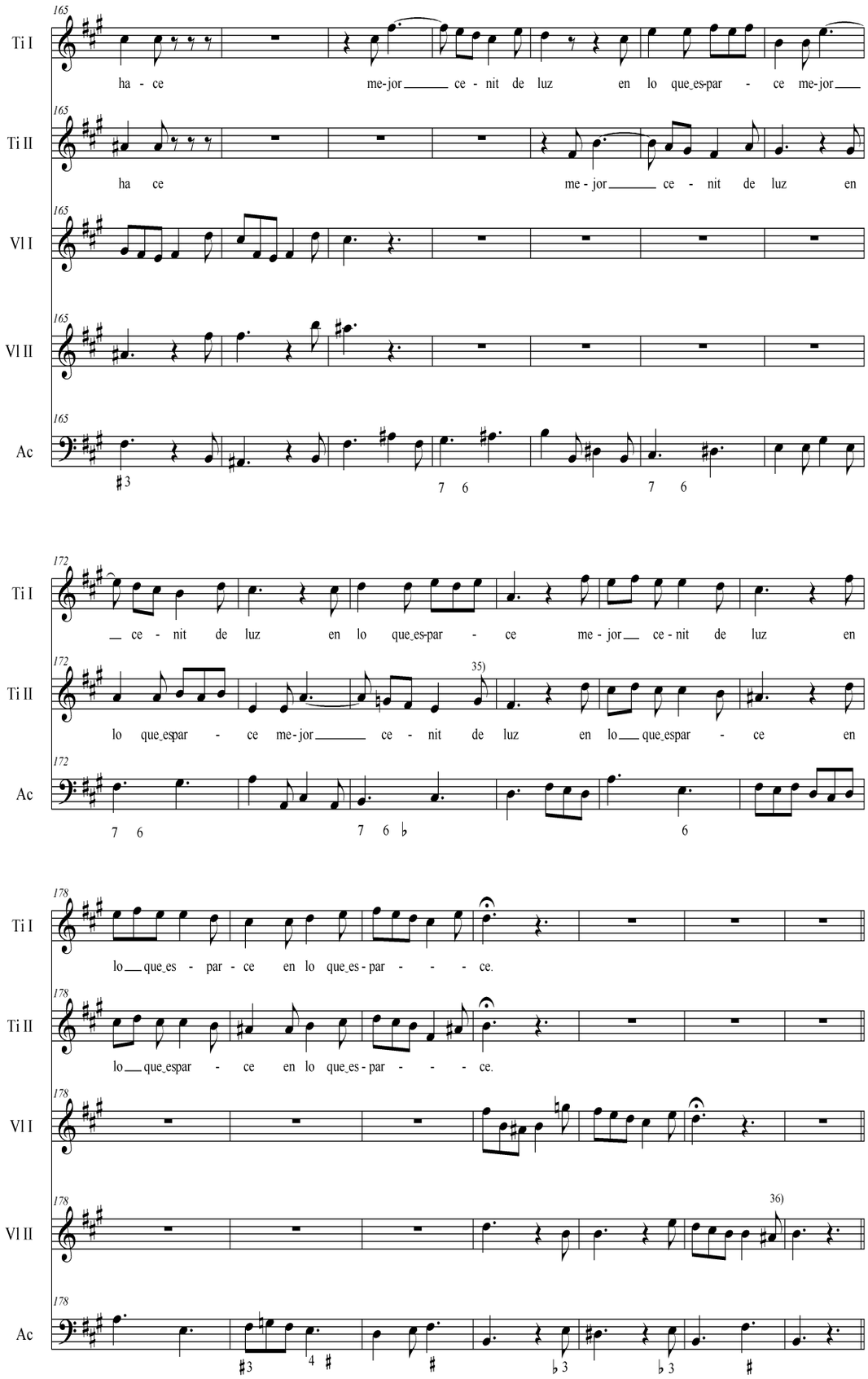
# Jilguerillo Sonoro

Carátula
Duo con violines
Jilguerillo sonoro - Mtro Don Joseph Orejon y Aparicio

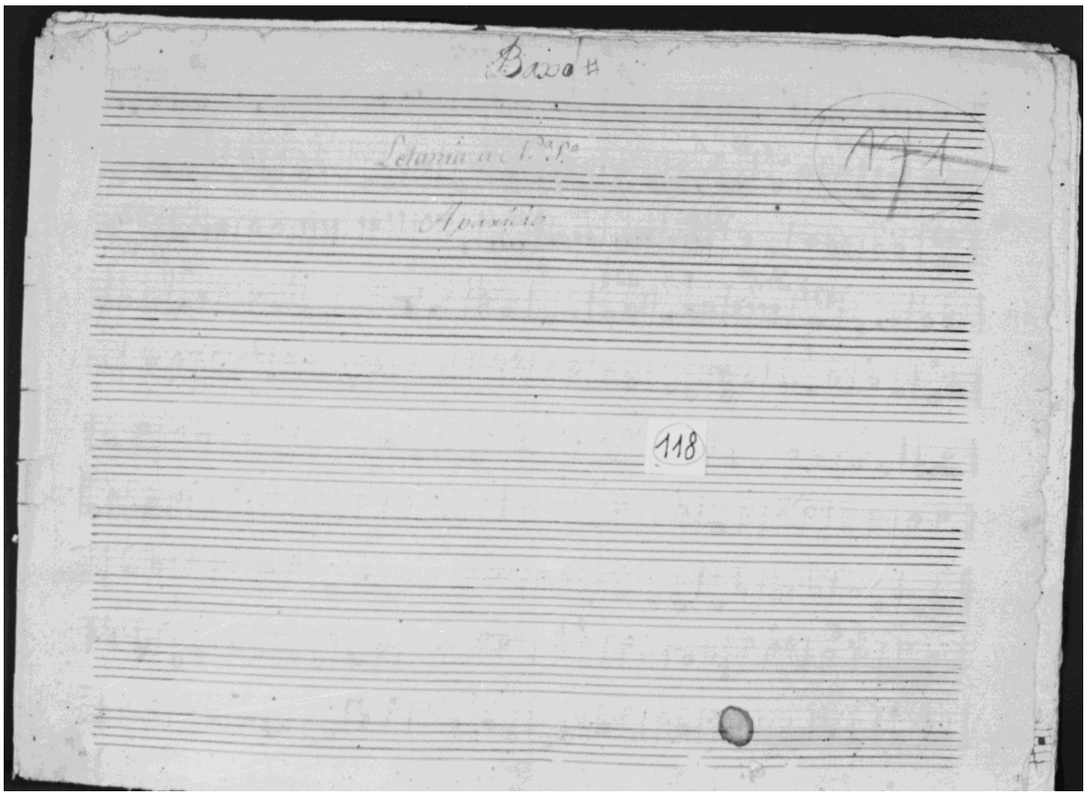
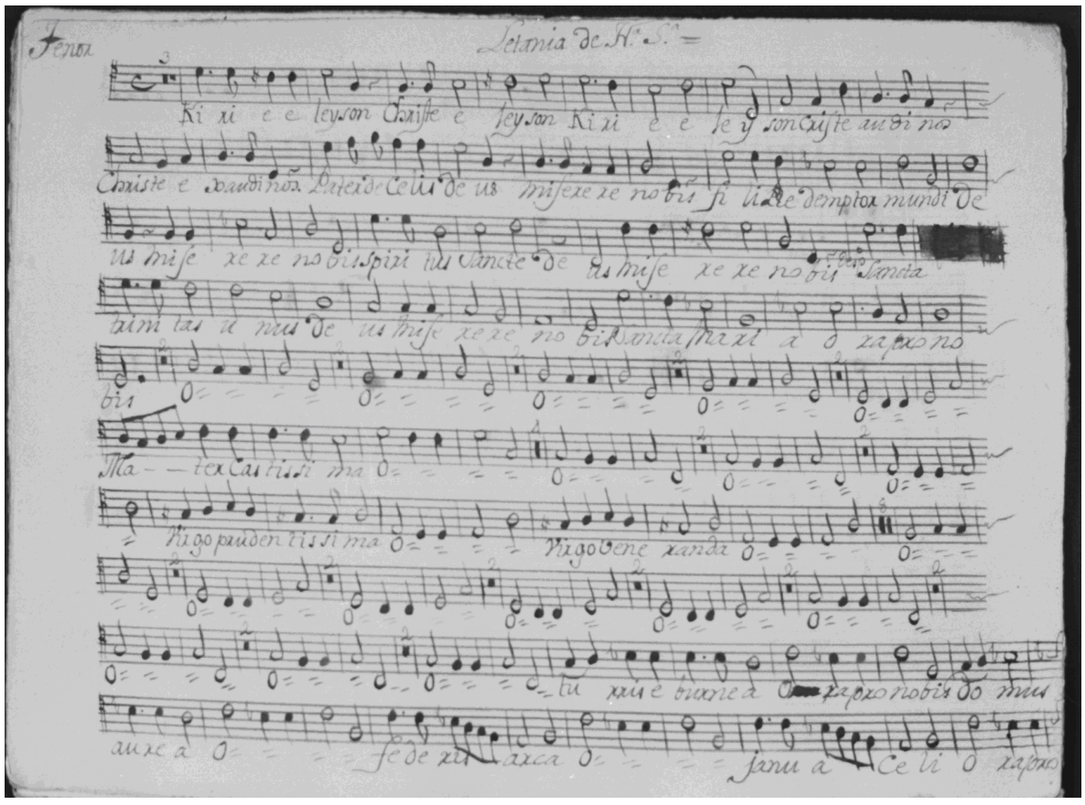



Parte- Acompañamiento: continuo

# Jilguerillo Sonoro[1]

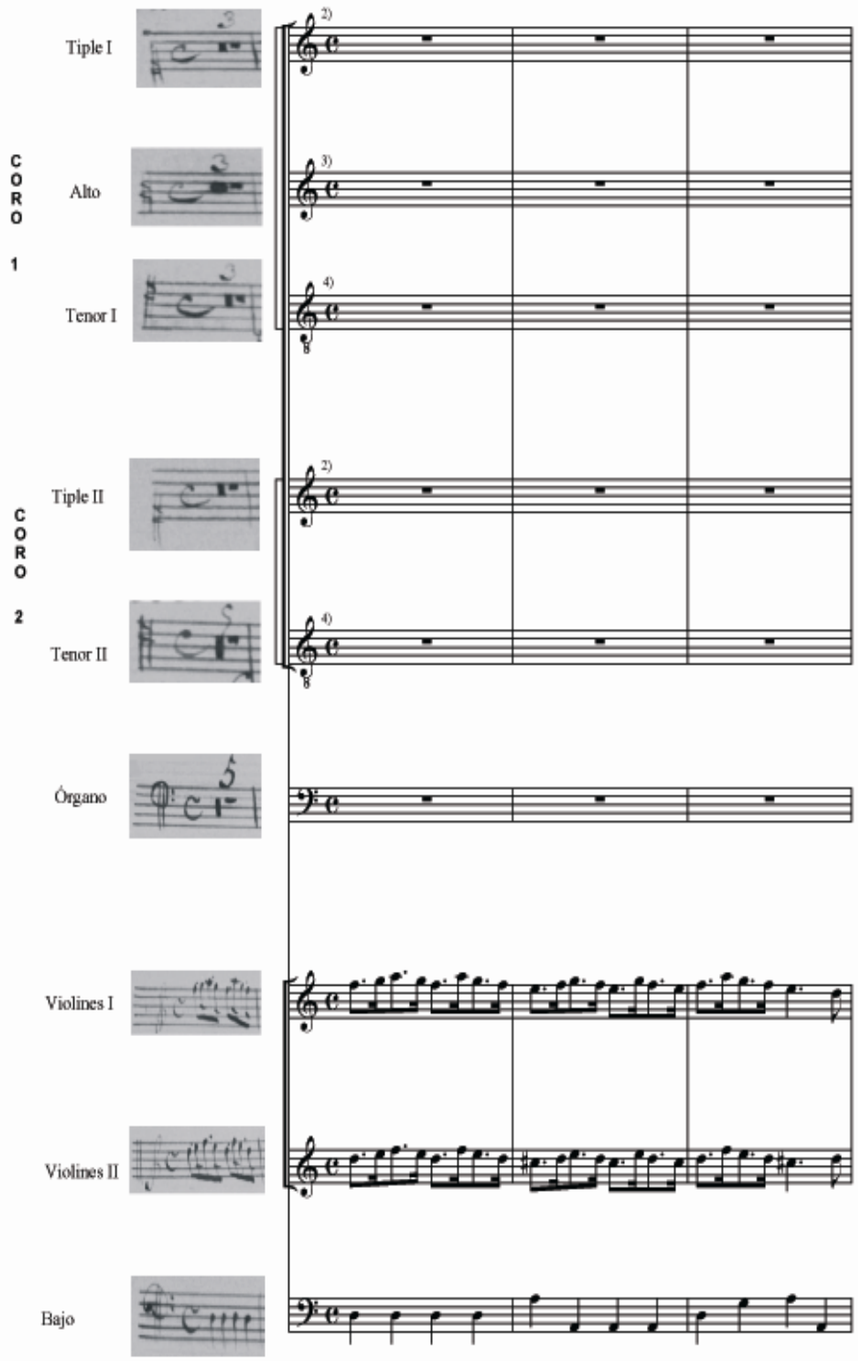
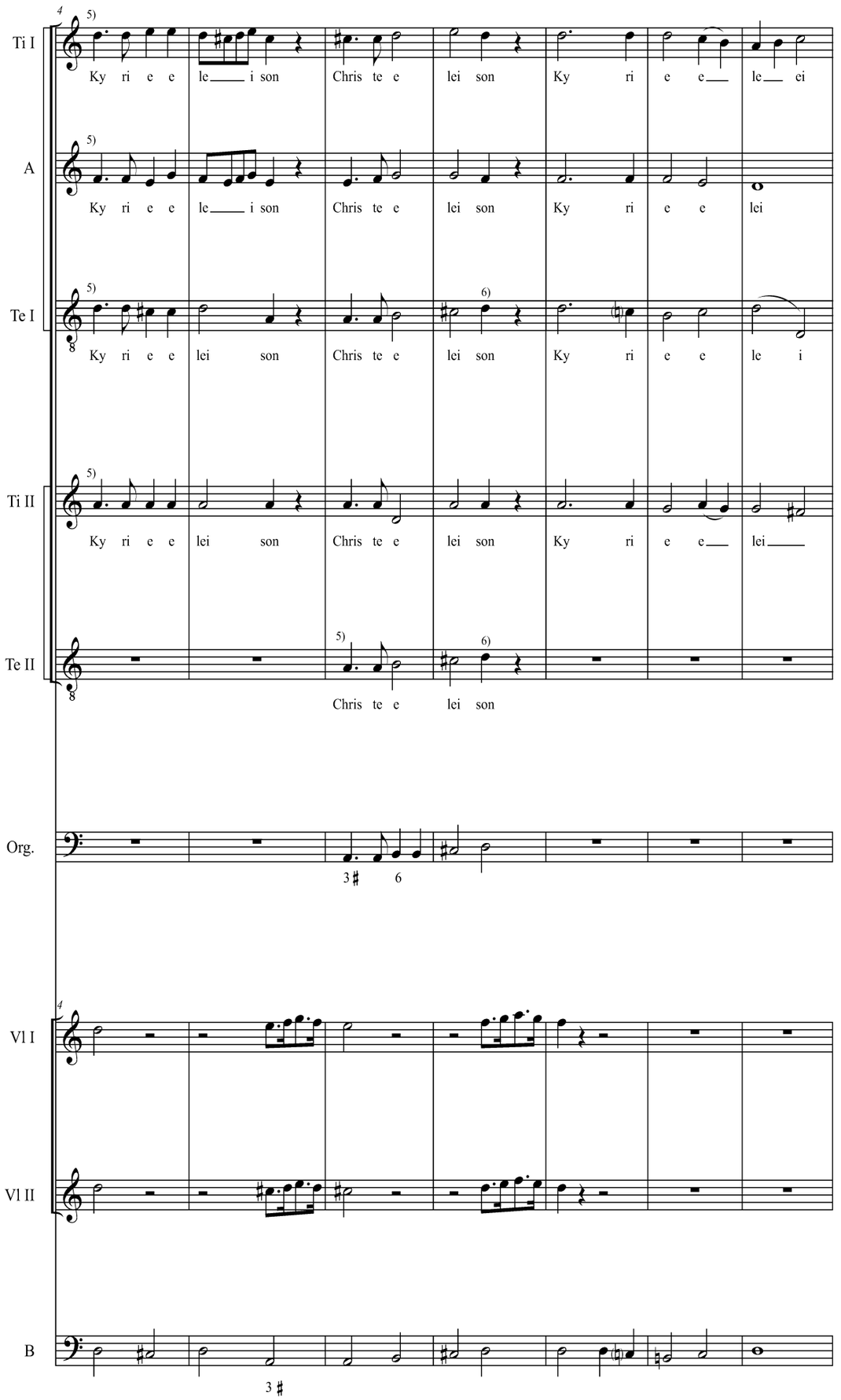
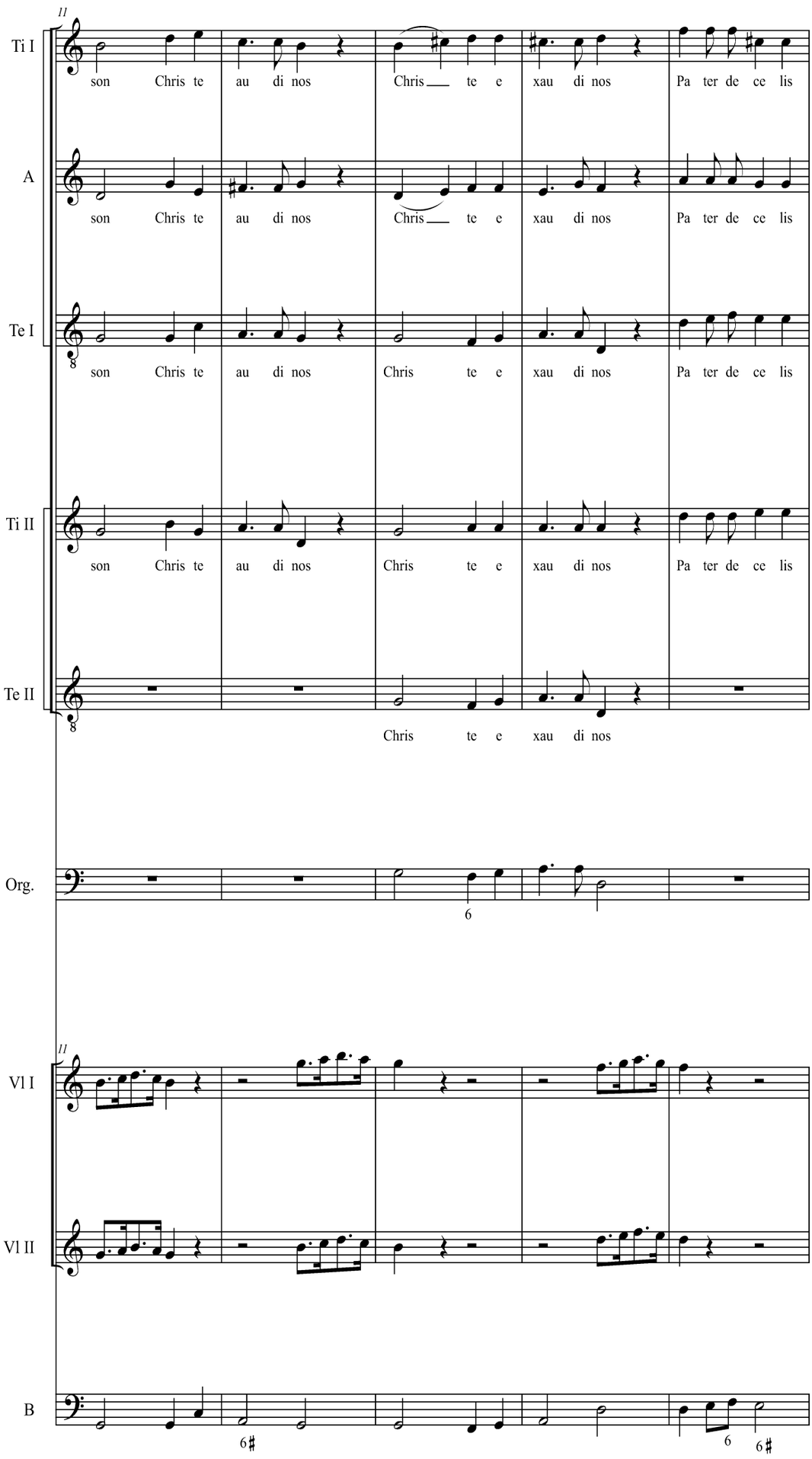
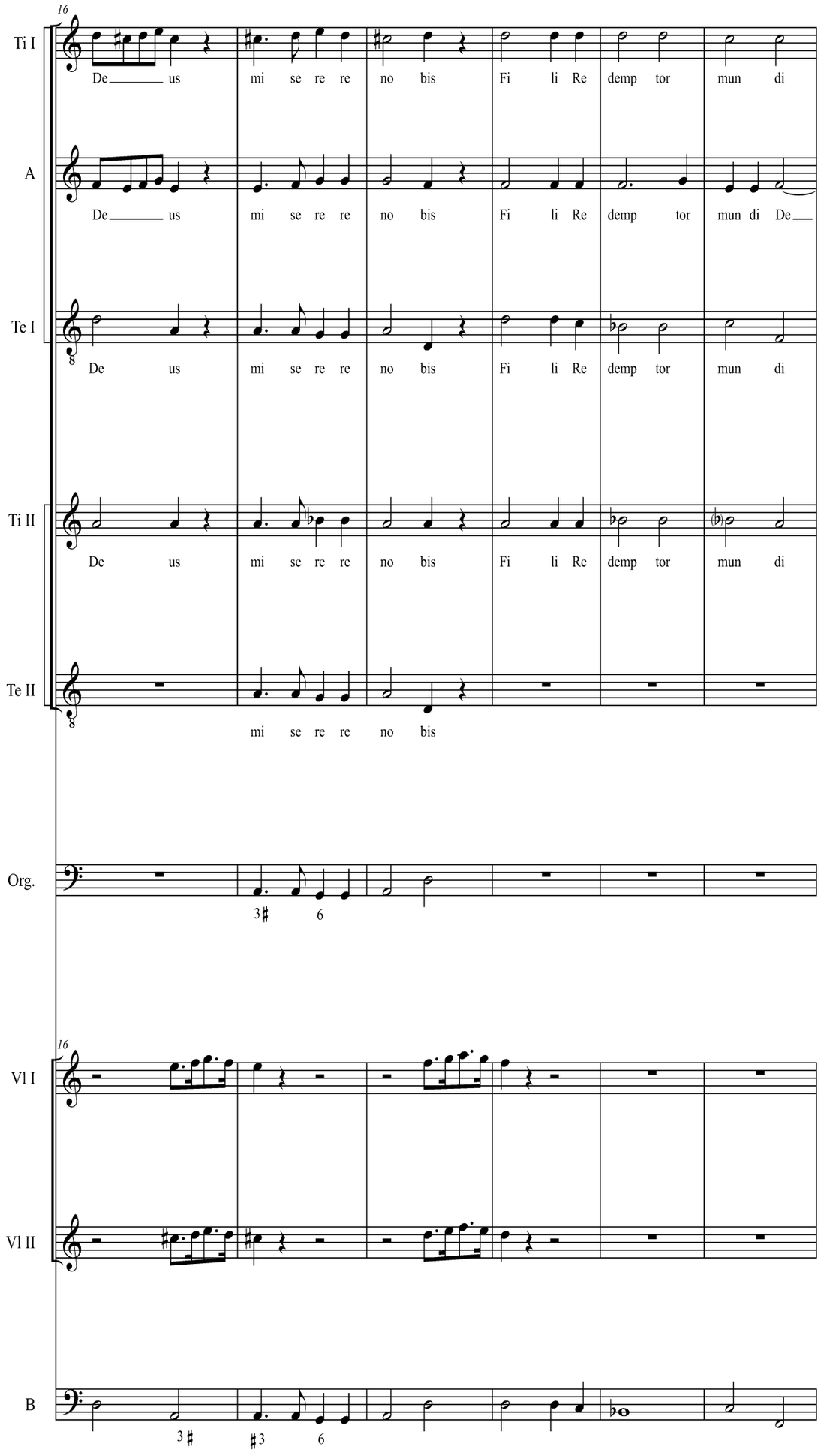
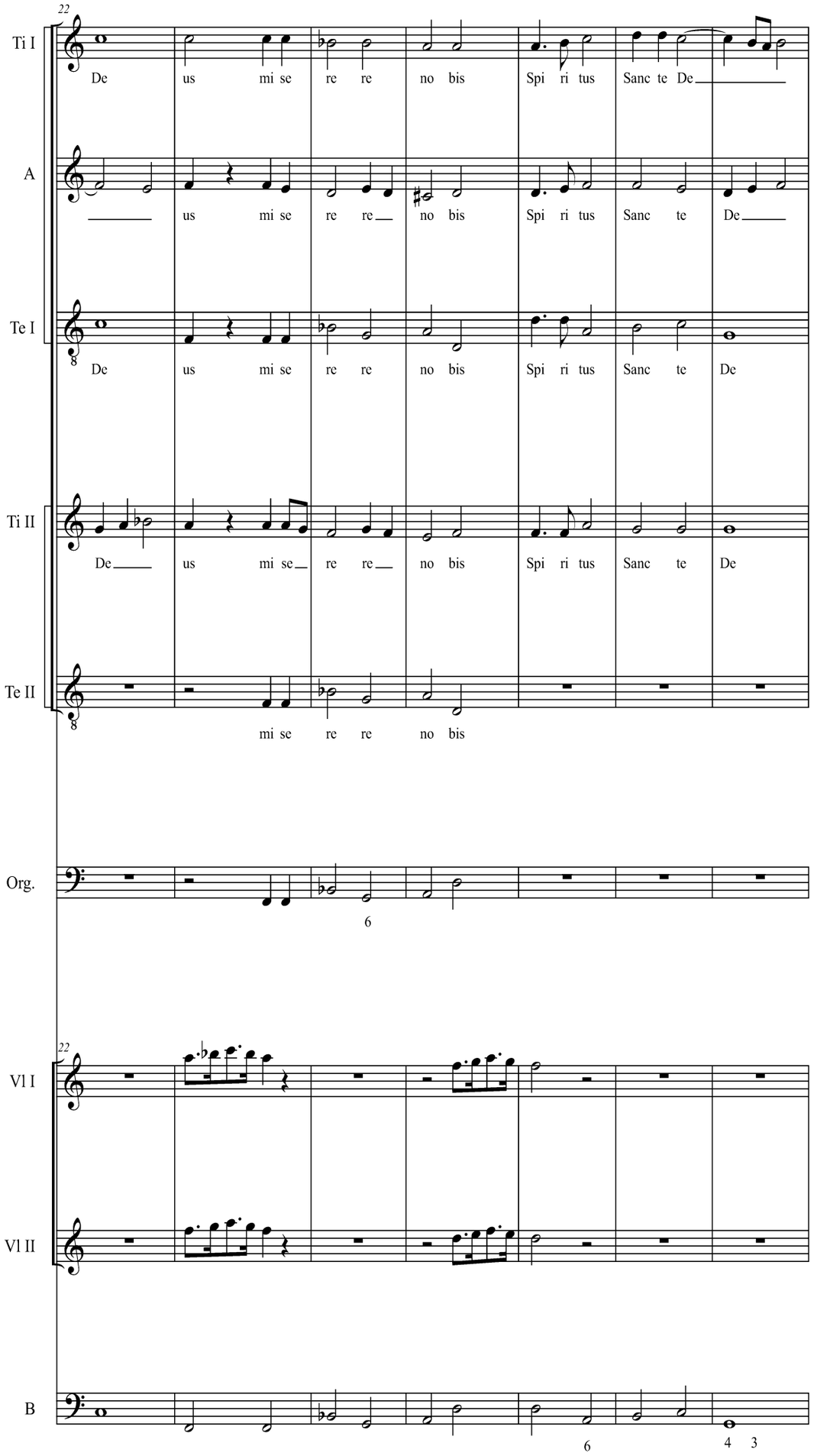
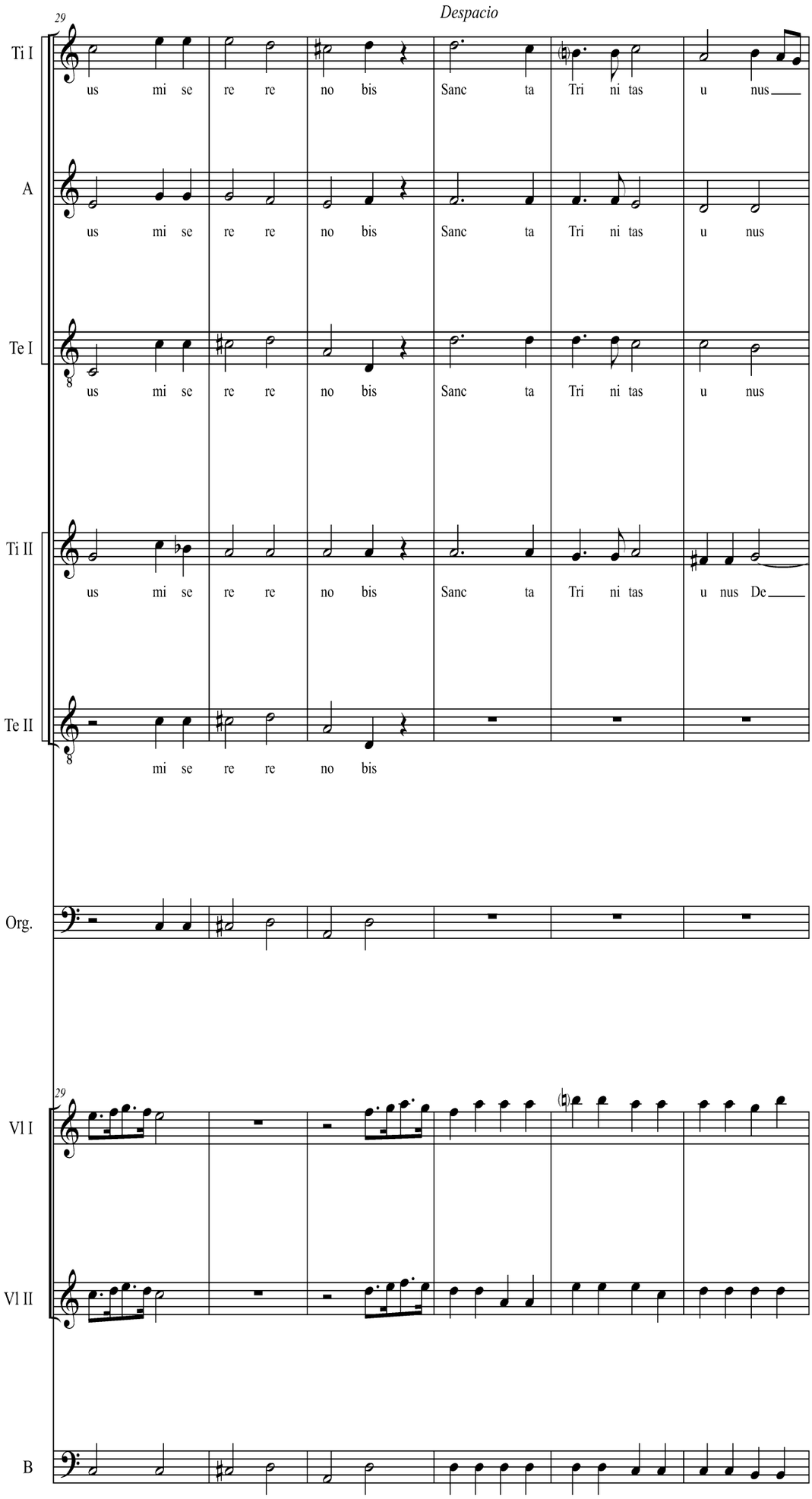
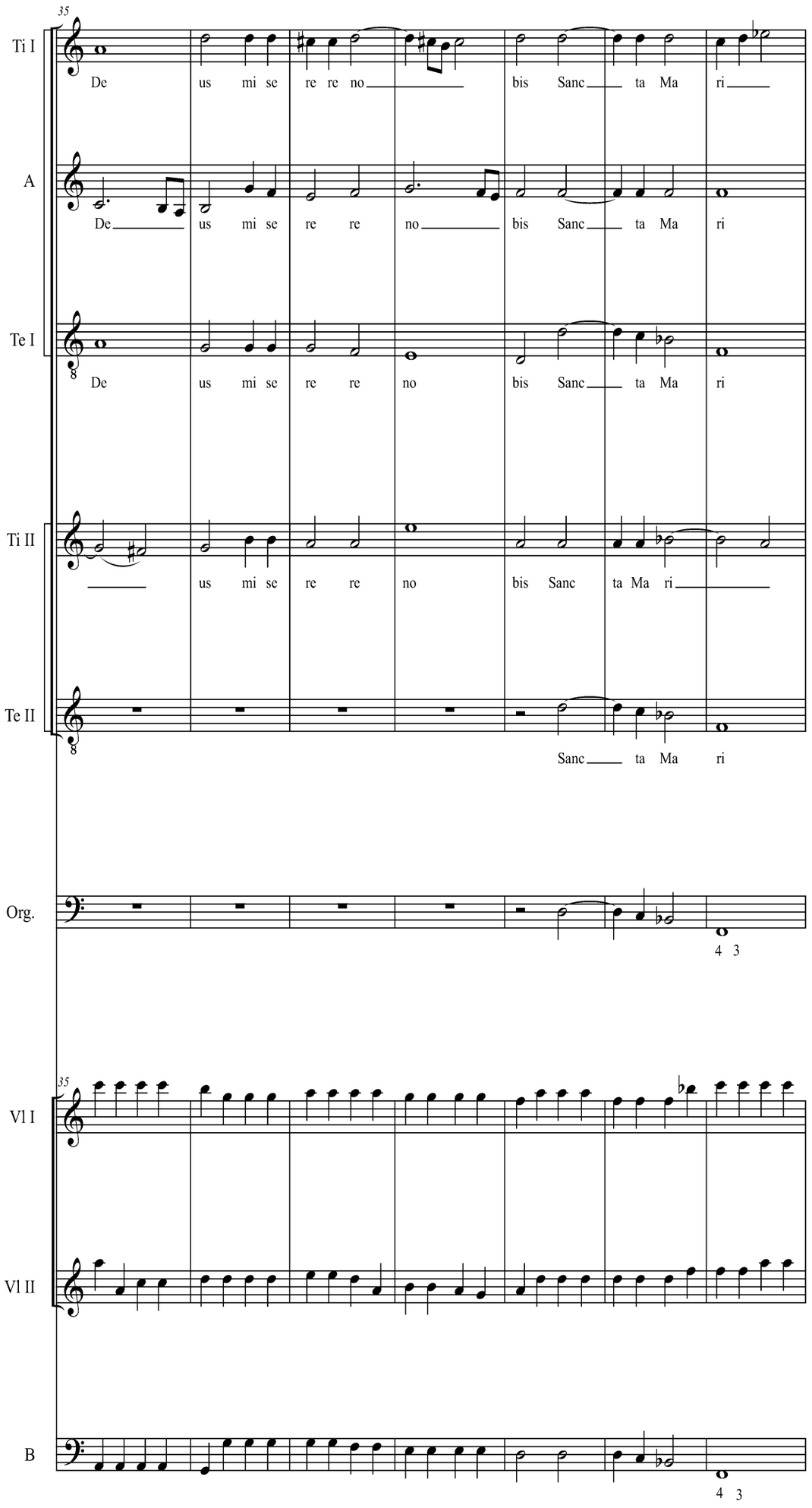
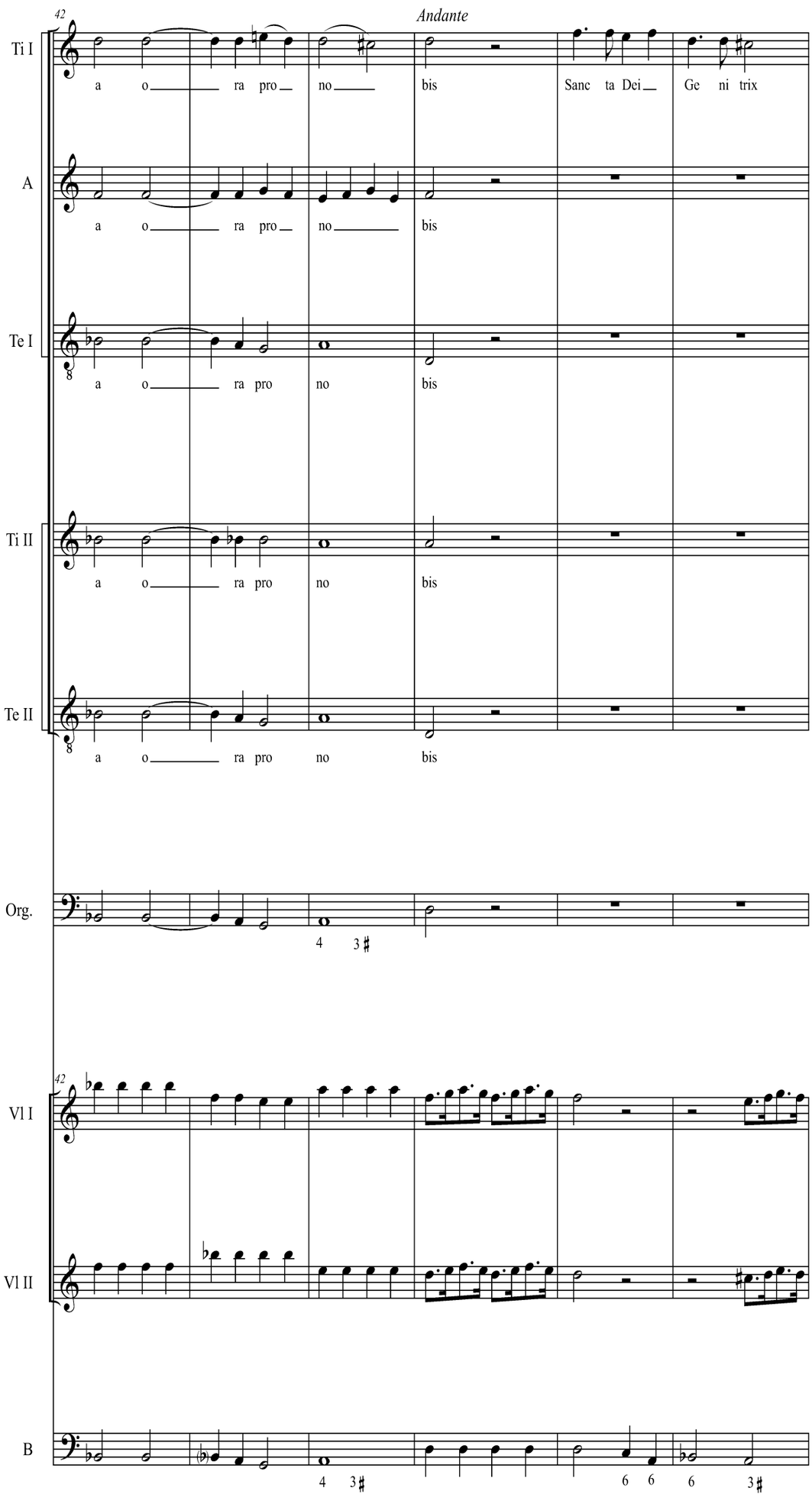
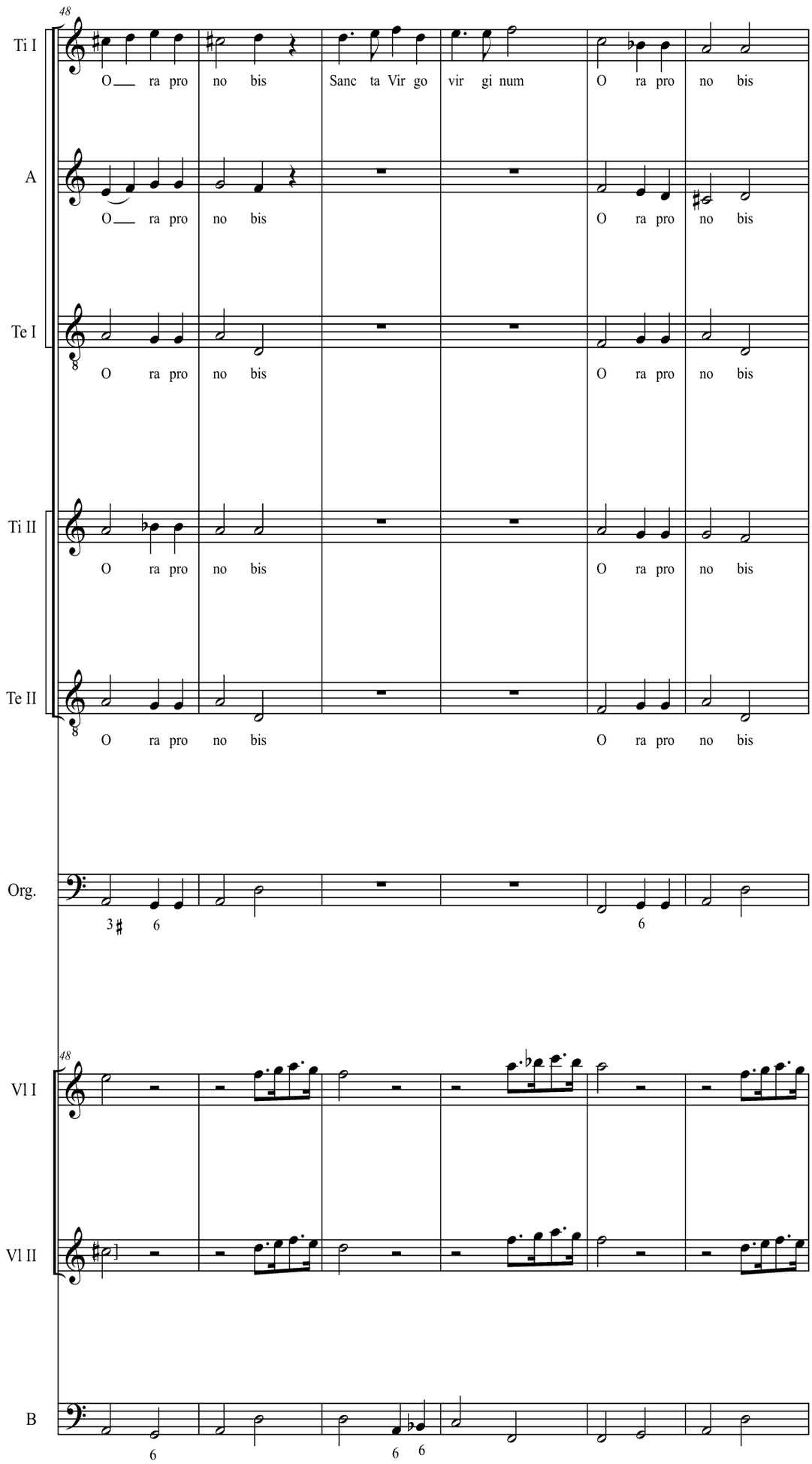
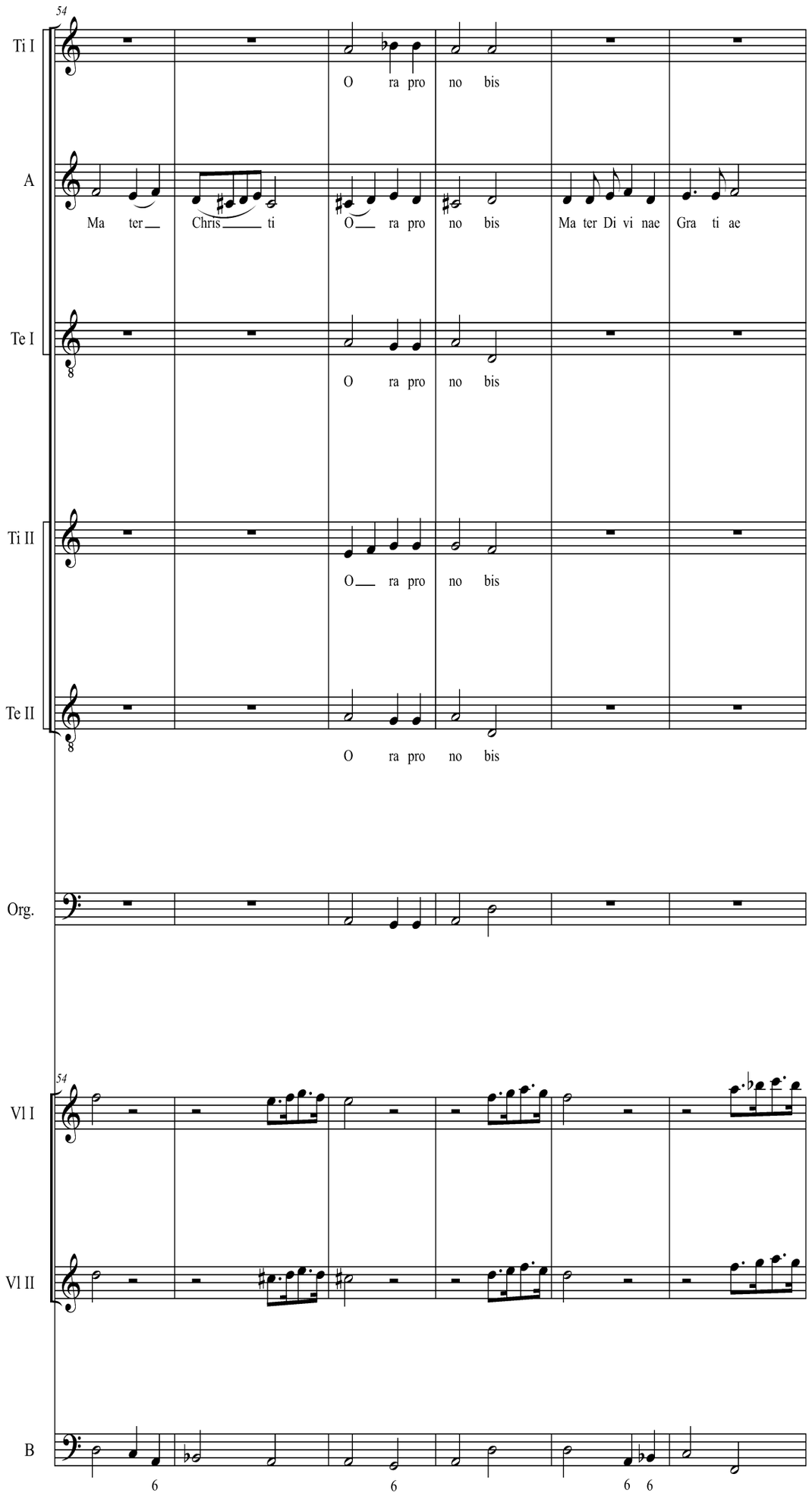
**José de Orejón y Aparicio**

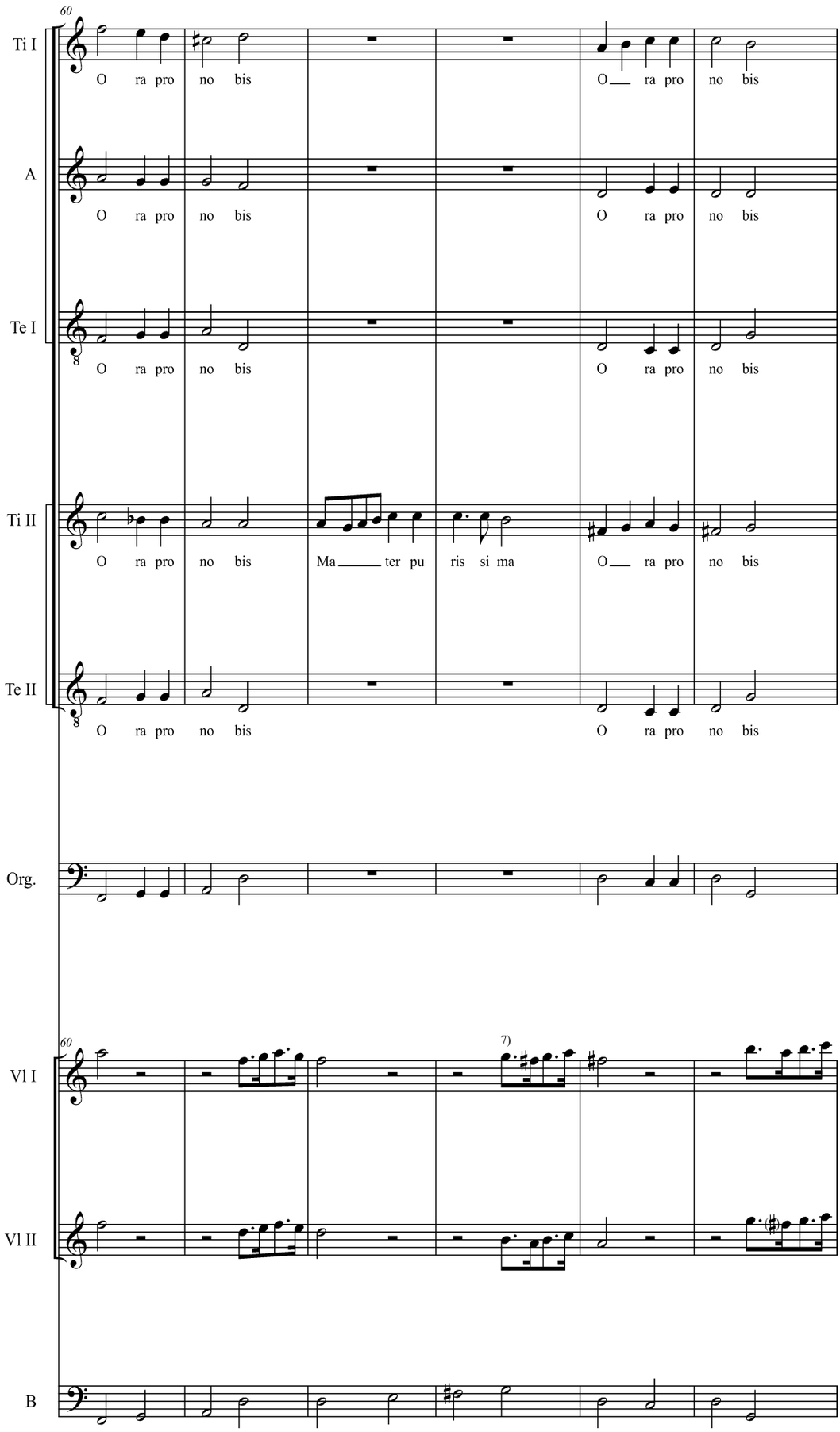
Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo
Revisión de manuscritos: Diego Alberton

1) N.T.: En el Ms "Guilguerillo sonoro".
2) N.T.: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms figura el texto "Guilguerillo".
4) N.T.: N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".
5) N.T.: Ver: Prólogo a las transcripciones los criterios de sustitución del 𝄽.
6) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

7) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".
8) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

9) N.T.: En el Ms repite la alteración.
10) N.T.: Alteración en el Ms, agregadas con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.

11) N.T.: En el Ms repite la alteración.

12) N.T.: En el Ms repite la alteración.
13) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Tiple II y en Acompañamiento.

14) N.T.: En el Ms repite la alteración.
15) N.T.: Alteración en el Ms, agregadas con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.
16) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Tiple II y en Acompañamiento.
17) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

18) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
19) N.T.: Alteración en el Ms, agregadas con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.
20) N.T.: En el Ms repite la alteración..

21) N.T.:La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
22) N.T.: En el Ms repite la alteración.

23) N.T.: En el Ms repite la alteración.
24) N.T.: Alteración en el Ms, agregada con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.
25) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

26) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
27) N.T.: Cfr. en el "Prólogo a las Transcripciones" los criterios de escritura de la época para la prolongación de sonidos a través de la barra de compás.

28) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Violín I.
29) N.T.: En el Ms figura el texto "Canta apacible guilguero".
30) N.T.: En el Ms repite la alteración.
31) N.T.: Alteración en el Ms, agregada con posterioridad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.
32) N.T.: Véase cita 27).
33) N.T.: En el Ms esta indicación figura en el Acompañamiento.
34) N.T.: En el Ms figura el texto "Donde su esplendor hase".

35) N.T.: En el Ms repite la alteración.
36) N.T.: Alteración en el Ms, agregada con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.

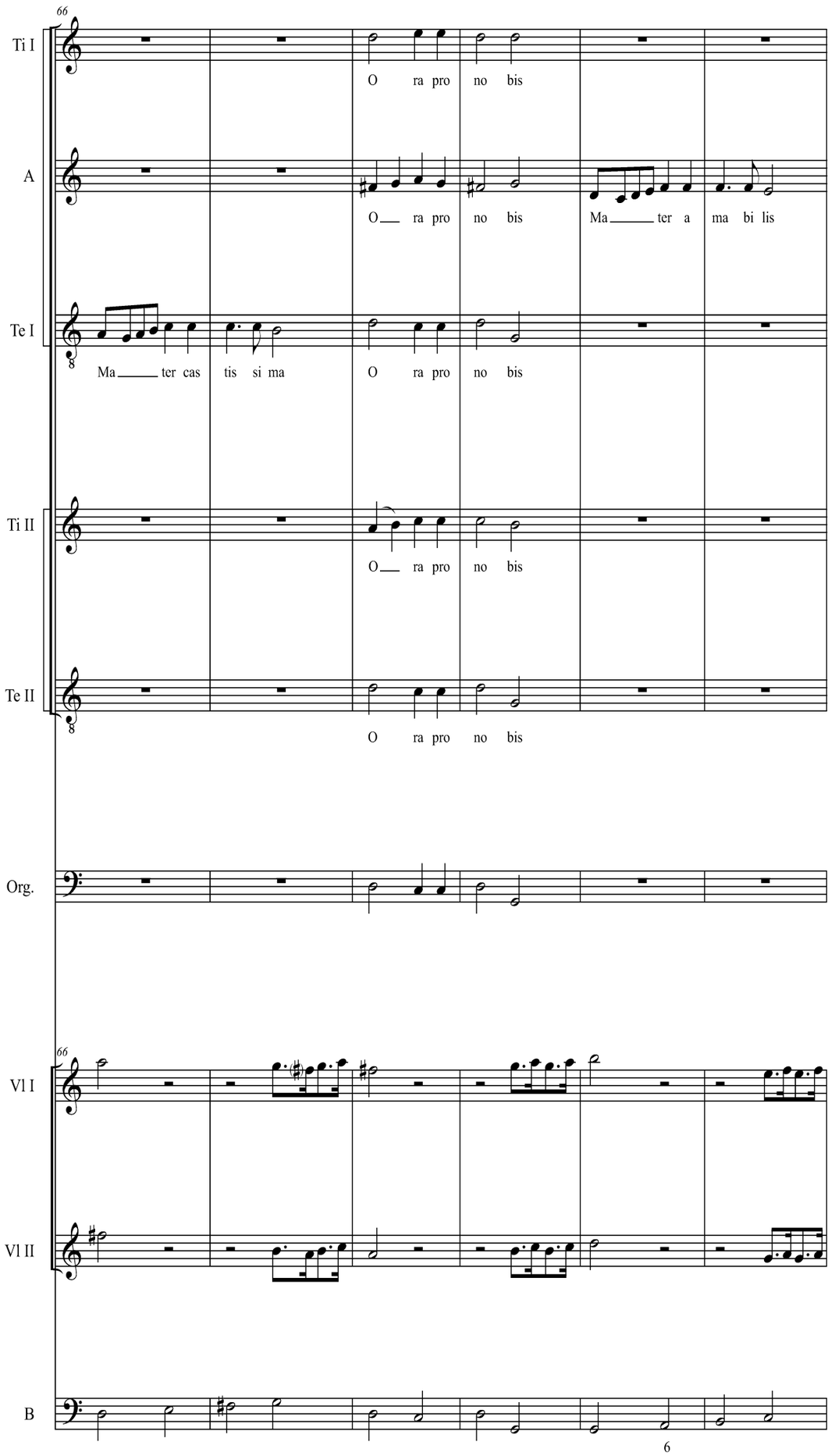
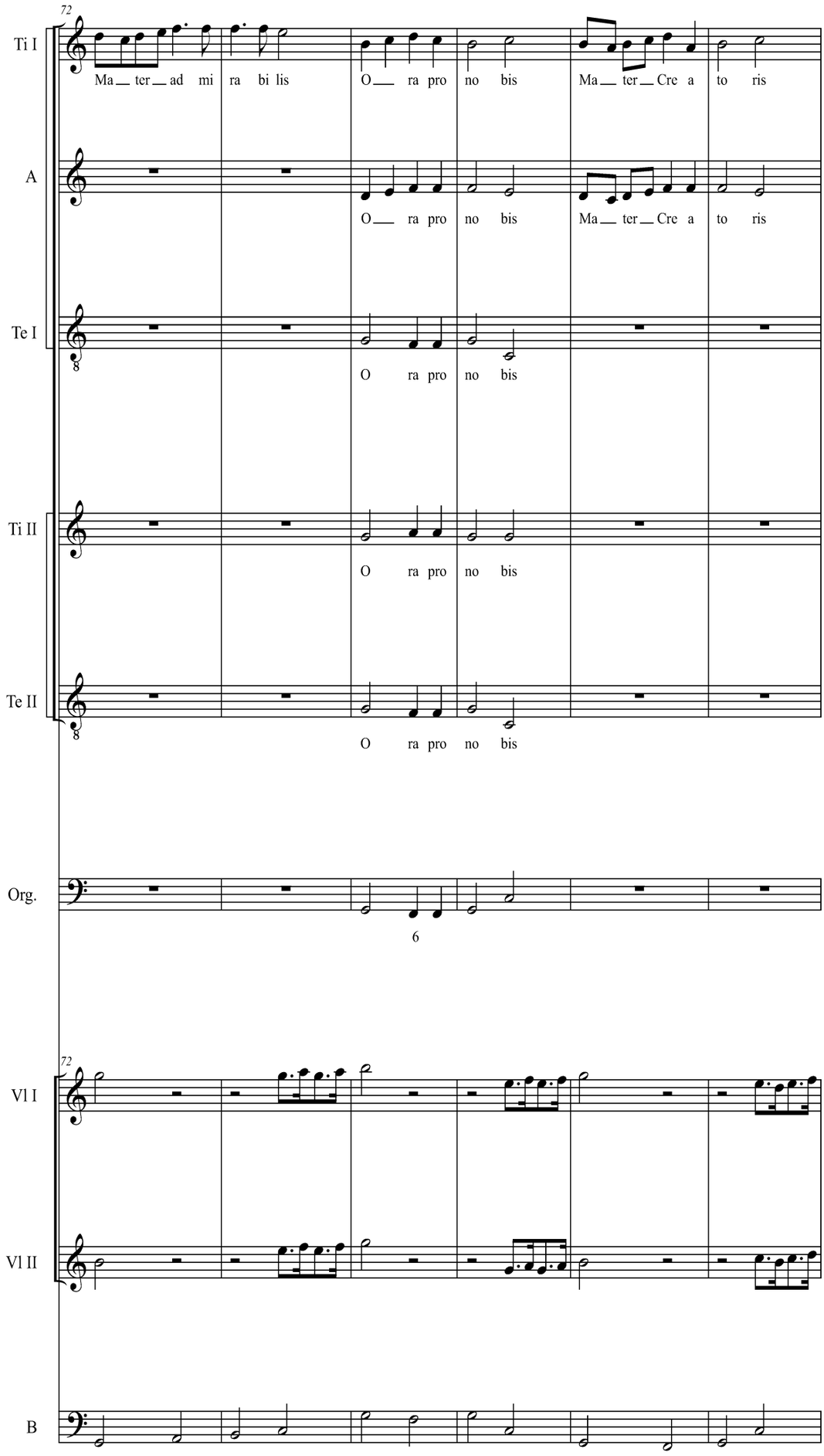
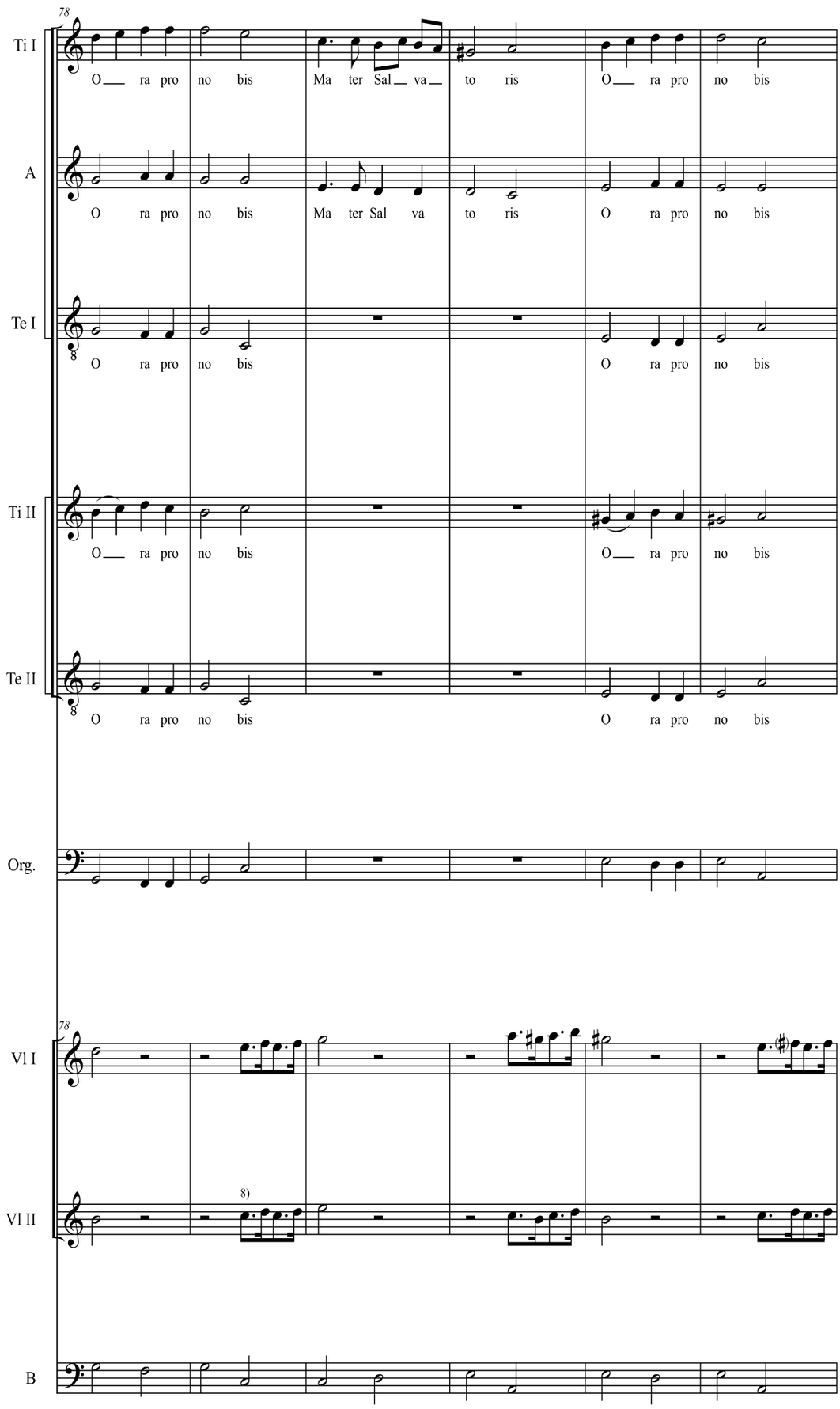
# Letanía

Carátula
Basso – Letanía a Nuestra Señora
Aparicio

Parte - Tenor

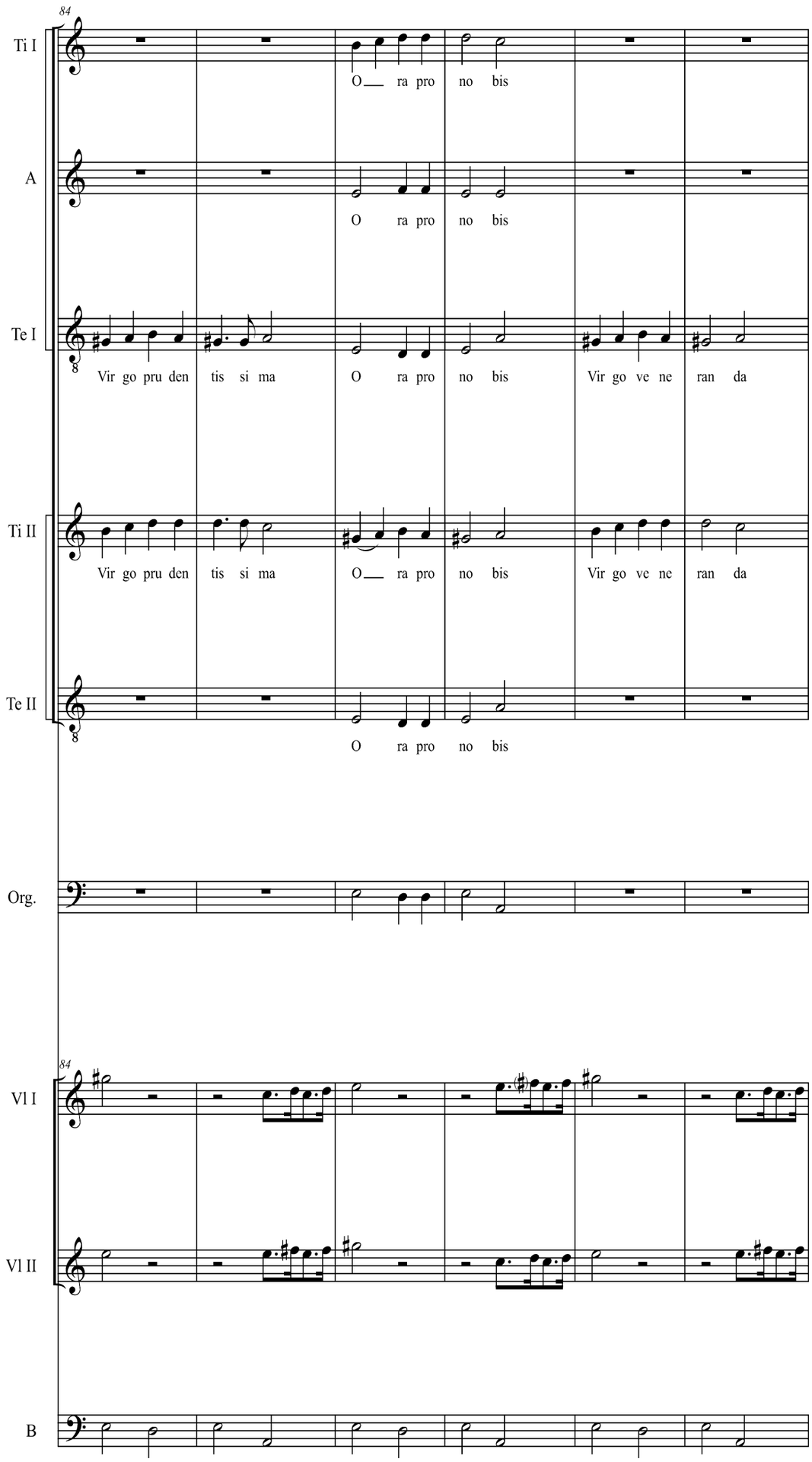
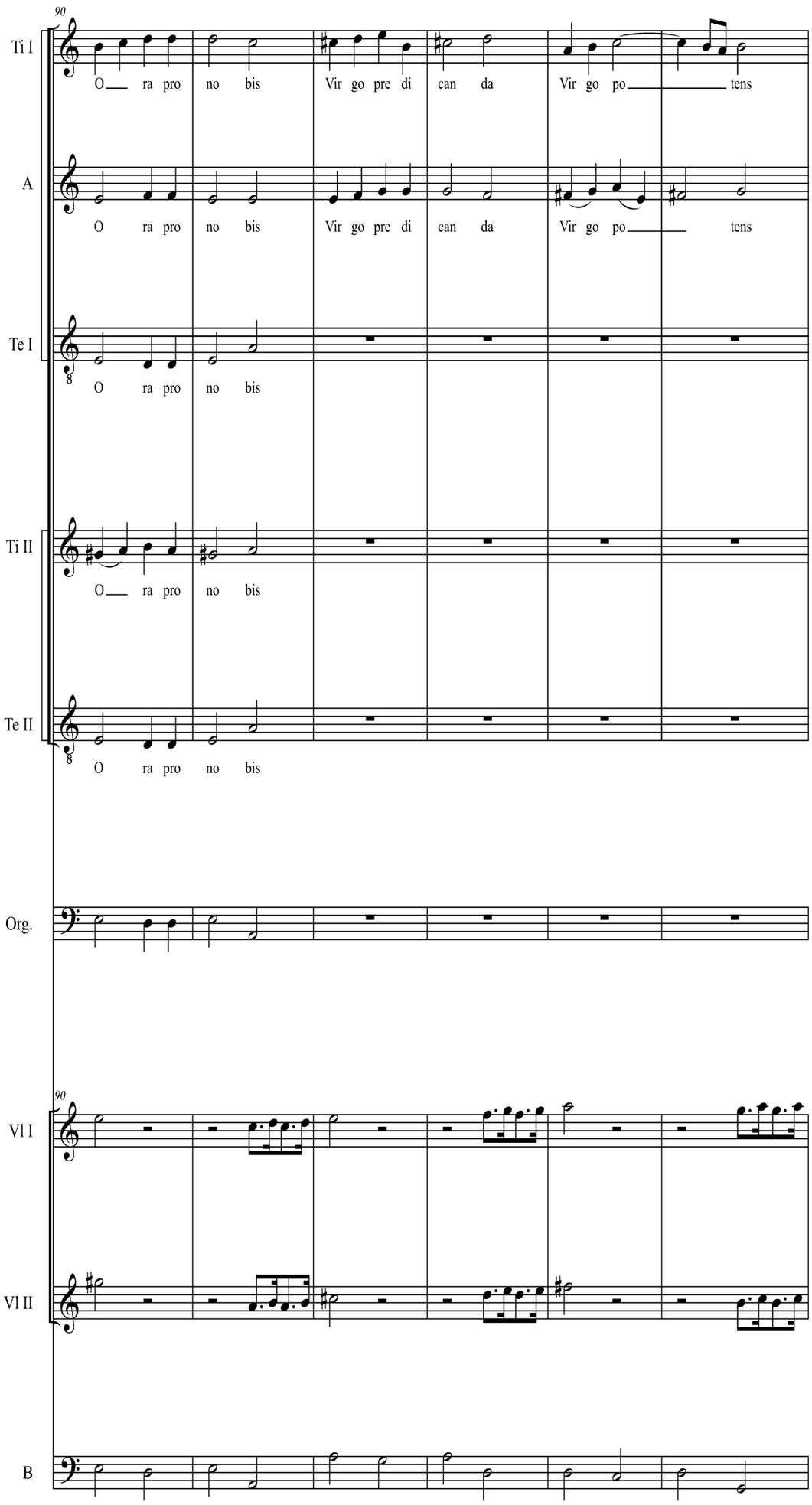
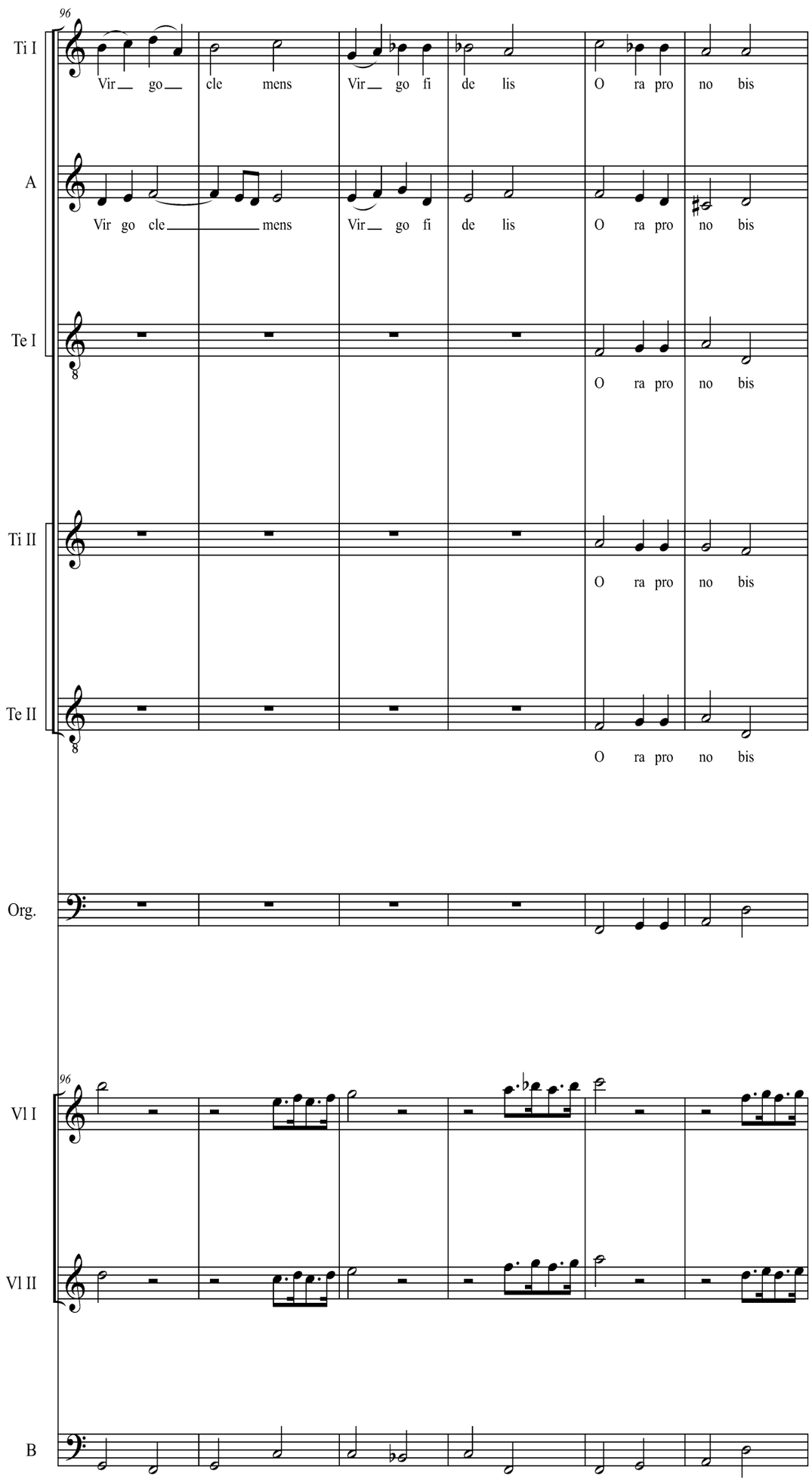
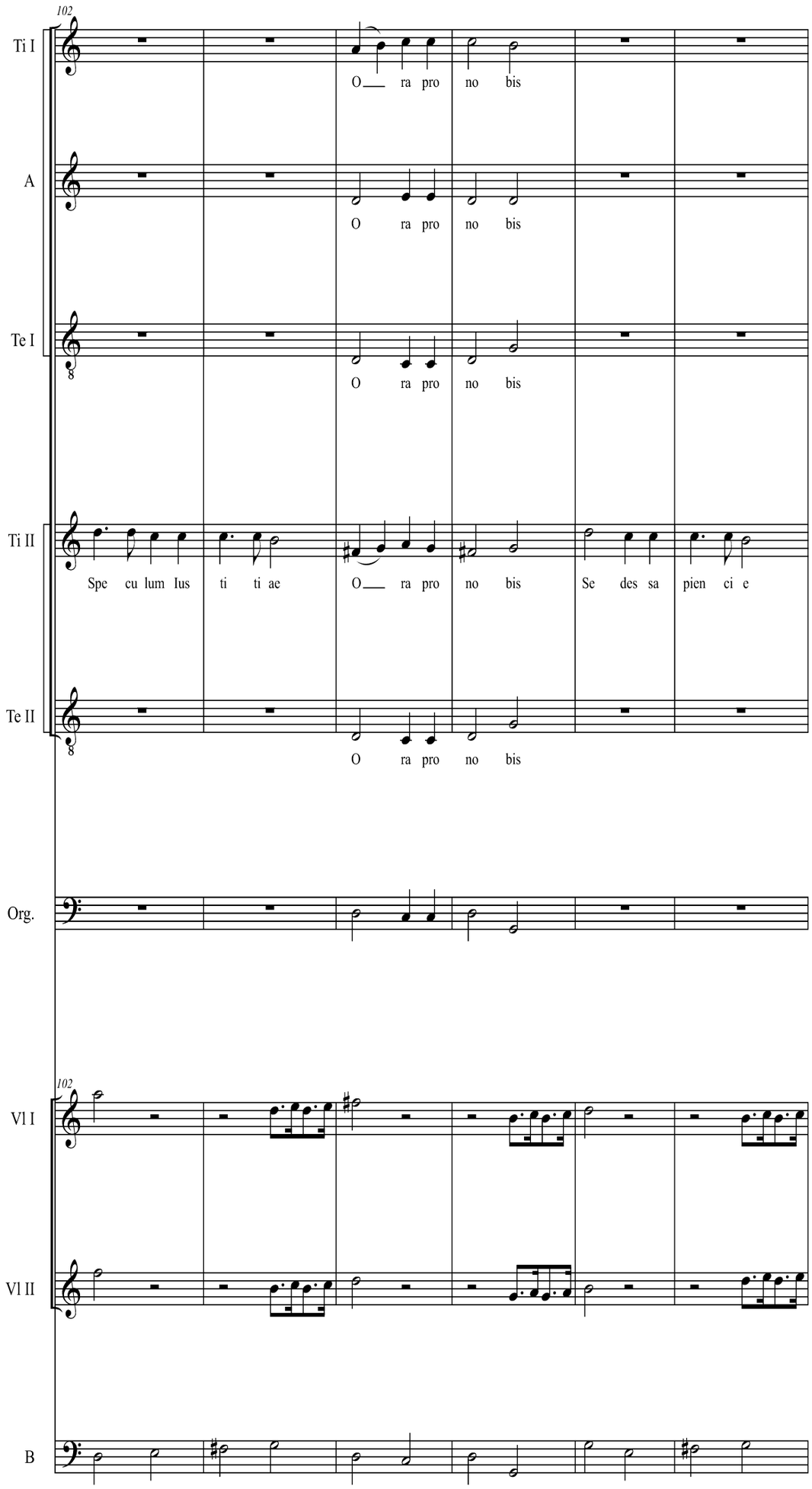
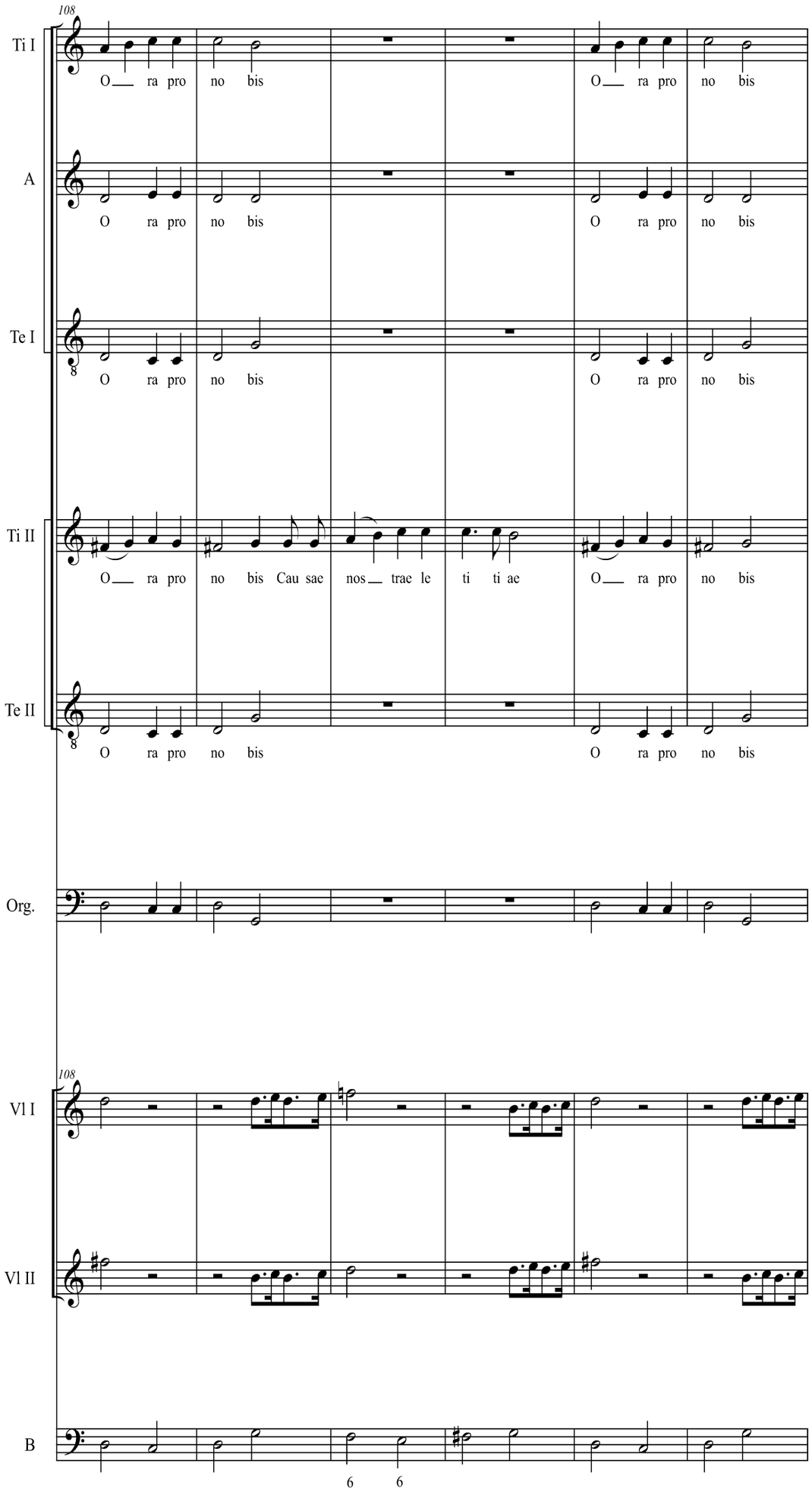
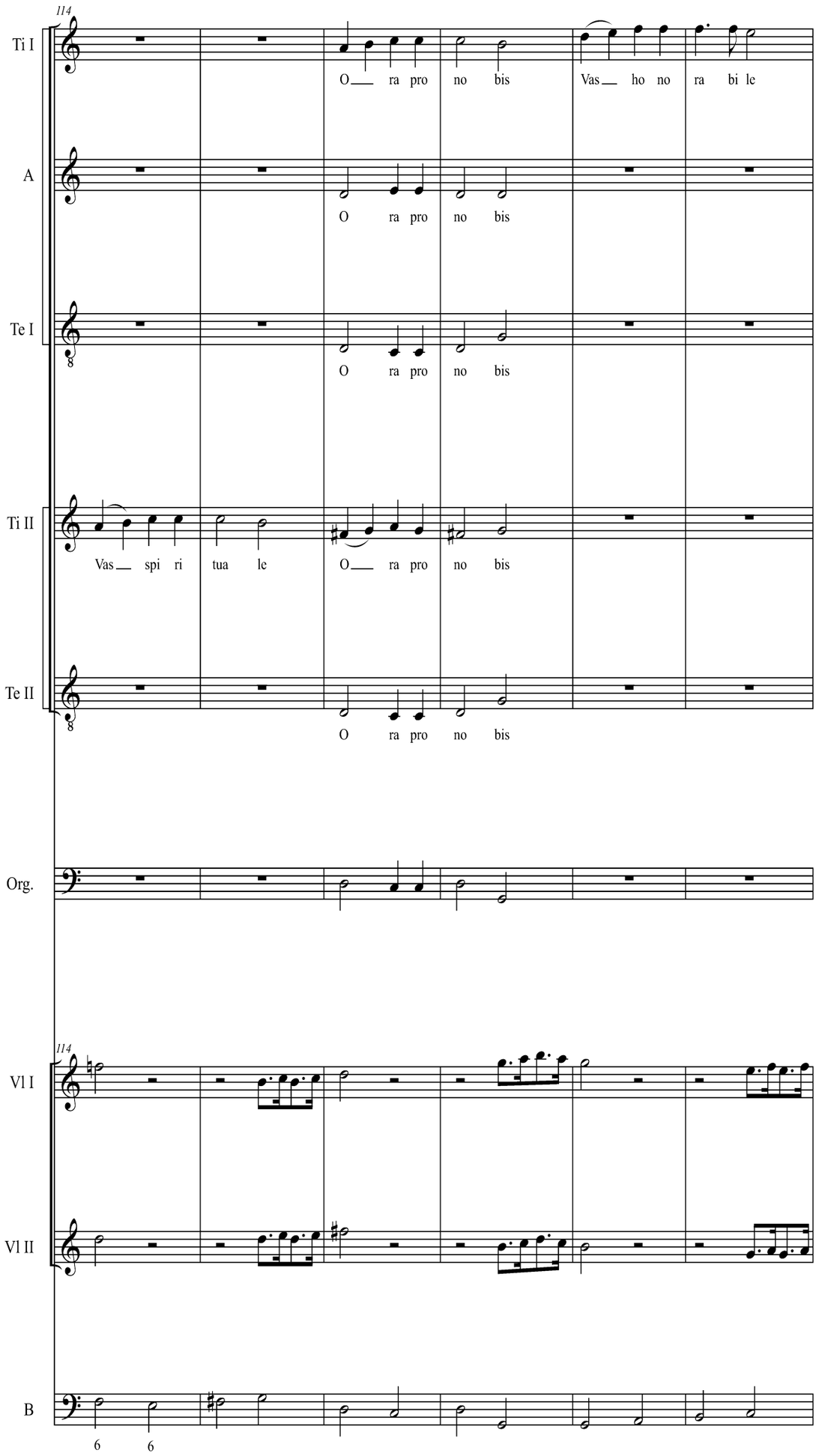
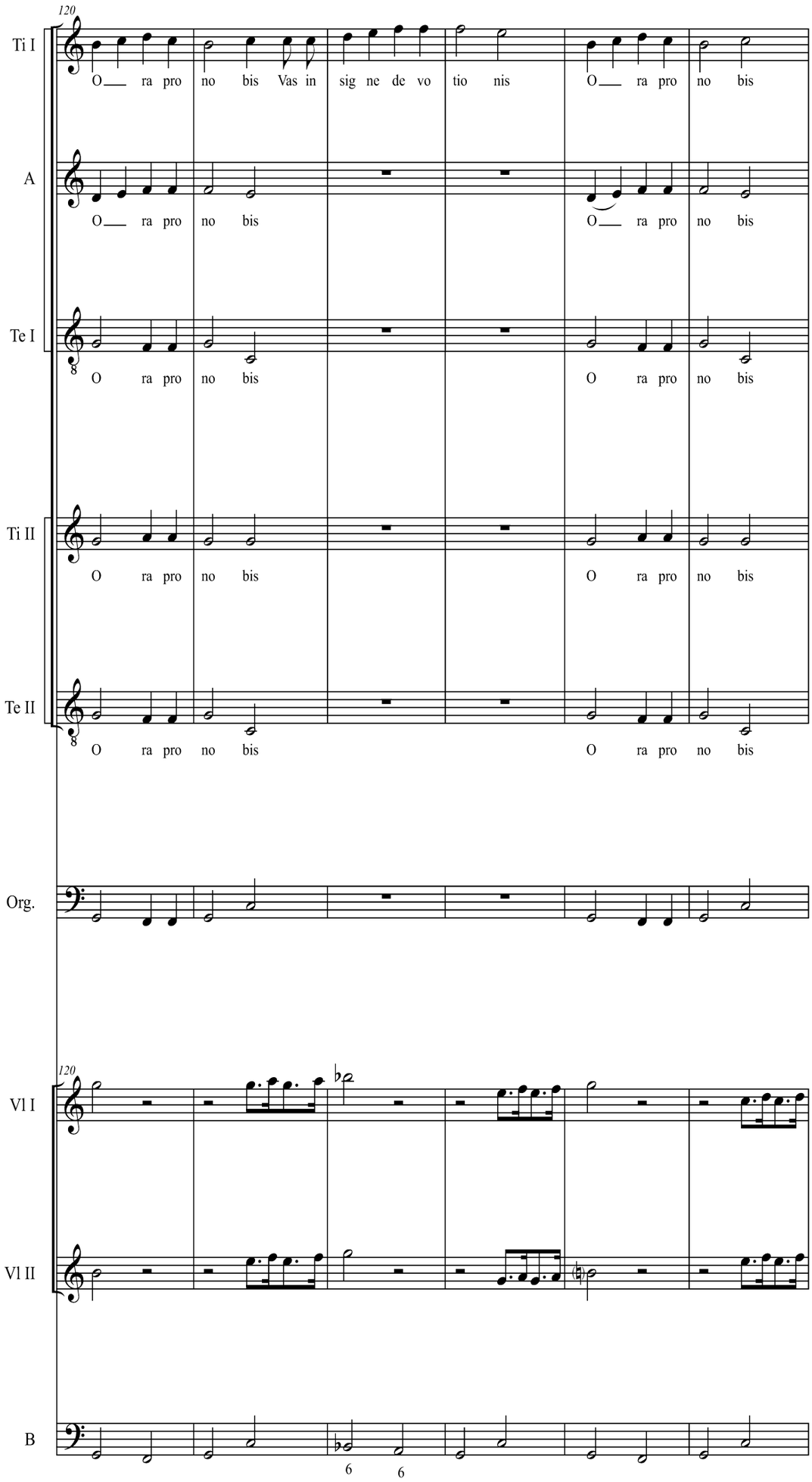
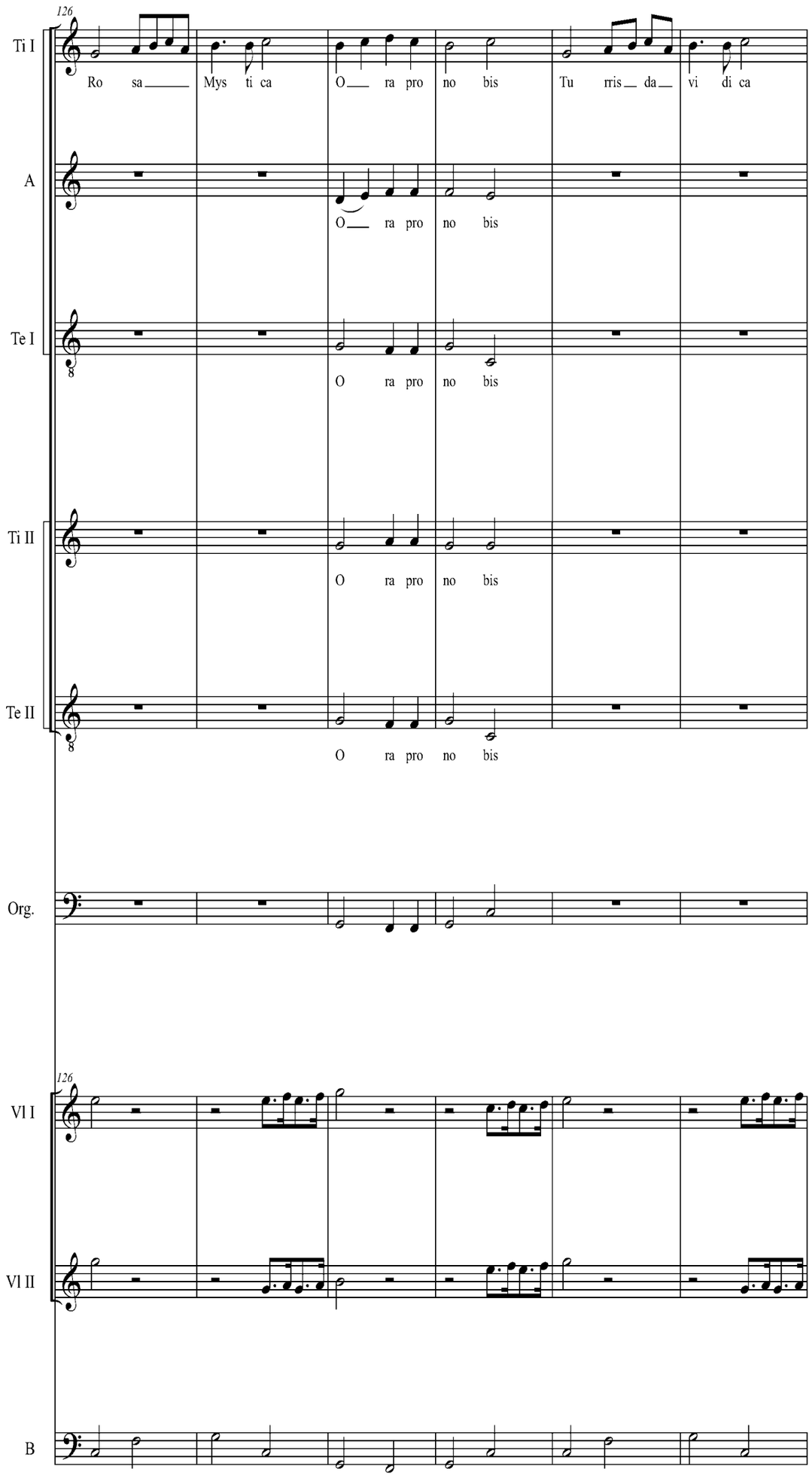
# Letanía a Nuestra Señora[1)]

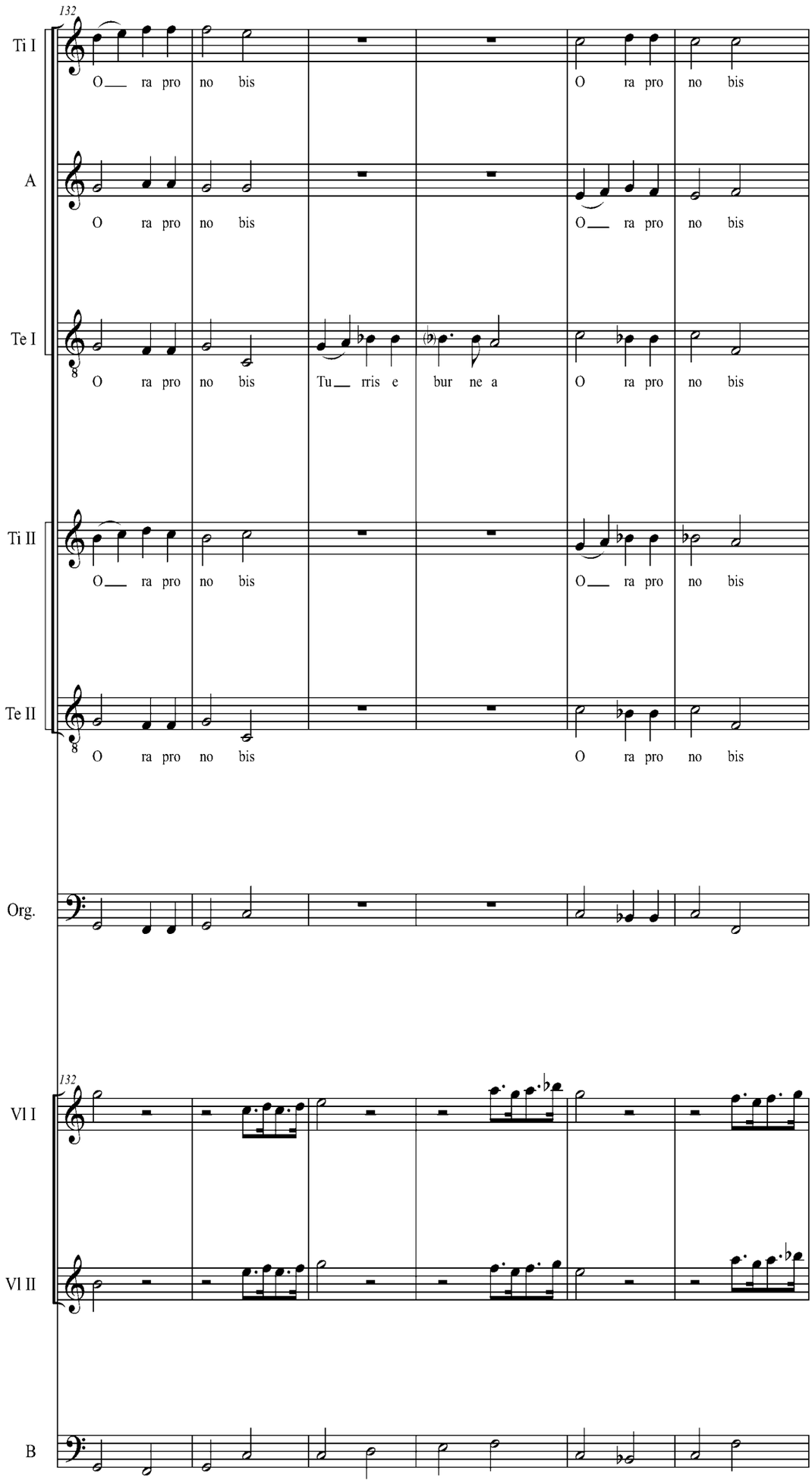
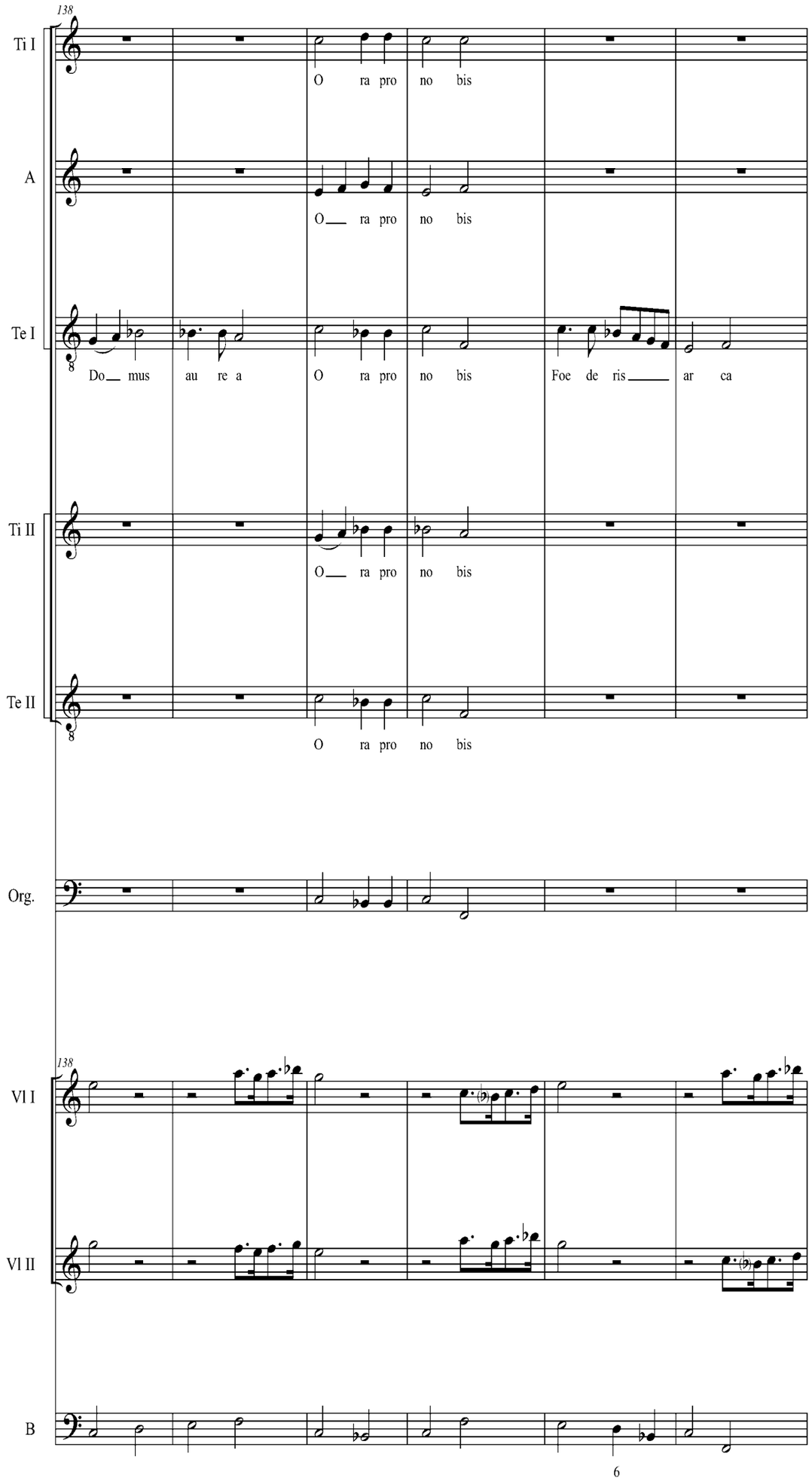
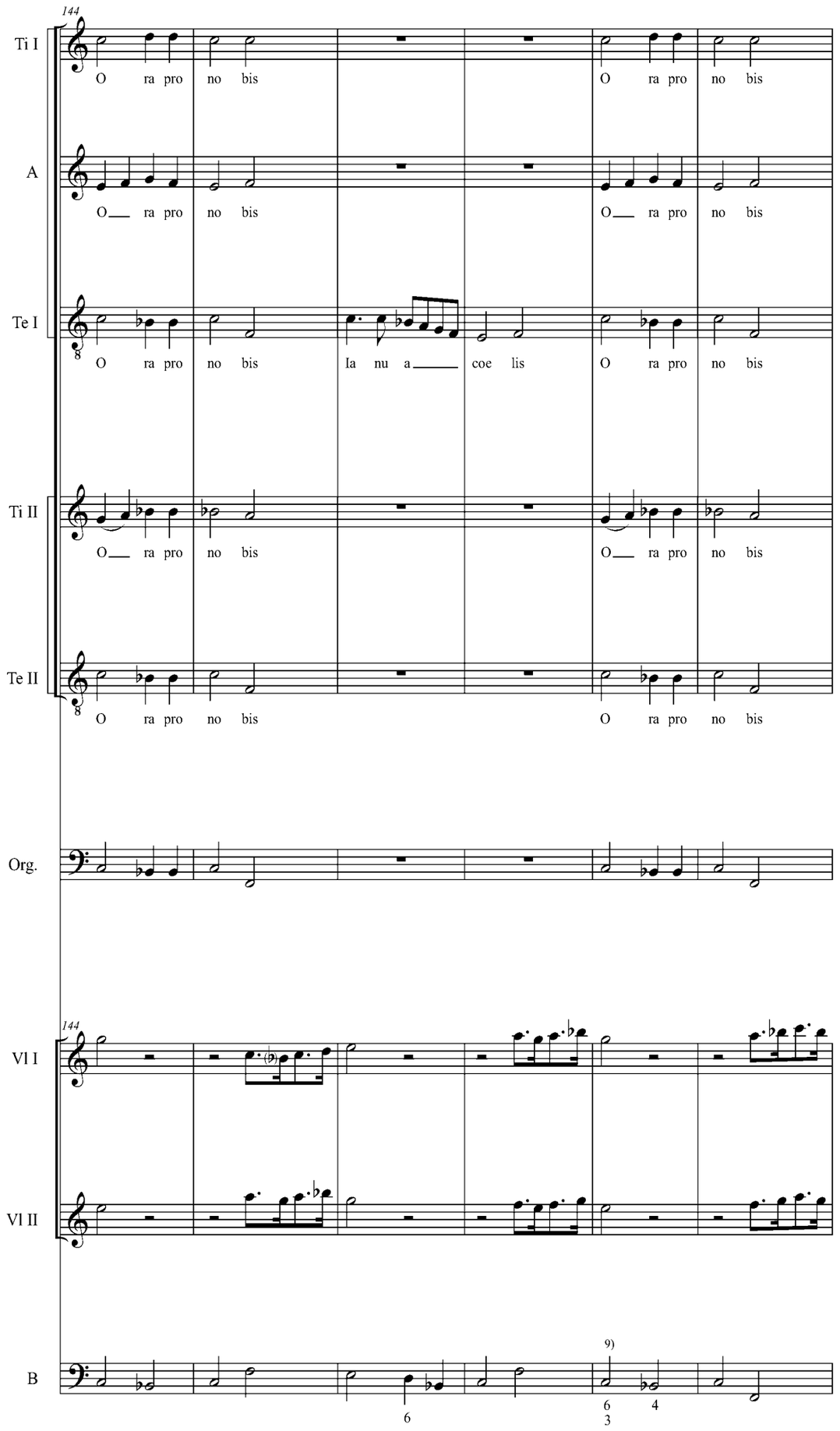
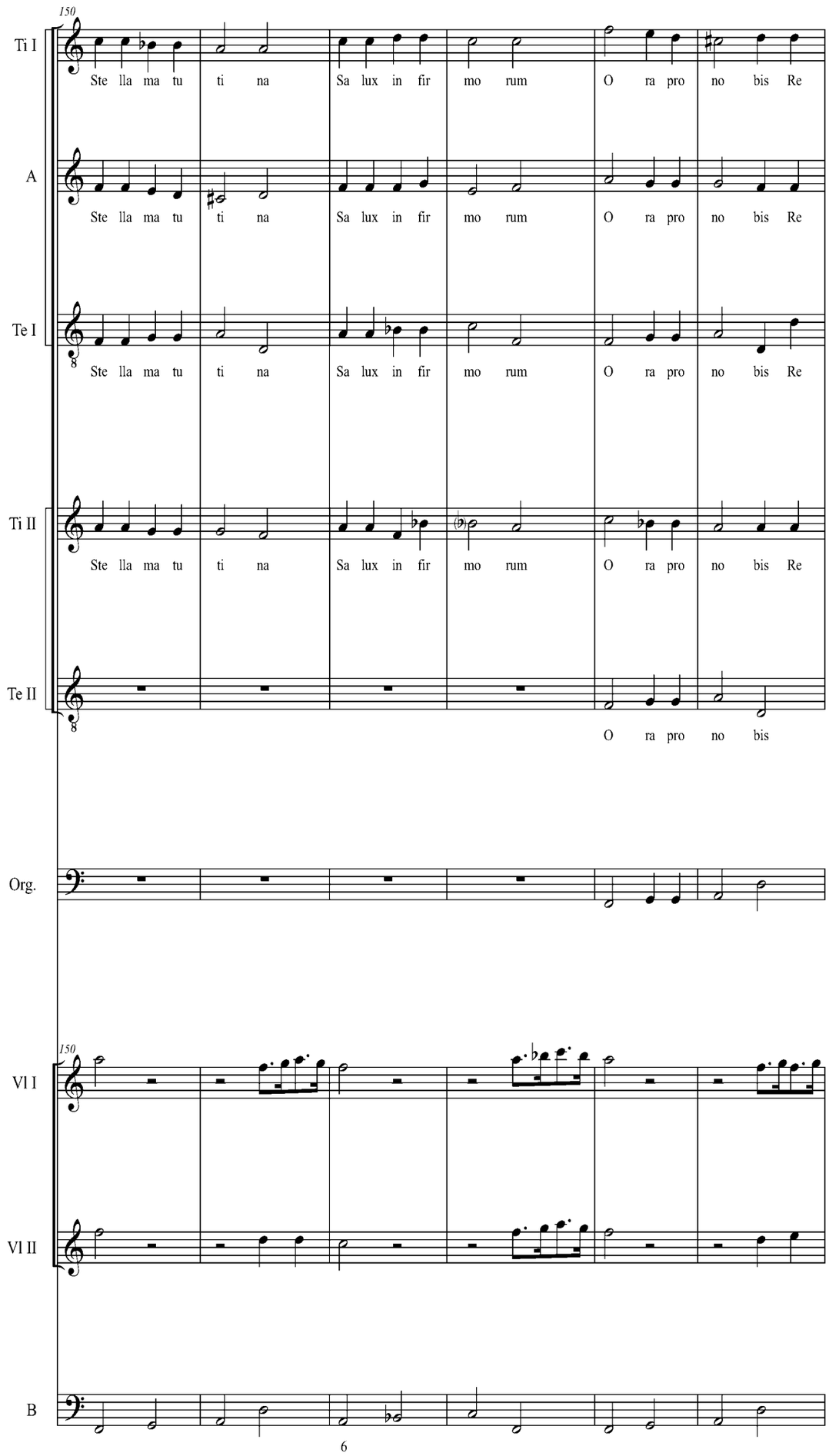
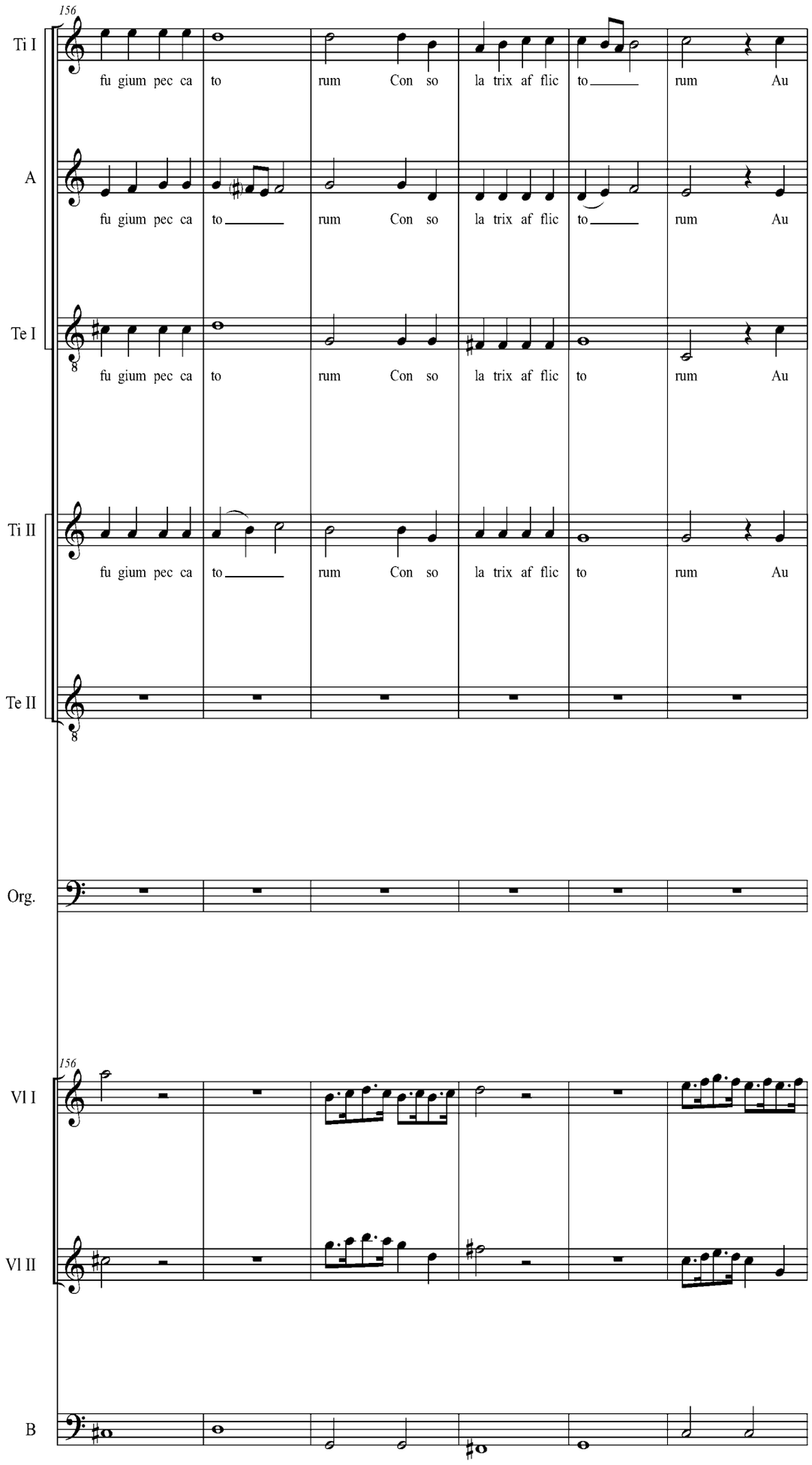
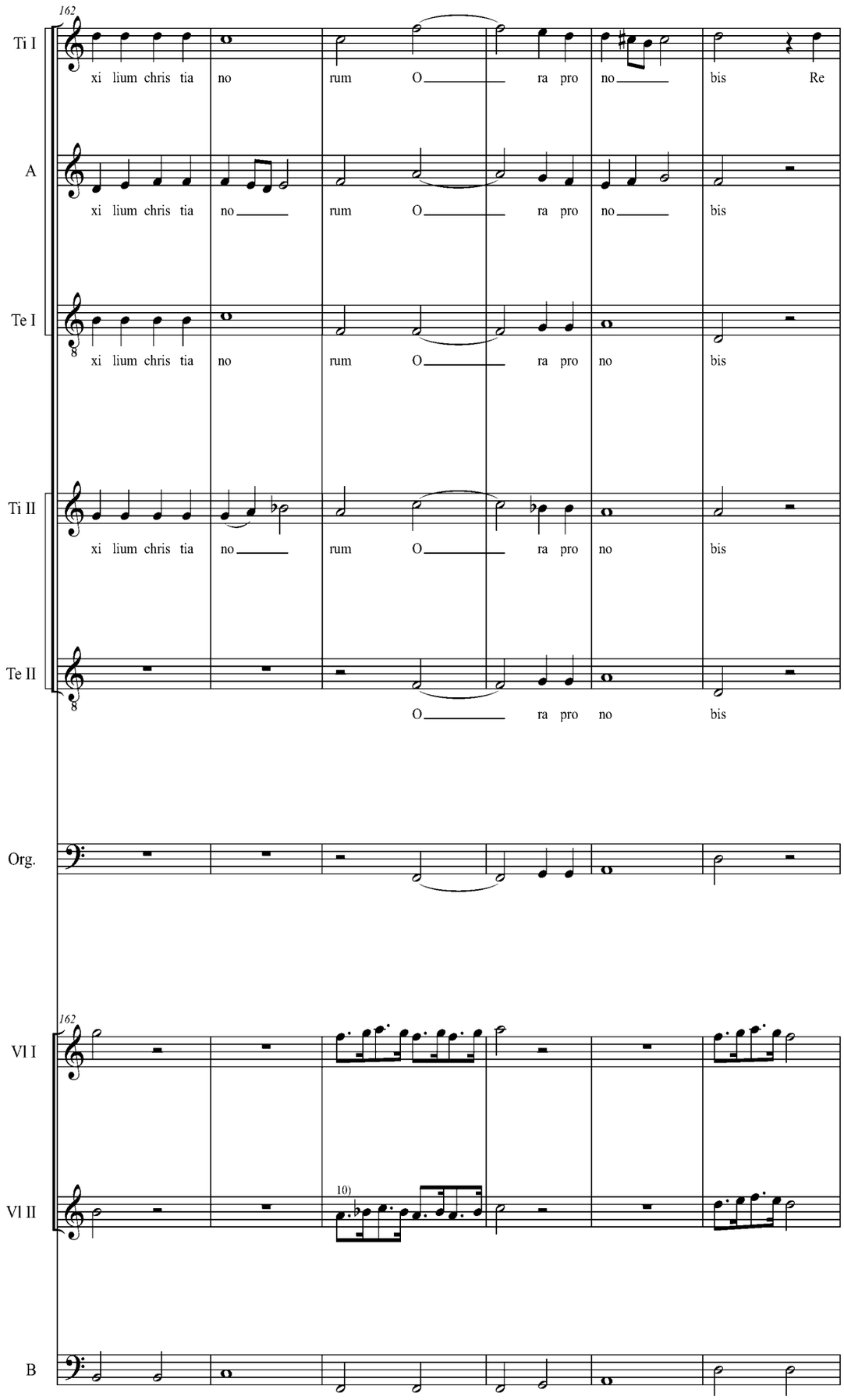
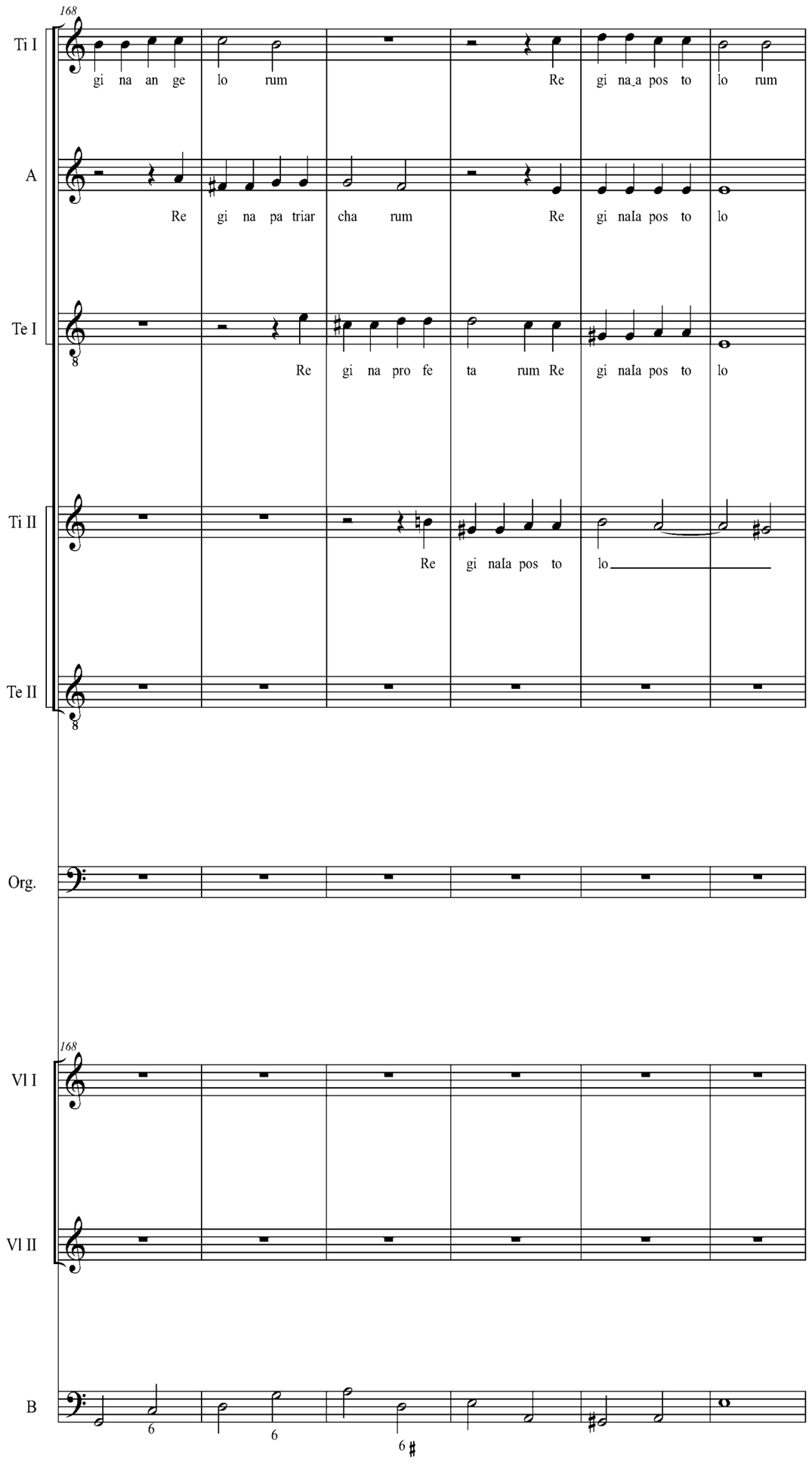
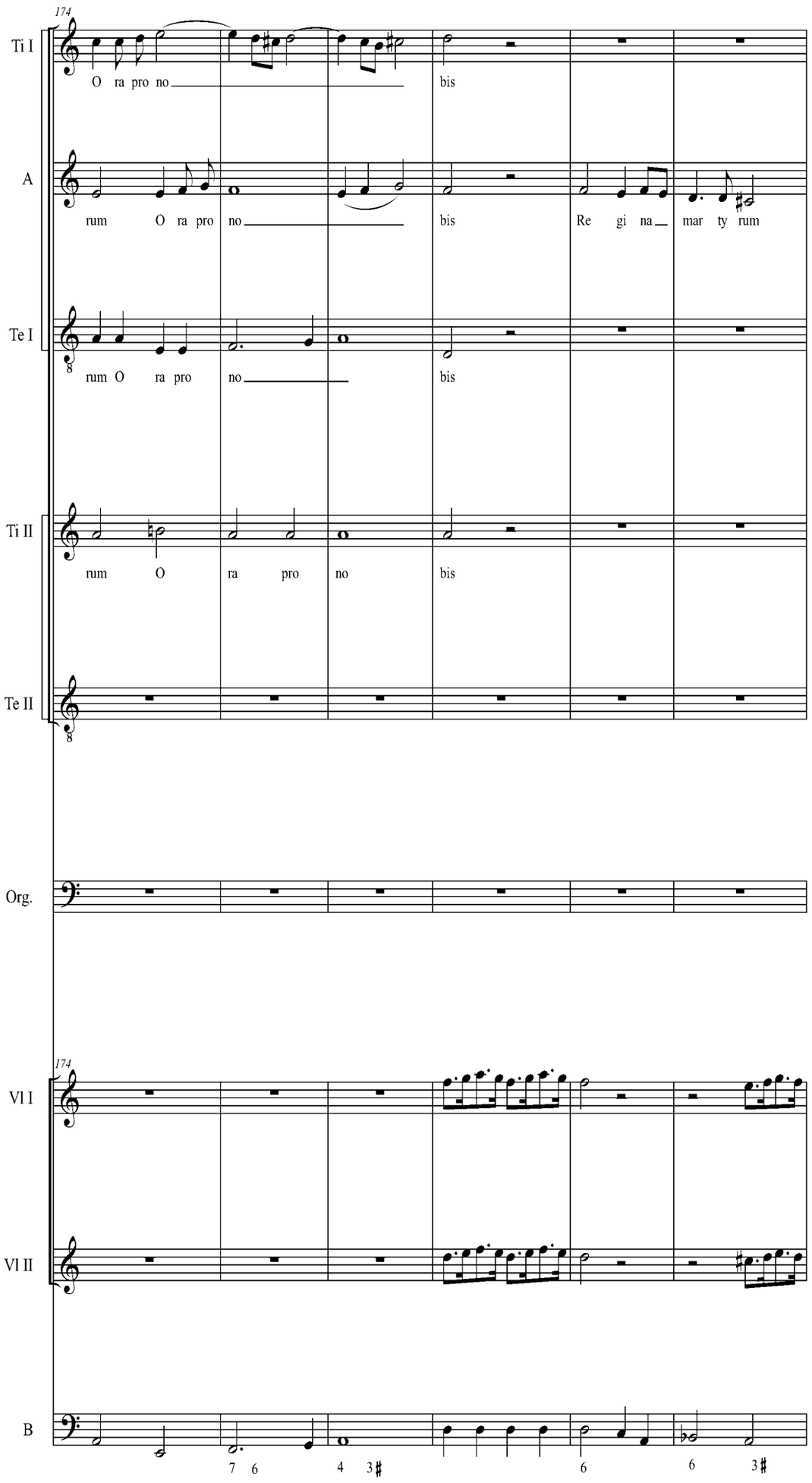
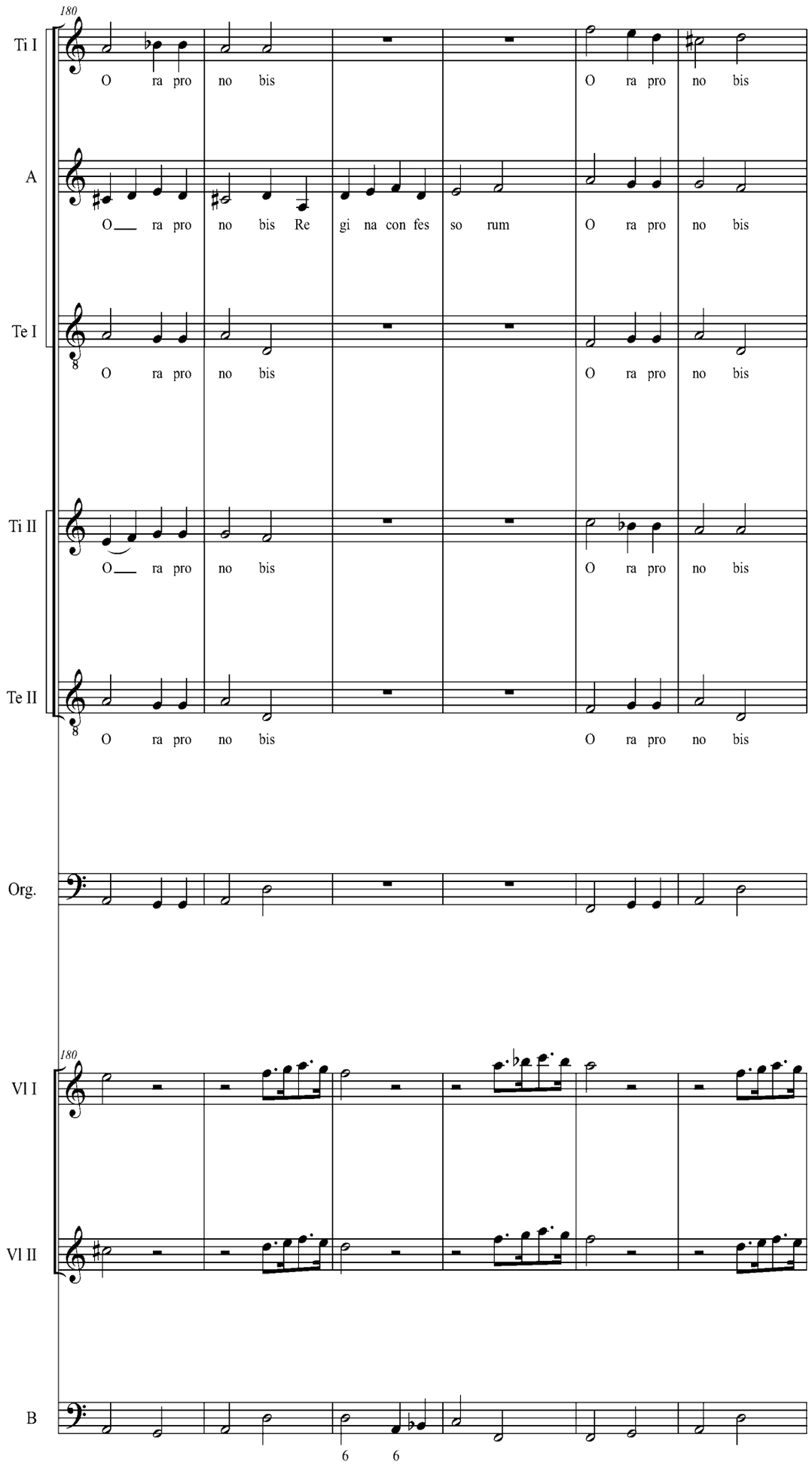
**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos: Julián Mosca**

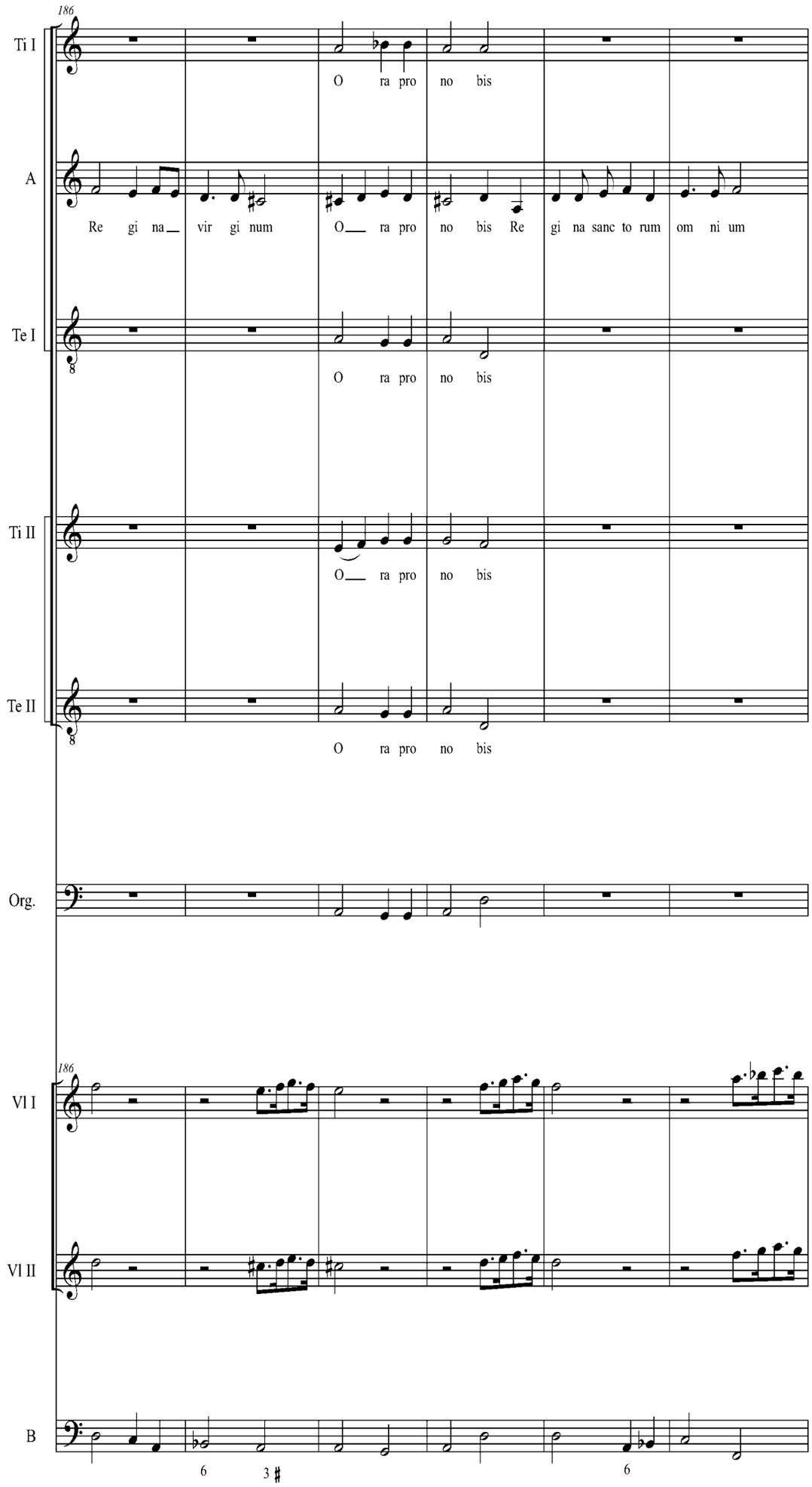
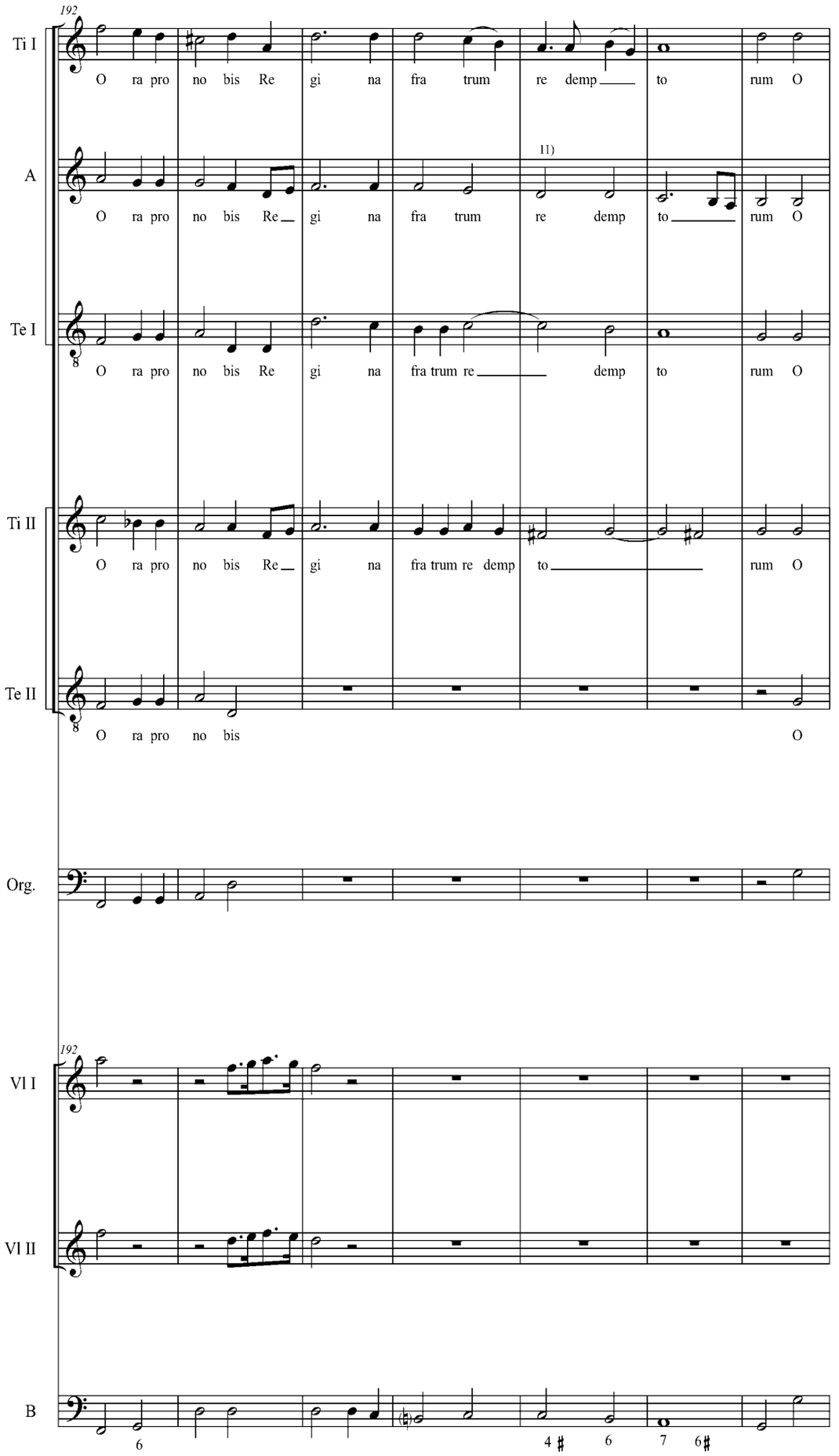
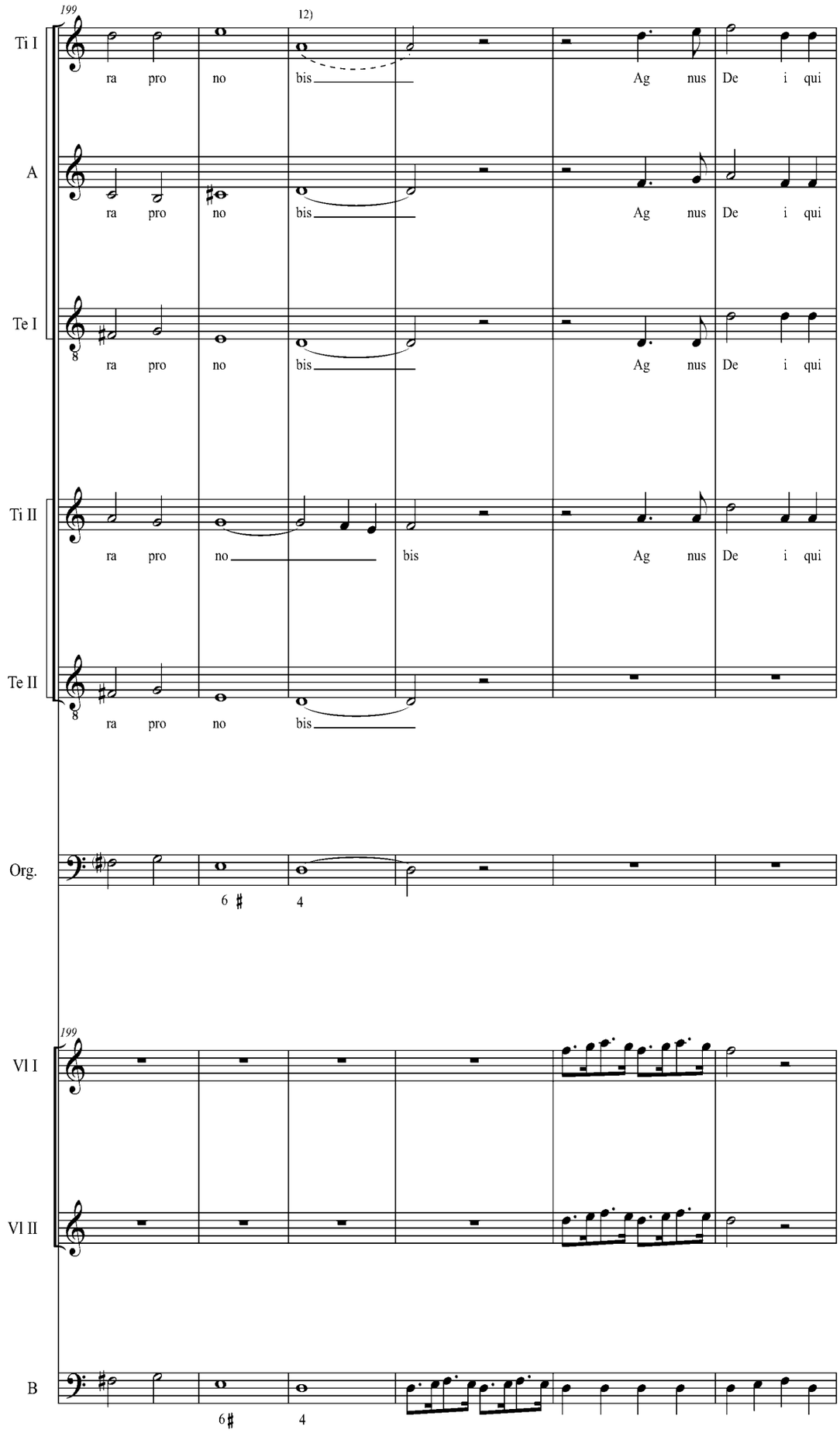
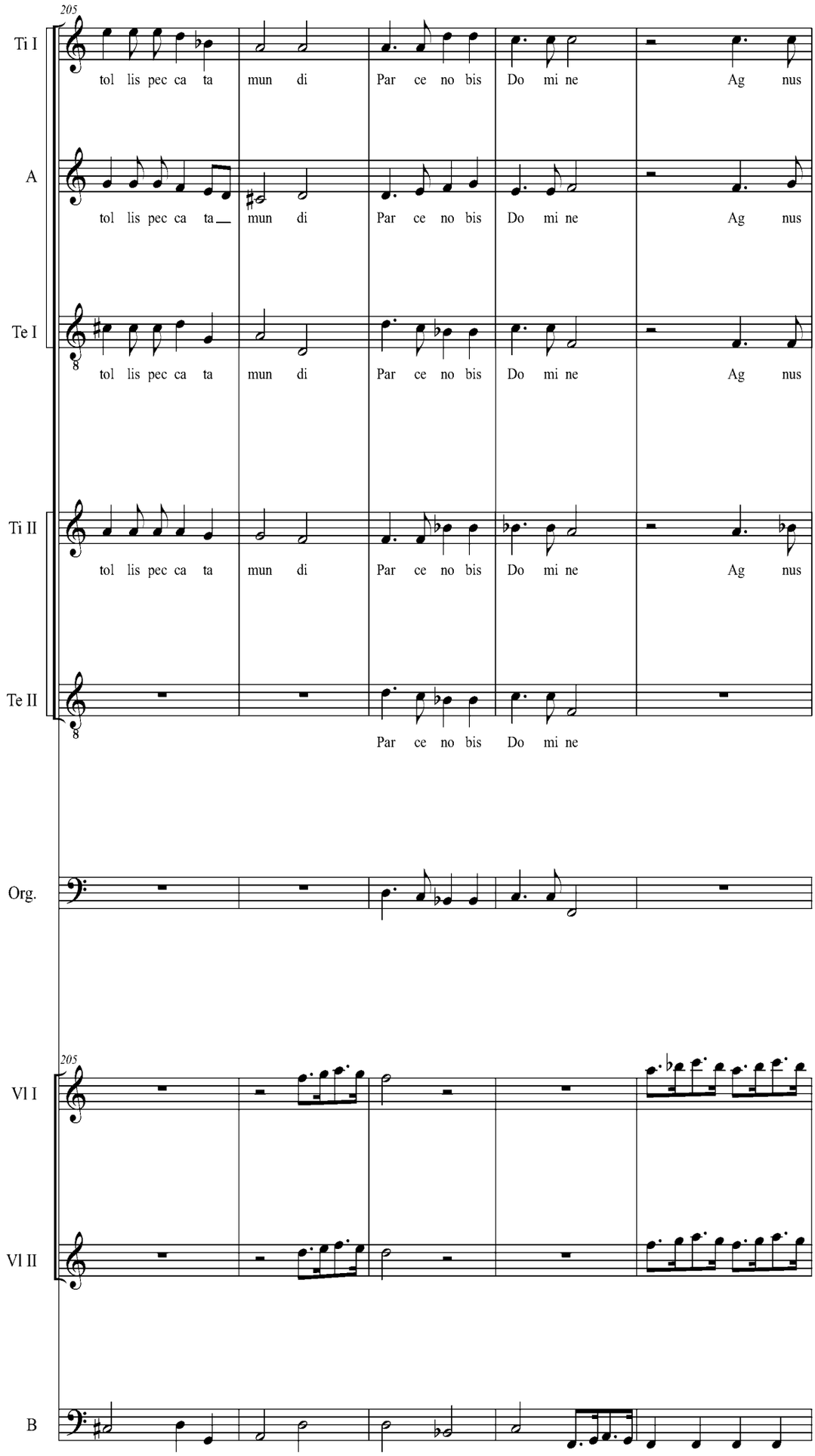
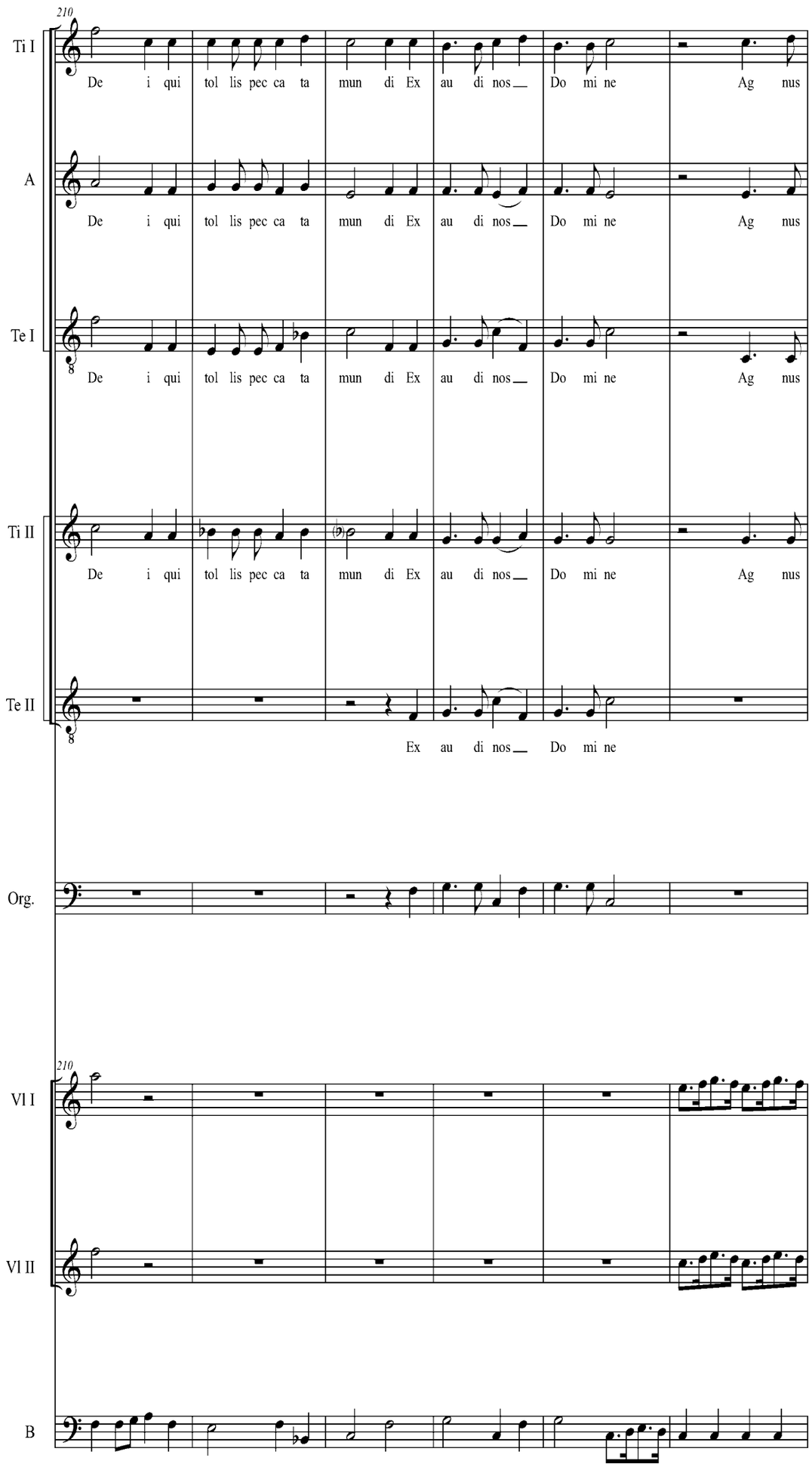
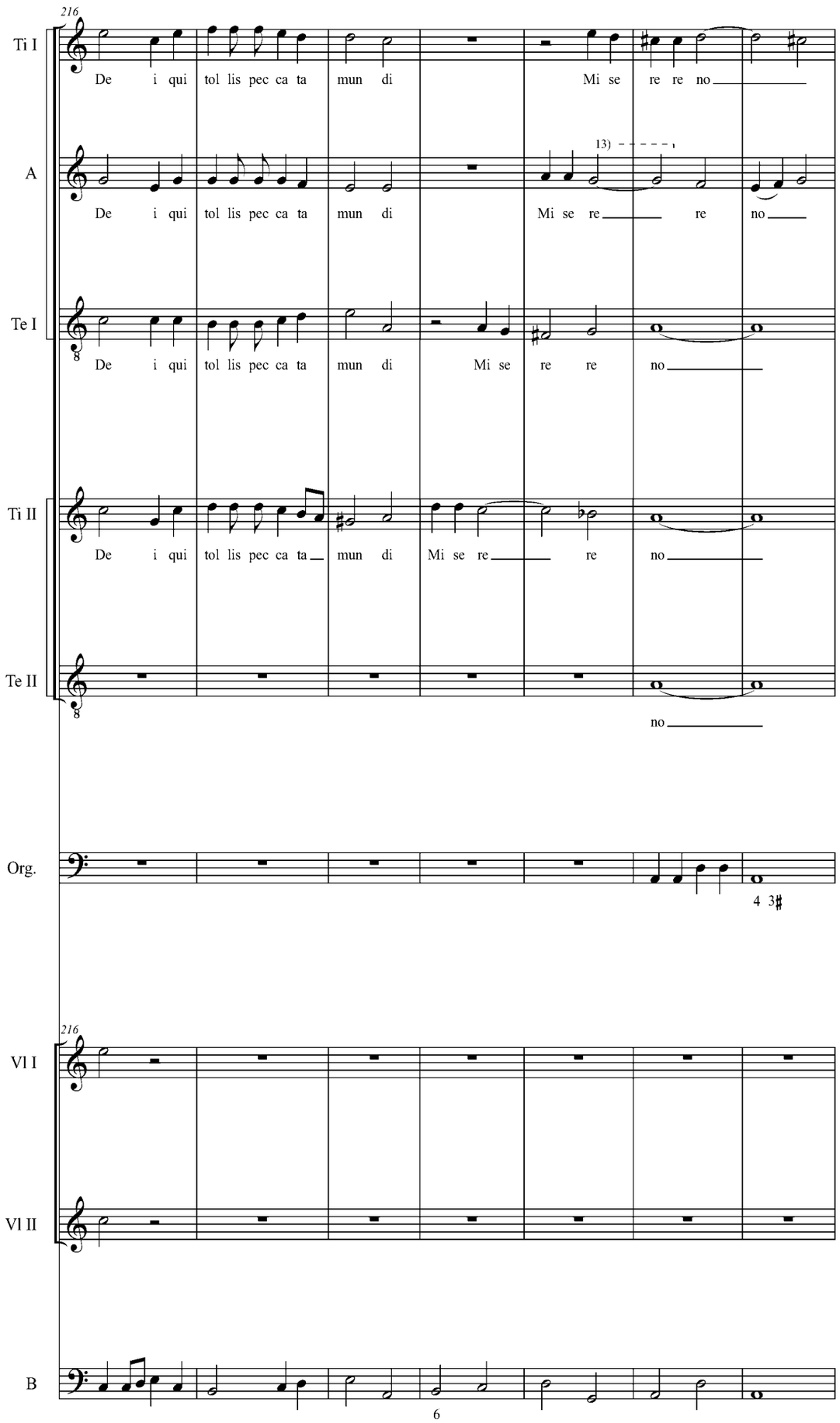
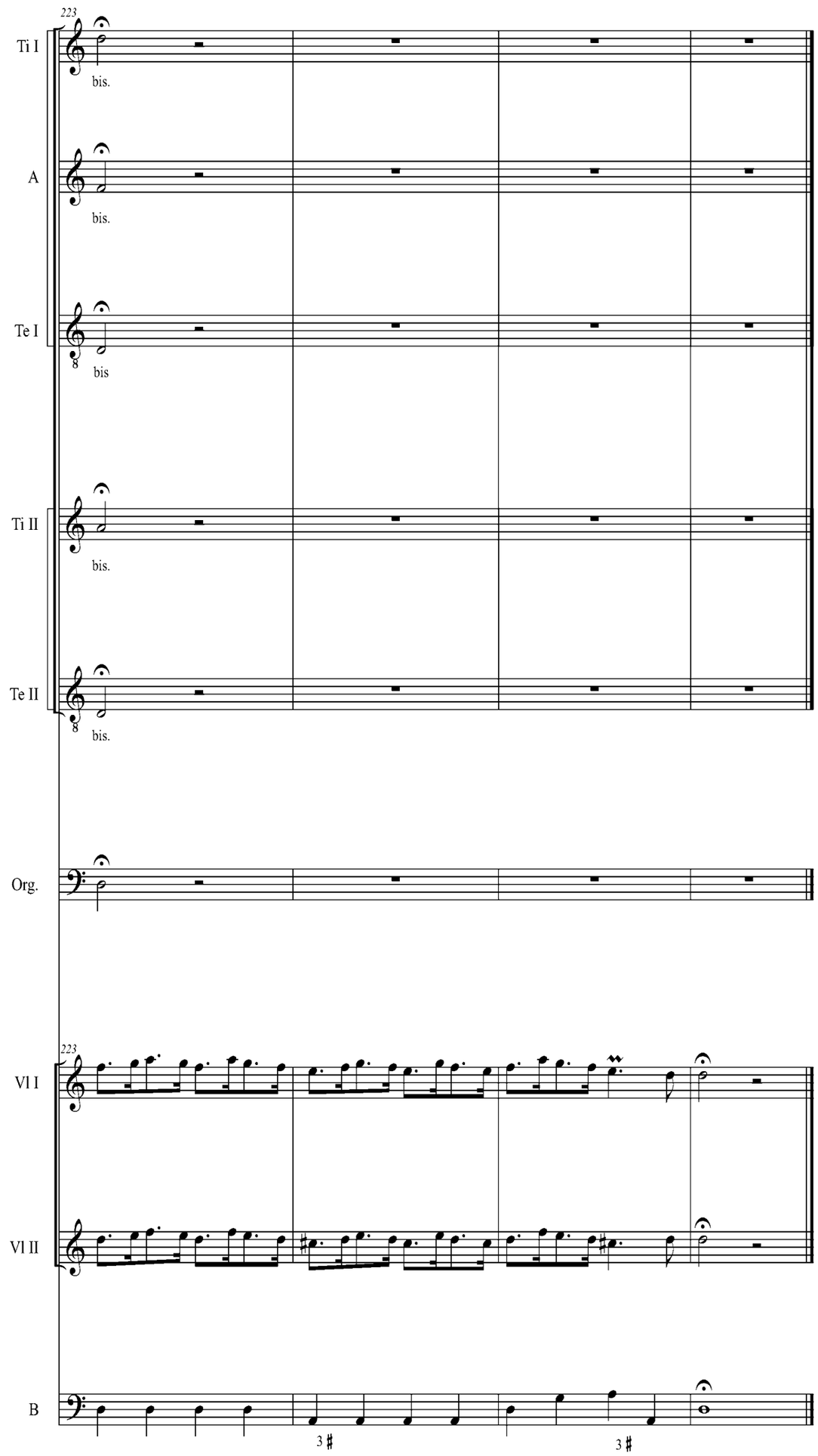
**José de Orejón y Aparicio**

1) N.T.: En el Ms: Letanía â N.ª S.ª
2) N.T.: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms clave do en tercera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
4) N.T.: En el Ms clave do en cuarta. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.

5) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".
6) N.T.: En el Ms blanca en lugar de negra.

Ti I
A
Te I
Ti II
Te II
Org.
Vl I
Vl II
B
son Chris te au di nos Chris te e xau di nos Pa ter de ce lis
Chris te e xau di nos

16
Ti I
De us mi se re re no bis Fi li Re demp tor mun di
A
De us mi se re re no bis Fi li Re demp tor mun di De
Te I
De us mi se re re no bis Fi li Re demp tor mun di
Ti II
De us mi se re re no bis Fi li Re demp tor mun di
Te II
mi se re re no bis
Org.
3♯ 6
16
Vl I
Vl II
B
3♯ ♯3 6

22
Ti I
De us mi se re re no bis Spi ri tus Sanc te De
A
us mi se re re no bis Spi ri tus Sanc te De
Te I
De us mi se re re no bis Spi ri tus Sanc te De
Ti II
De us mi se re re no bis Spi ri tus Sanc te De
Te II
mi se re re no bis
Org.
6
22
Vl I
Vl II
B
6
4 3

Despacio
29
Ti I
us mi se re re no bis Sanc ta Tri ni tas u nus
A
us mi se re re no bis Sanc ta Tri ni tas u nus
Te I
us mi se re re no bis Sanc ta Tri ni tas u nus
Ti II
us mi se re re no bis Sanc ta Tri ni tas u nus De
Te II
mi se re re no bis
Org.
29
Vl I
Vl II
B

35
Ti I
De us mi se re re no bis Sanc ta Ma ri
A
De us mi se re re no bis Sanc ta Ma ri
Te I
De us mi se re re no bis Sanc ta Ma ri
Ti II
us mi se re re no bis Sanc ta Ma ri
Te II
Sanc ta Ma ri
Org.
4 3
35
Vl I
Vl II
B
4 3

42
Andante
Ti I
a o ra pro no bis Sanc ta Dei Ge ni trix
A
a o ra pro no bis
Te I
a o ra pro no bis
Ti II
a o ra pro no bis
Te II
a o ra pro no bis
Org.
4 3♯
42
Vl I
Vl II
B
4 3♯
6 6 6 3♯

48
Ti I
O ra pro no bis Sanc ta Vir go vir gi num O ra pro no bis
A
O ra pro no bis O ra pro no bis
Te I
O ra pro no bis O ra pro no bis
Ti II
O ra pro no bis O ra pro no bis
Te II
O ra pro no bis O ra pro no bis
Org.
3♯ 6 6
48
Vl I
Vl II
B
6 6 6

54
Ti I
O ra pro no bis
A
Ma ter Chris ti O ra pro no bis Ma ter Di vi nae Gra ti ae
Te I
O ra pro no bis
Ti II
O ra pro no bis
Te II
O ra pro no bis
Org.
54
Vl I
Vl II
B
6
6
6 6




7) N.T.: Rítmica del Violín II: en corcheas en el original. La ausencia del ritmo puntillado es un error del copista. En esta transcripción se opta por unificar criterios entre los instrumentos.

66
Ti I
O ra pro no bis
A
O ra pro no bis
Ma ter a ma bi lis
Te I
Ma ter cas tis si ma
O ra pro no bis
Ti II
O ra pro no bis
Te II
O ra pro no bis
Org.
66
Vl I
Vl II
B
6

72
Ti I
Ma ter ad mi ra bi lis
O ra pro no bis
Ma ter Cre a to ris
A
O ra pro no bis
Ma ter Cre a to ris
Te I
O ra pro no bis
Ti II
O ra pro no bis
Te II
O ra pro no bis
Org.
6
72
Vl I
Vl II
B

8) N.T.: En el Ms d*o* ♯ en lugar de *do* ♮.

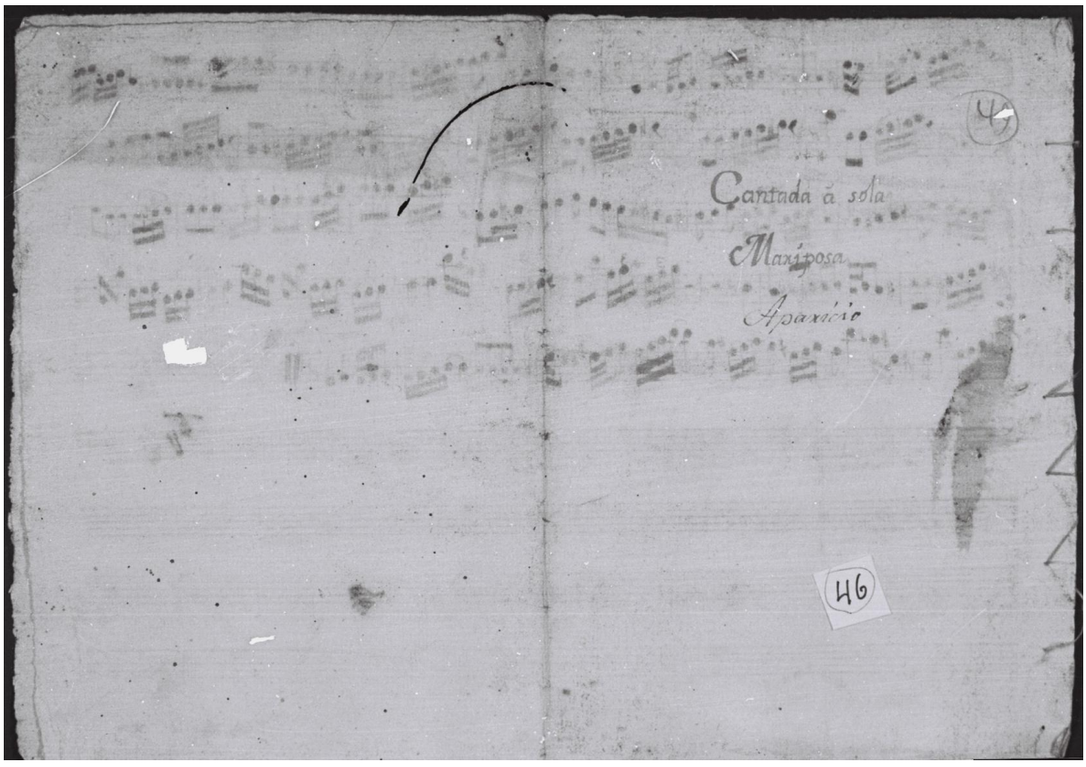

84
Ti I
O ra pro no bis
A
O ra pro no bis
Te I
Vir go pru den tis si ma O ra pro no bis Vir go ve ne ran da
Ti II
Vir go pru den tis si ma O ra pro no bis Vir go ve ne ran da
Te II
O ra pro no bis
Org.
84
Vl I
Vl II
B

90
Ti I
O ra pro no bis Vir go pre di can da Vir go po tens
A
O ra pro no bis Vir go pre di can da Vir go po tens
Te I
O ra pro no bis
Ti II
O ra pro no bis
Te II
O ra pro no bis
Org.
90
Vl I
Vl II
B

96
Ti I
Vir go cle mens Vir go fi de lis O ra pro no bis
A
Vir go cle mens Vir go fi de lis O ra pro no bis
Te I
O ra pro no bis
Ti II
O ra pro no bis
Te II
O ra pro no bis
Org.
96
Vl I
Vl II
B

102
Ti I
O ra pro no bis
A
O ra pro no bis
Te I
O ra pro no bis
Ti II
Spe cu lum Ius ti ti ae
O ra pro no bis
Se des sa pien ci e
Te II
O ra pro no bis
Org.
102
Vl I
Vl II
B

108
Ti I
O ra pro no bis
O ra pro no bis
A
O ra pro no bis
O ra pro no bis
Te I
O ra pro no bis
O ra pro no bis
Ti II
O ra pro no bis Cau sae nos trae le ti ti ae
O ra pro no bis
Te II
O ra pro no bis
O ra pro no bis
Org.
108
Vl I
Vl II
B
6 6

114
Ti I
O ra pro no bis
Vas ho no ra bi le
A
O ra pro no bis
Te I
O ra pro no bis
Ti II
Vas spi ri tua le
O ra pro no bis
Te II
O ra pro no bis
Org.
114
Vl I
Vl II
B
6 6

120
Ti I
O ra pro no bis Vas in sig ne de vo tio nis O ra pro no bis
A
O ra pro no bis O ra pro no bis
Te I
O ra pro no bis O ra pro no bis
Ti II
O ra pro no bis O ra pro no bis
Te II
O ra pro no bis O ra pro no bis
Org.
120
Vl I
Vl II
B
6 6

126
Ti I
Ro sa Mys ti ca O ra pro no bis Tu rris da vi di ca
A
O ra pro no bis
Te I
O ra pro no bis
Ti II
O ra pro no bis
Te II
O ra pro no bis
Org.
126
Vl I
Vl II
B


132
Ti I
O ra pro no bis
O ra pro no bis
A
O ra pro no bis
O ra pro no bis
Te I
O ra pro no bis
Tu rris e bur ne a
O ra pro no bis
Ti II
O ra pro no bis
O ra pro no bis
Te II
O ra pro no bis
O ra pro no bis
Org.
132
Vl I
Vl II
B

138
Ti I
O ra pro no bis
A
O ra pro no bis
Te I
Do mus au re a
O ra pro no bis
Foe de ris ar ca
Ti II
O ra pro no bis
Te II
O ra pro no bis
Org.
138
Vl I
Vl II
B
6

9) N.T.: En el Ms existe un compás anterior a éste que ha sido eliminado en la presente transcripción por tratarse de un error del copista.

150
Ti I
Ste lla ma tu ti na Sa lux in fir mo rum O ra pro no bis Re
A
Ste lla ma tu ti na Sa lux in fir mo rum O ra pro no bis Re
Te I
Ste lla ma tu ti na Sa lux in fir mo rum O ra pro no bis Re
Ti II
Ste lla ma tu ti na Sa lux in fir mo rum O ra pro no bis Re
Te II
O ra pro no bis
Org.
150
Vl I
Vl II
B
6

156
Ti I
fu gium pec ca to rum Con so la trix af flic to rum Au
A
fu gium pec ca to rum Con so la trix af flic to rum Au
Te I
fu gium pec ca to rum Con so la trix af flic to rum Au
Ti II
fu gium pec ca to rum Con so la trix af flic to rum Au
Te II
Org.
156
Vl I
Vl II
B

10) N.T.: Rítmica del Violín II: en corcheas en el original. La ausencia del ritmo puntillado podría tratarse de un error del copista. En esta transcripción se opta por unificar criterios entre los instrumentos.

168
Ti I
gi na an ge lo rum
Re gi na_a pos to lo rum
A
Re gi na pa triar cha rum
Re gi naIa pos to lo
Te I
Re gi na pro fe ta rum Re gi naIa pos to lo
Ti II
Re gi naIa pos to lo
Te II
Org.
168
Vl I
Vl II
B

174
Ti I
O ra pro no
bis
A
rum O ra pro no
bis
Re gi na
mar ty rum
Te I
rum O ra pro no
bis
Ti II
rum O ra pro no
bis
Te II
Org.
174
Vl I
Vl II
B
7 6
4 3♯
6
6
3♯

180
Ti I
O ra pro no bis
O ra pro no bis
A
O ra pro no bis Re gi na con fes so rum
O ra pro no bis
Te I
O ra pro no bis
O ra pro no bis
Ti II
O ra pro no bis
O ra pro no bis
Te II
O ra pro no bis
O ra pro no bis
Org.
180
Vl I
Vl II
B
6 6

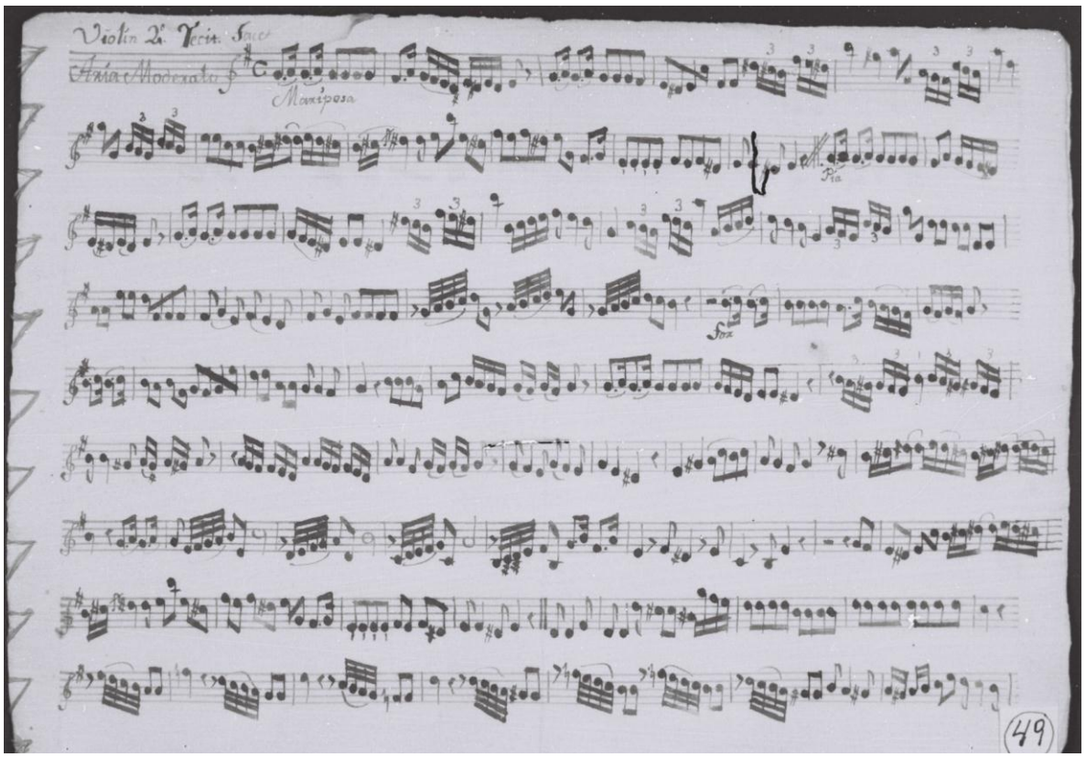

186
Ti I
O ra pro no bis
A
Re gi na vir gi num
O ra pro no bis Re gi na sanc to rum om ni um
Te I
O ra pro no bis
Ti II
O ra pro no bis
Te II
O ra pro no bis
Org.
186
Vl I
Vl II
B
6
3 ♯
6

11) N.T: En el MS altura confusa..

12) N.T.: Tiple I: La prolongación de la nota la (redonda) hacia el compás siguiente está omitida en el original.

205
Ti I
tol lis pec ca ta mun di Par ce no bis Do mi ne Ag nus
A
tol lis pec ca ta mun di Par ce no bis Do mi ne Ag nus
Te I
tol lis pec ca ta mun di Par ce no bis Do mi ne Ag nus
Ti II
tol lis pec ca ta mun di Par ce no bis Do mi ne Ag nus
Te II
Par ce no bis Do mi ne
Org.
205
Vl I
Vl II
B

210
Ti I
De i qui tol lis pec ca ta mun di Ex au di nos Do mi ne Ag nus
A
De i qui tol lis pec ca ta mun di Ex au di nos Do mi ne Ag nus
Te I
De i qui tol lis pec ca ta mun di Ex au di nos Do mi ne Ag nus
Ti II
De i qui tol lis pec ca ta mun di Ex au di nos Do mi ne Ag nus
Te II
Ex au di nos Do mi ne
Org.
210
Vl I
Vl II
B

13) N.T.: En el Ms *la* en lugar de *sol*.

223
Ti I
bis.
A
bis.
Te I
bis
Ti II
bis.
Te II
bis.
Org.
223
Vl I
Vl II
B
3 ♯
3 ♯

# Mariposa

Cantada a solo




Carátula



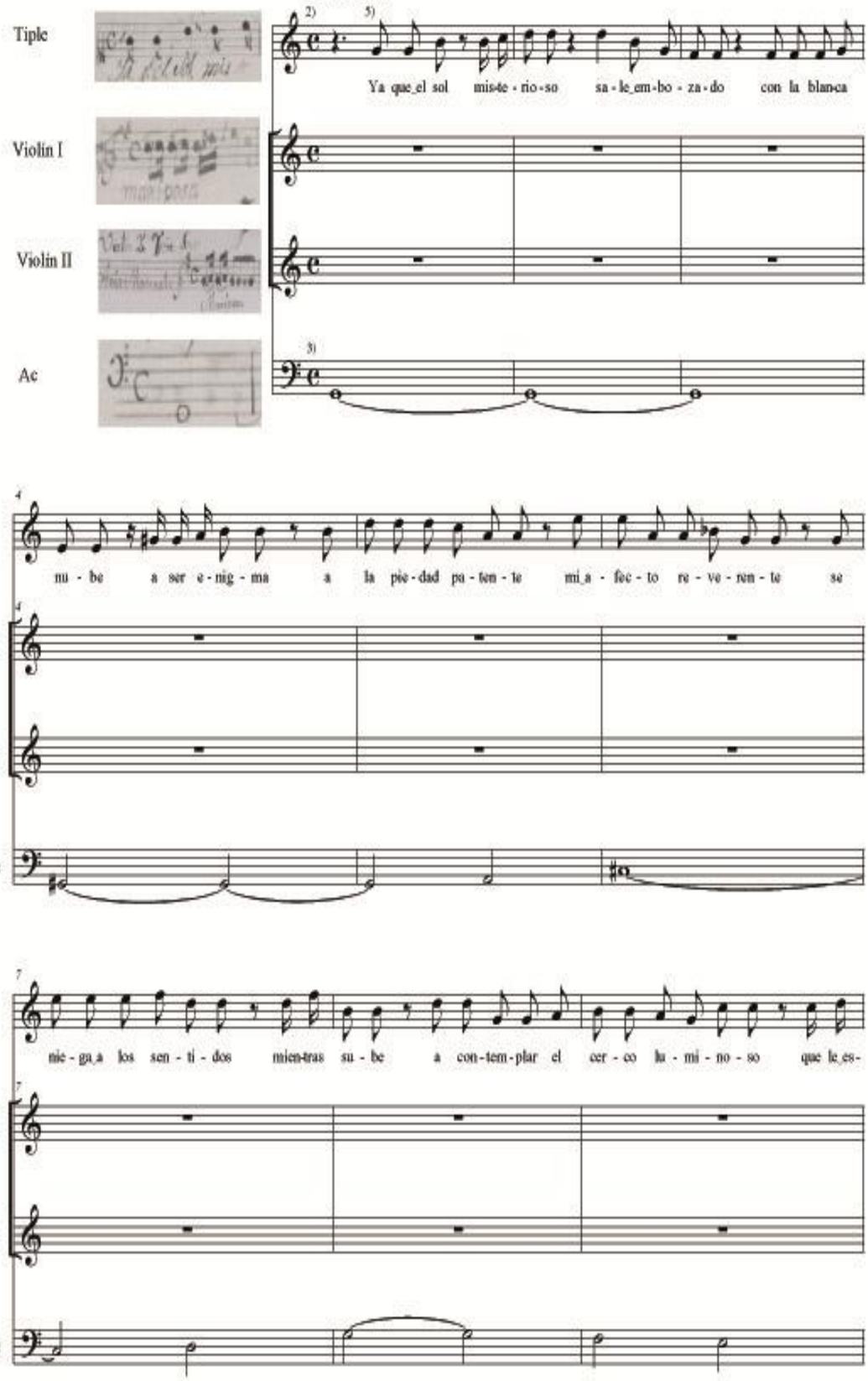
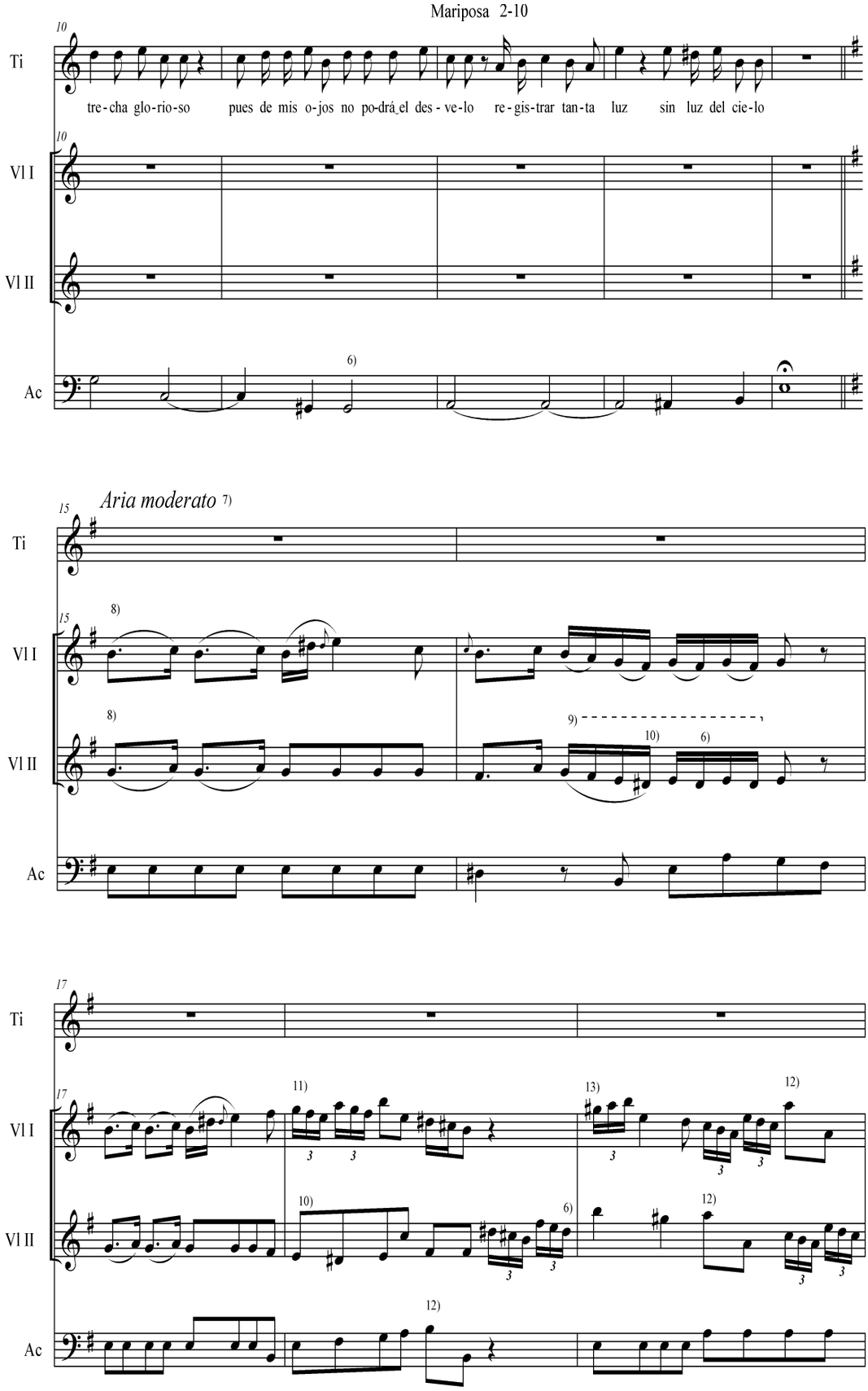
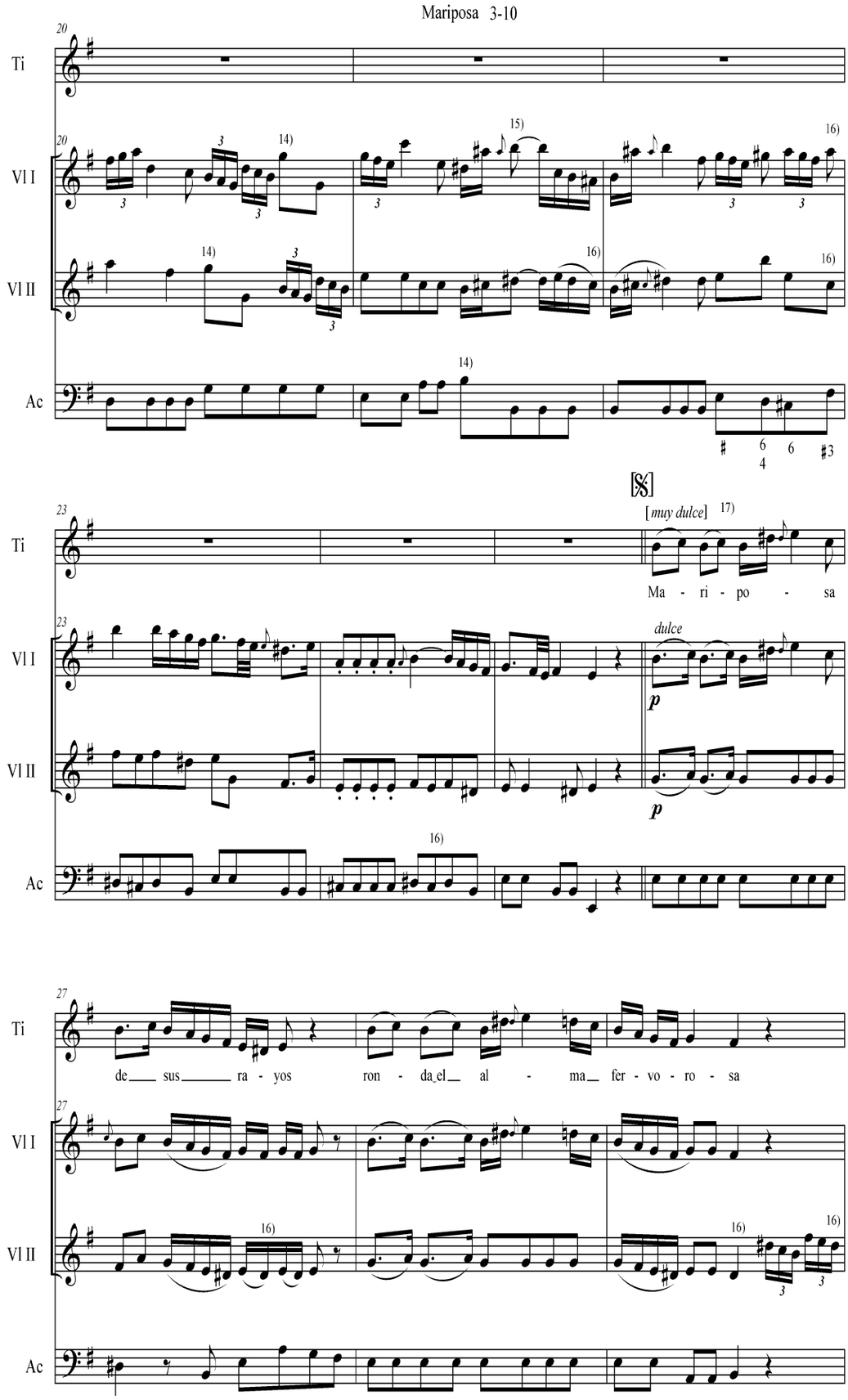
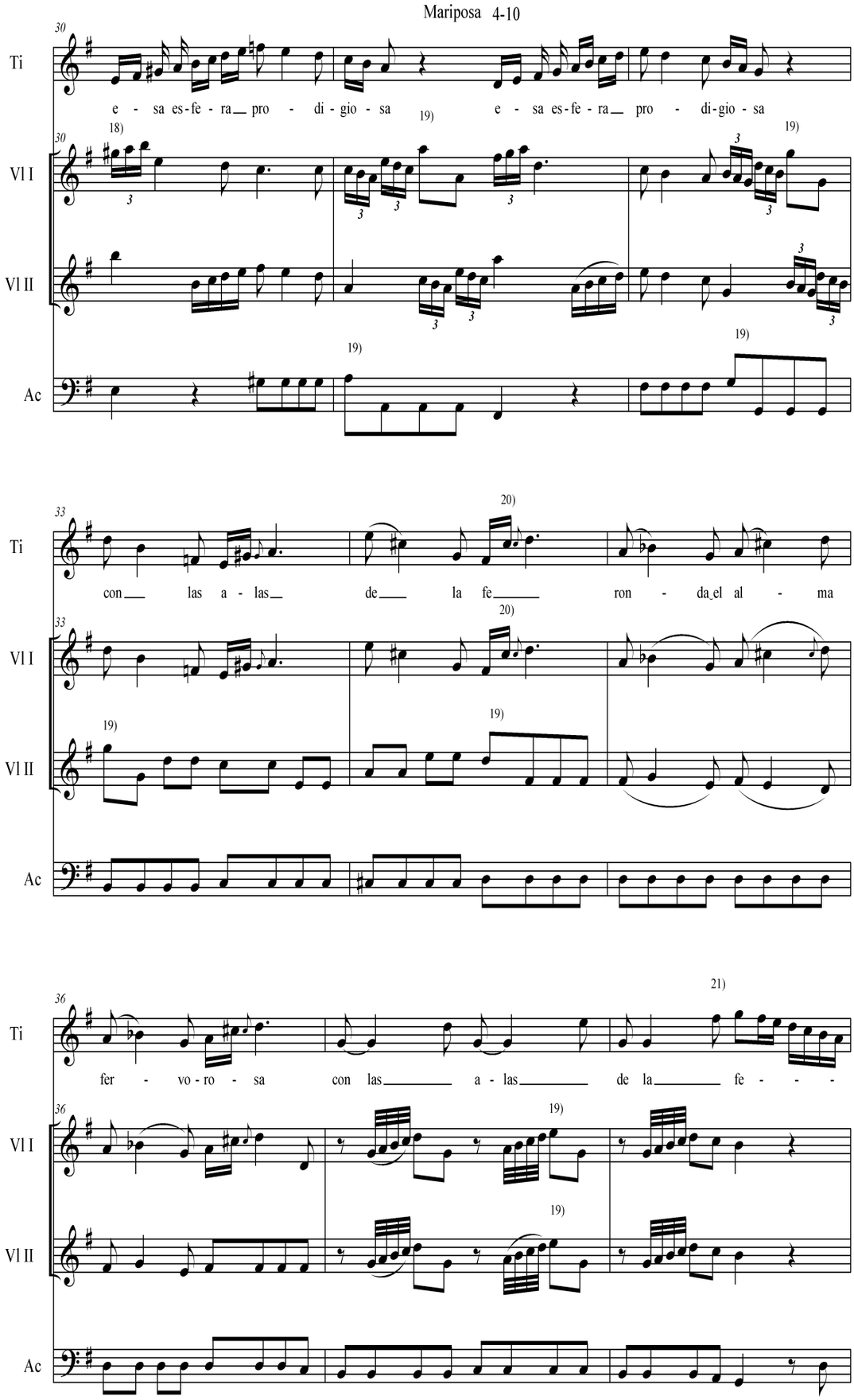
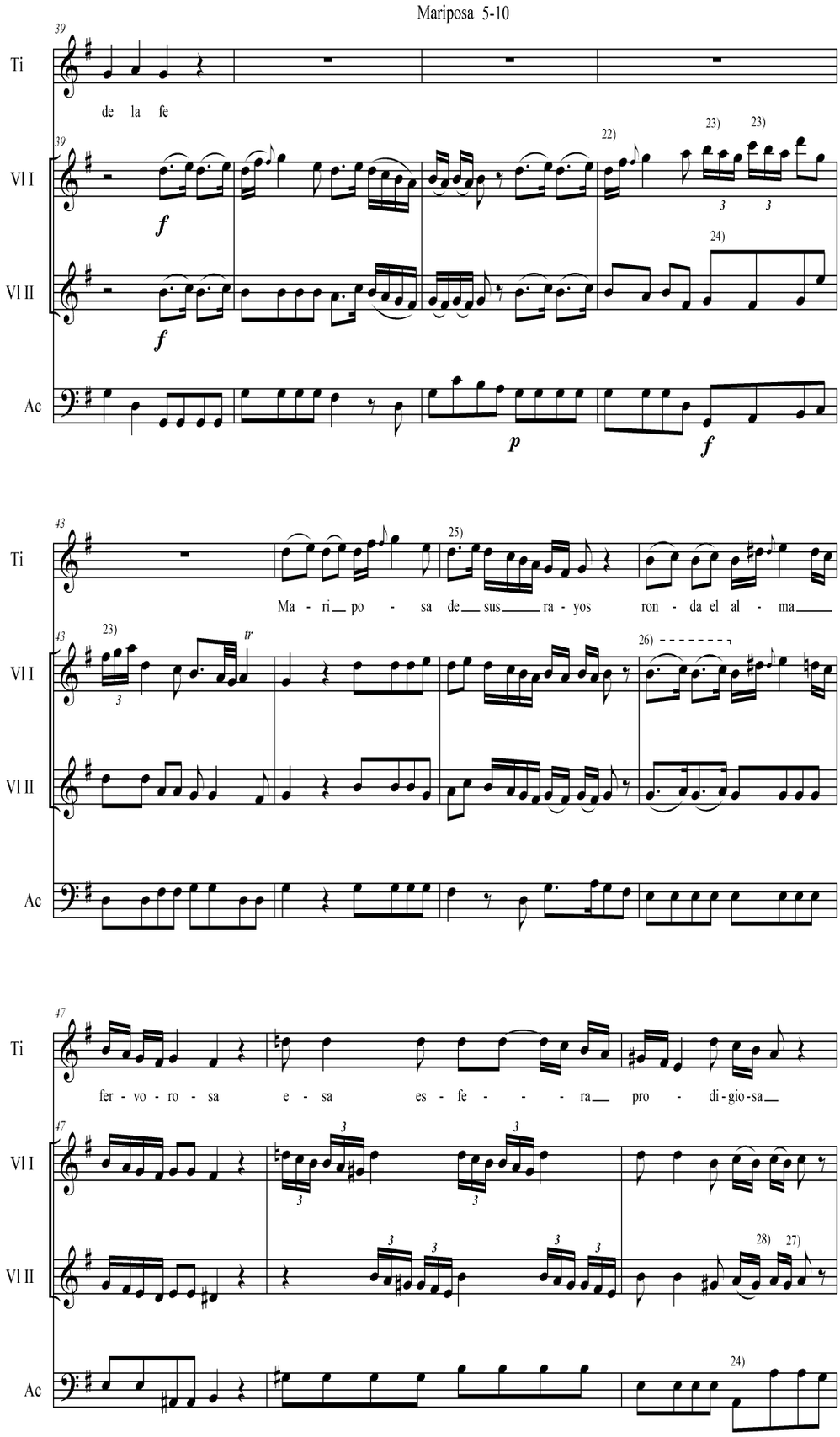
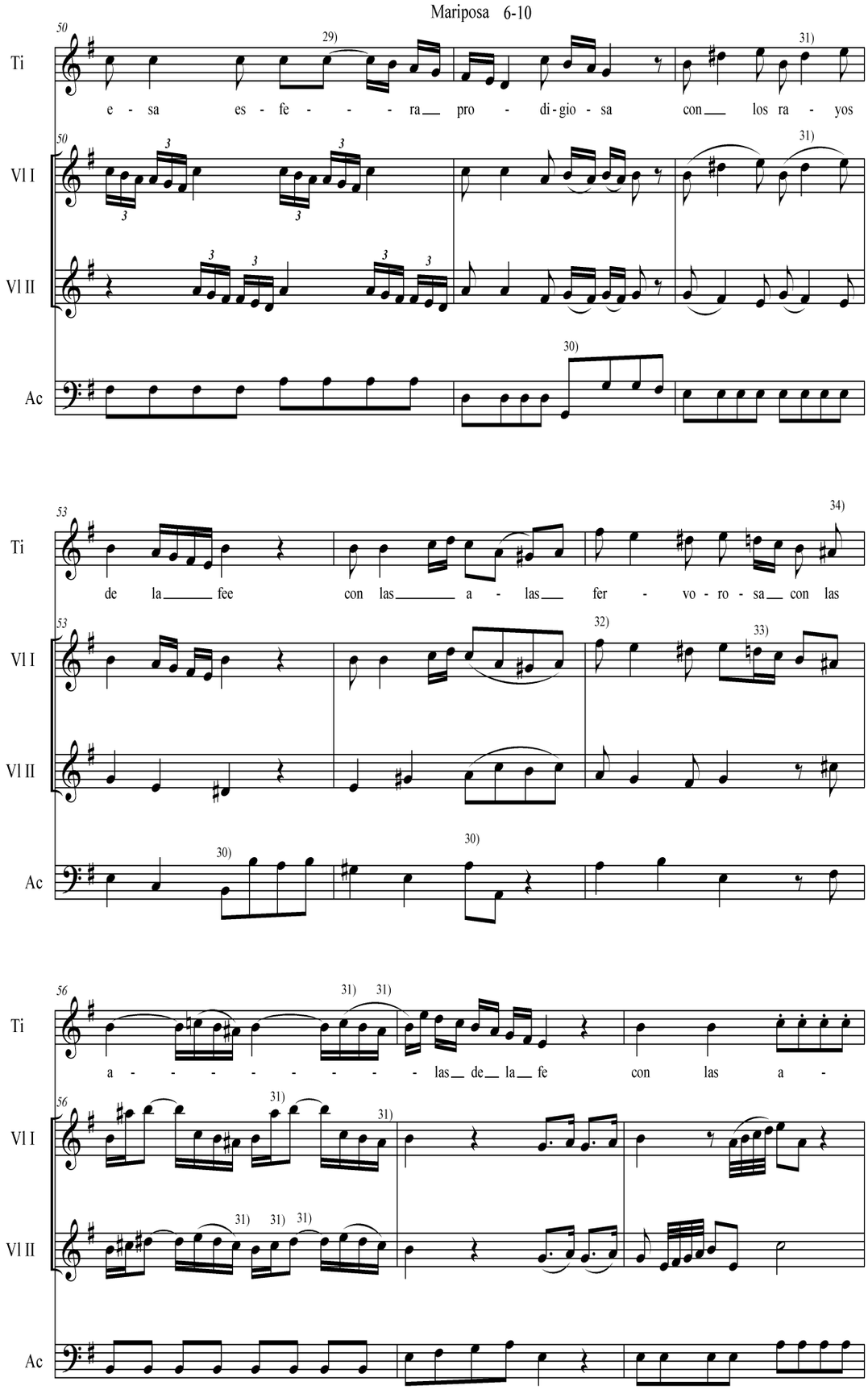
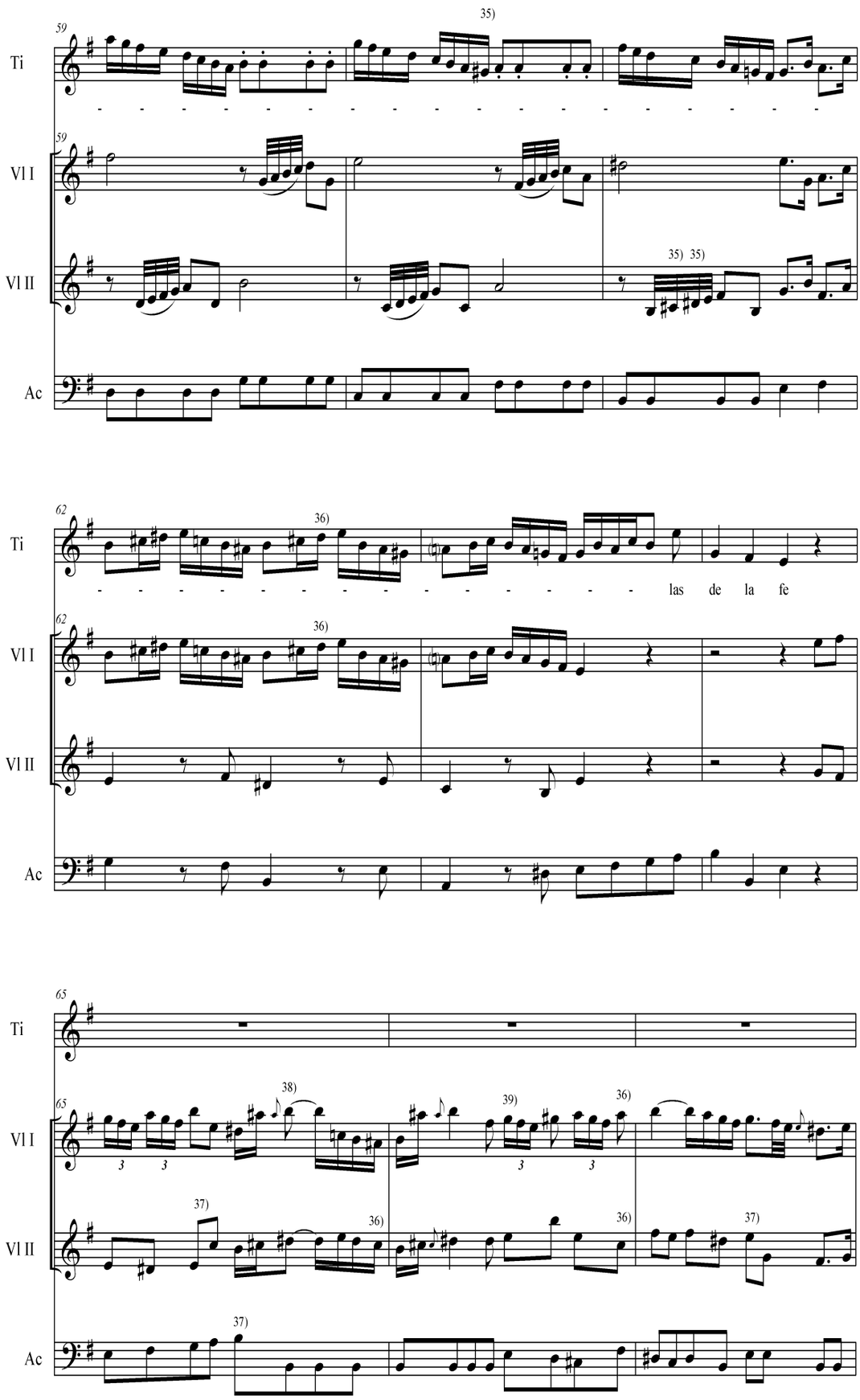
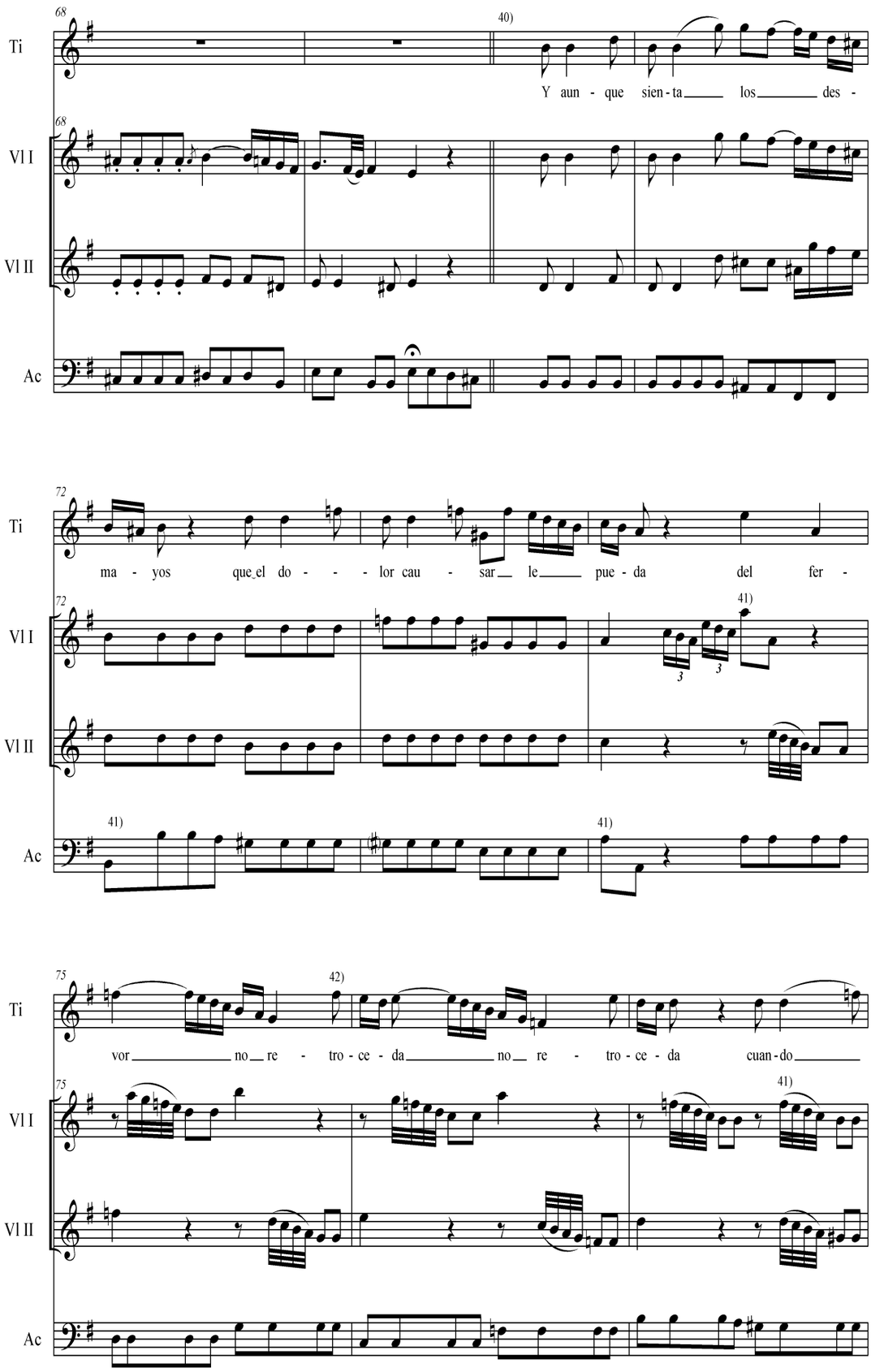
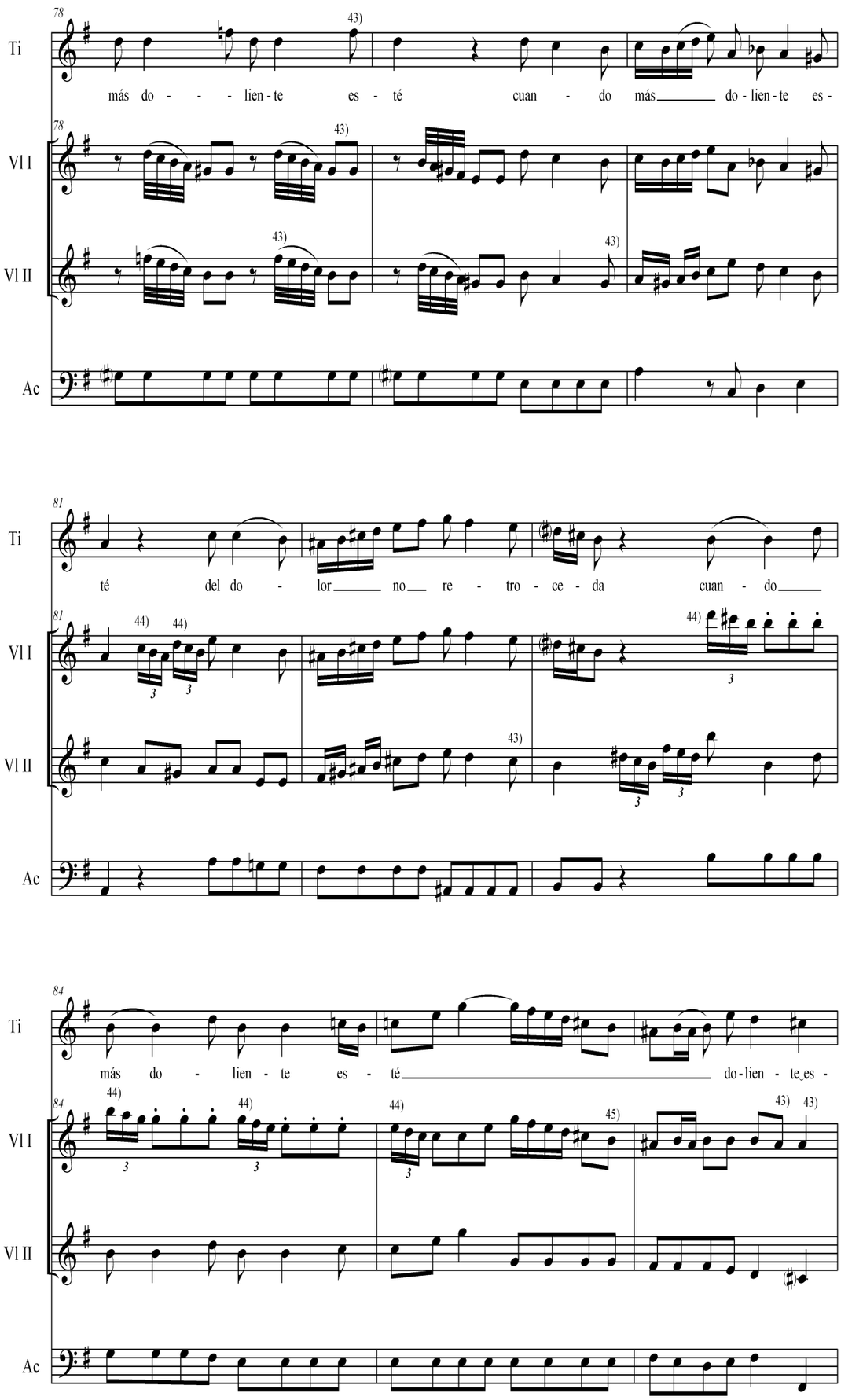
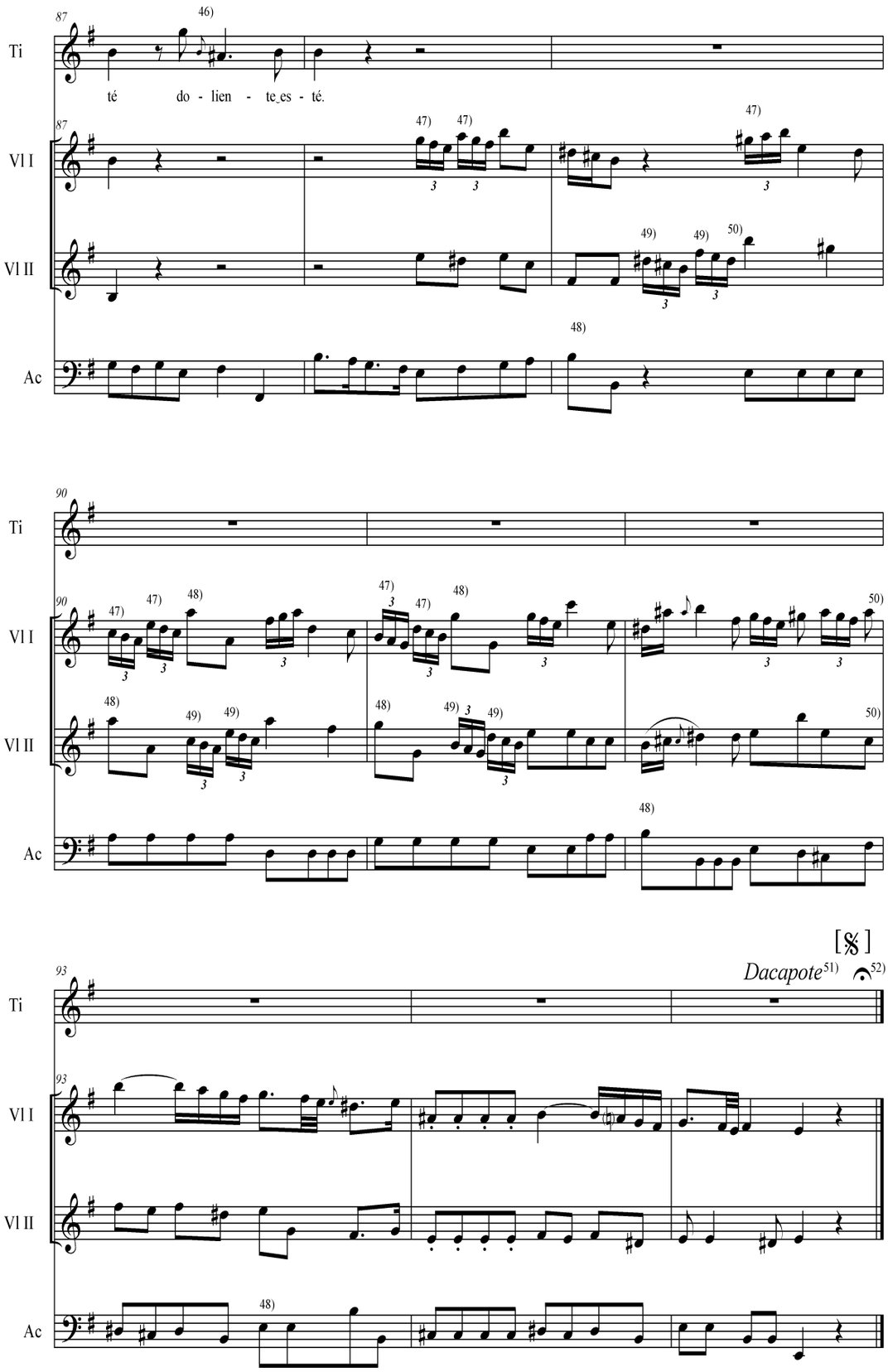

Parte - Violín II

# Mariposa[1]

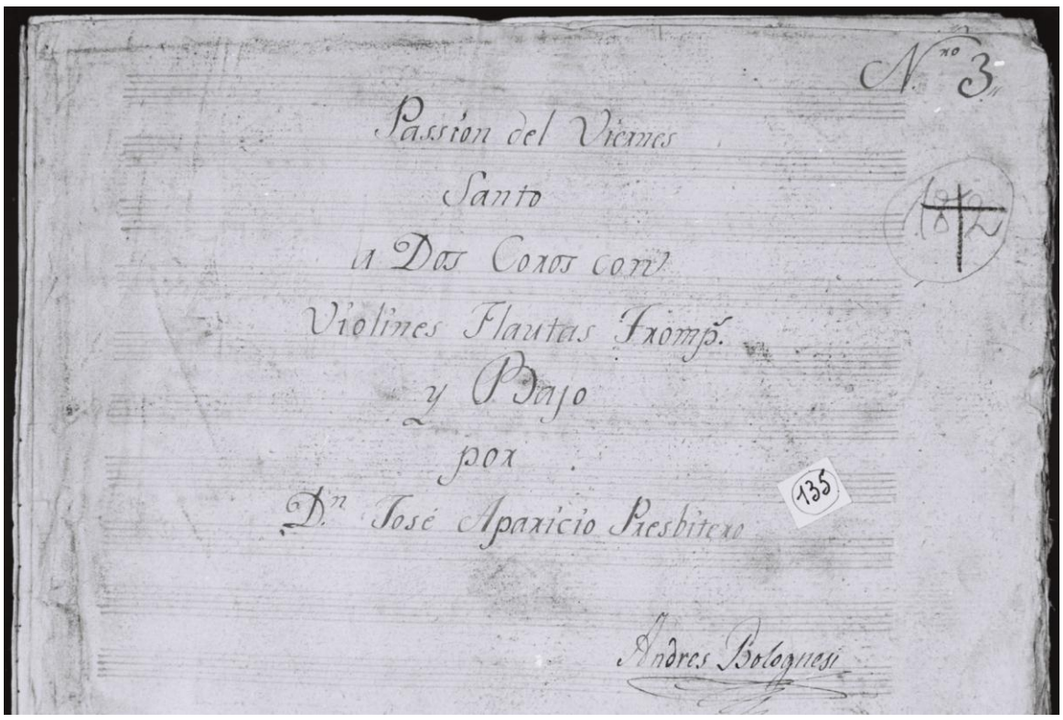
## Cantada a solo

**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de mansucrito: Diego Alberton**

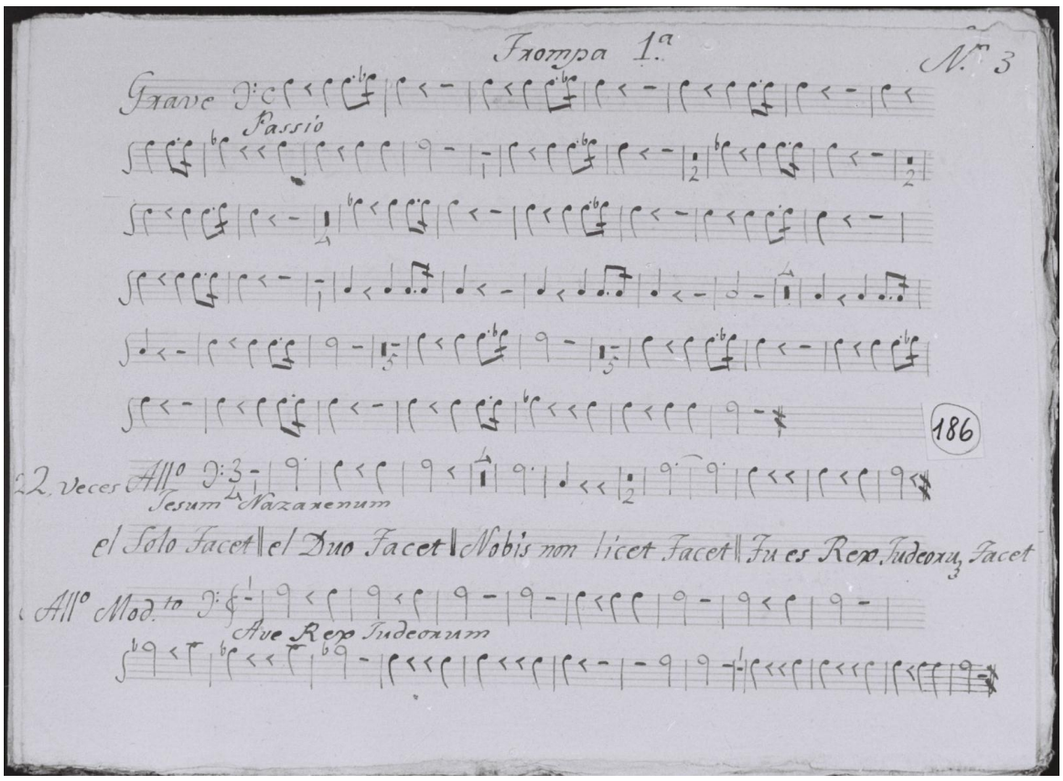
**José de Orejón y Aparicio**

*Recitado*[4]

1) N.T.: En el Ms: Mariposa.
2) N.T.: En el Ms tiene clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms no figura el nombre del instrumento.
4) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Tiple.
5) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

6) N.T.: En el Ms repite la alteración.
7) N.T.: En el Ms esta indicación figura en el Violín I y II.
8) N.T.: En el Ms figura el texto "Mariposa".
9) N.T.: En la transcripción de Andrés Sas, el Violín II tiene las articulaciones del Violín I.
10) N.T.: Alteración en el Ms, agregada con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.
11) N.T.: En la parte del Ms correspondiente al Violín I los tresillos no están indicados, con excepción de algún caso especial. En adelante las citas señalarán sólo las apariciones de esta indicación en el Violín I.
12) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".
13) N.T. : Indicación de tresillo en el Ms.

14) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
15) N.T.: En el Ms negra en lugar de corchea.
16) N.T.: En el Ms repite la alteración.
17) N.T.: En el Ms ssta indicación está junto con la indicación de Aria.

18) N.T.: En el Ms tiene la indicación de tresillo.
19) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
20) N.T.: En el Ms repite la alteración.
21) N.T.: En el Ms repite la alteración de la armadura de clave.

22) N.T.: En el Ms son dos negras en lugar de dos semicorcheas.
23) N.T.: En el Ms tiene la indicación de tresillo.
24) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
25) N.T.: En Ms es *do* en lugar de *re*.
26) N.T: En el Ms ritmo de corcheas en lugar de corchea con puntillo y semicorchea.
27) N.T.: En el Ms repite la alteración.
28) N.T.: Alteración en el Ms, agregada con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.

29) N.T.: En la edición de Andrés Sas la sílaba "ra" figura sobre esta nota.
30) N.T.:La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
31) N.T.: En el Ms repite la alteración.
32) N.T.: En el Ms *fa*♮ en lugar de *fa*♯.
33) N.T.: Alteración en el Ms, agregada con posterioridad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.
34) N.T.: En el Ms *si* en lugar de *la*♯.

35) N.T.:Alteración en el Ms, agregada con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.
36) N.T.: En el Ms repite la alteración.
37) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
38) N.T.: En el Ms no tiene la ligadura de prolongación.
39) N.T.: En el Ms tiene la indicación de tresillo.

40) N.T.: En la edición de Andrés Sas, este compás está escrito en 2/4. Los transcriptores han respetado las indicaciones del Ms.
41) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
42) N.T.: En el Ms repite la alteración.

43) N.T.: En el Ms repite la alteración.
44) N.T.: En el Ms tiene la indicación de tresillo.
45) N.T.: En el Ms es *do* ♯ en lugar de *si*.

46) N.T.: En la edición de Andrés Sas, la apoyatura *si* tiene valor de negra y el *la#* de corchea. Los transcriptores respetan la versión original del manuscrito.
47) N.T.: En el Ms tiene la indicacación de tresillo.
48) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
49) N.T.: En el Ms no tiene la indicación de tresillo.
50) N.T.: En el Ms repite la alteración.
51) N.T.: En el Ms esta indicación figura en el Bajo.
52) N.T.: En el Ms esta indicación figura en el Violín II.

# Pasión del Viernes Santo




Carátula
Pasión del Viernes Santo
A Dos coros, con violines, flautas y Bajo
Por Don José Aparicio Presbítero
Firma: Andrés Bolognesi

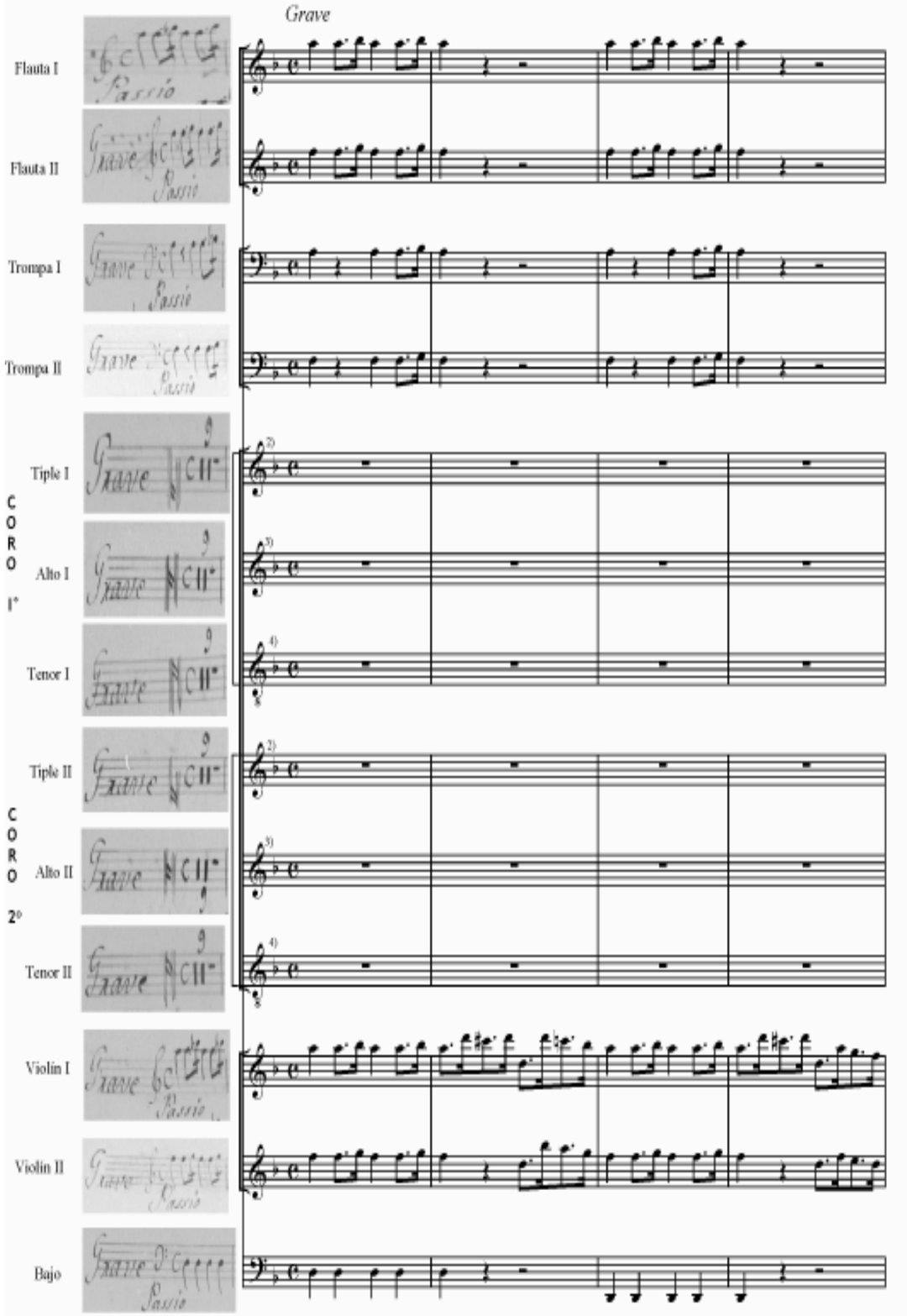
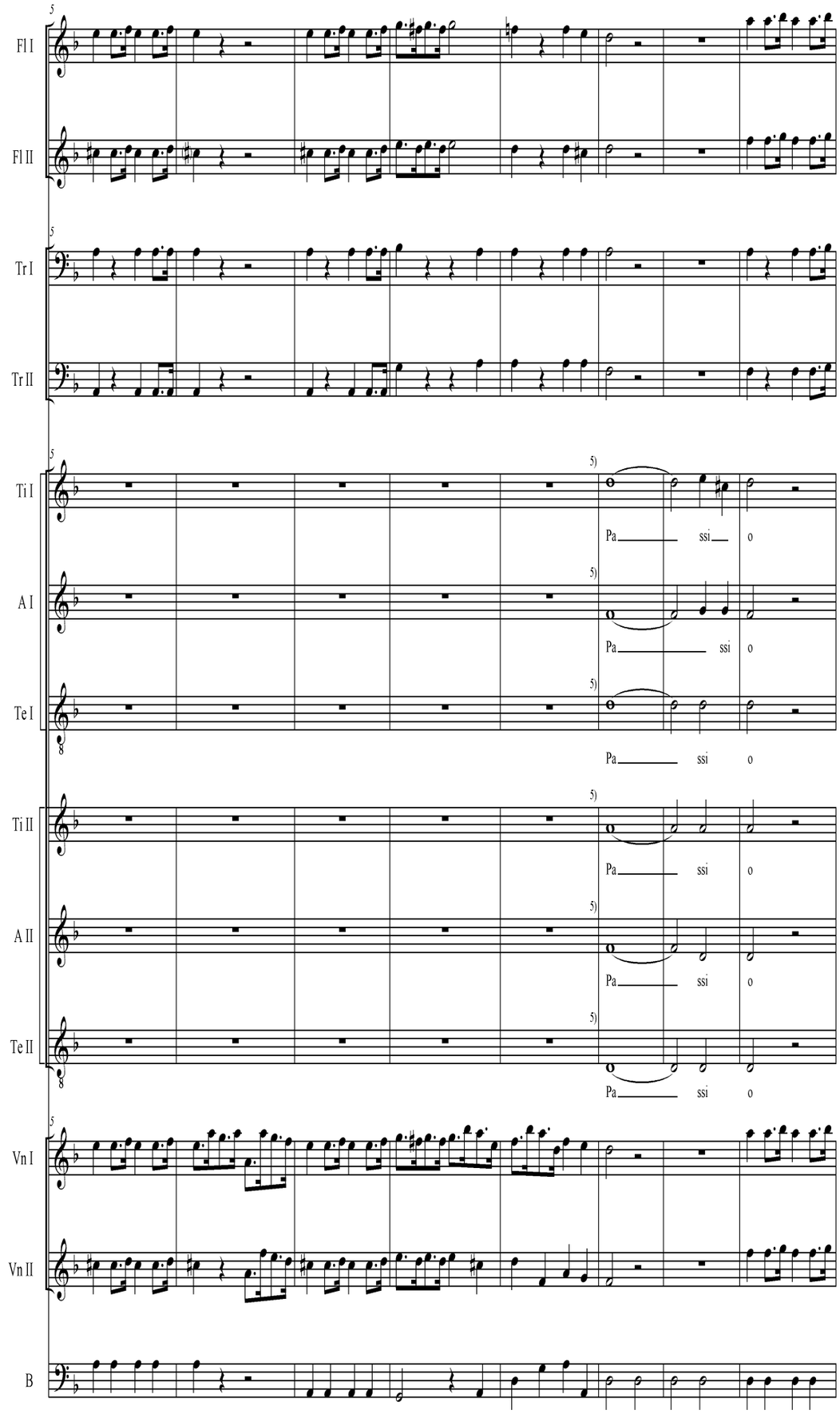
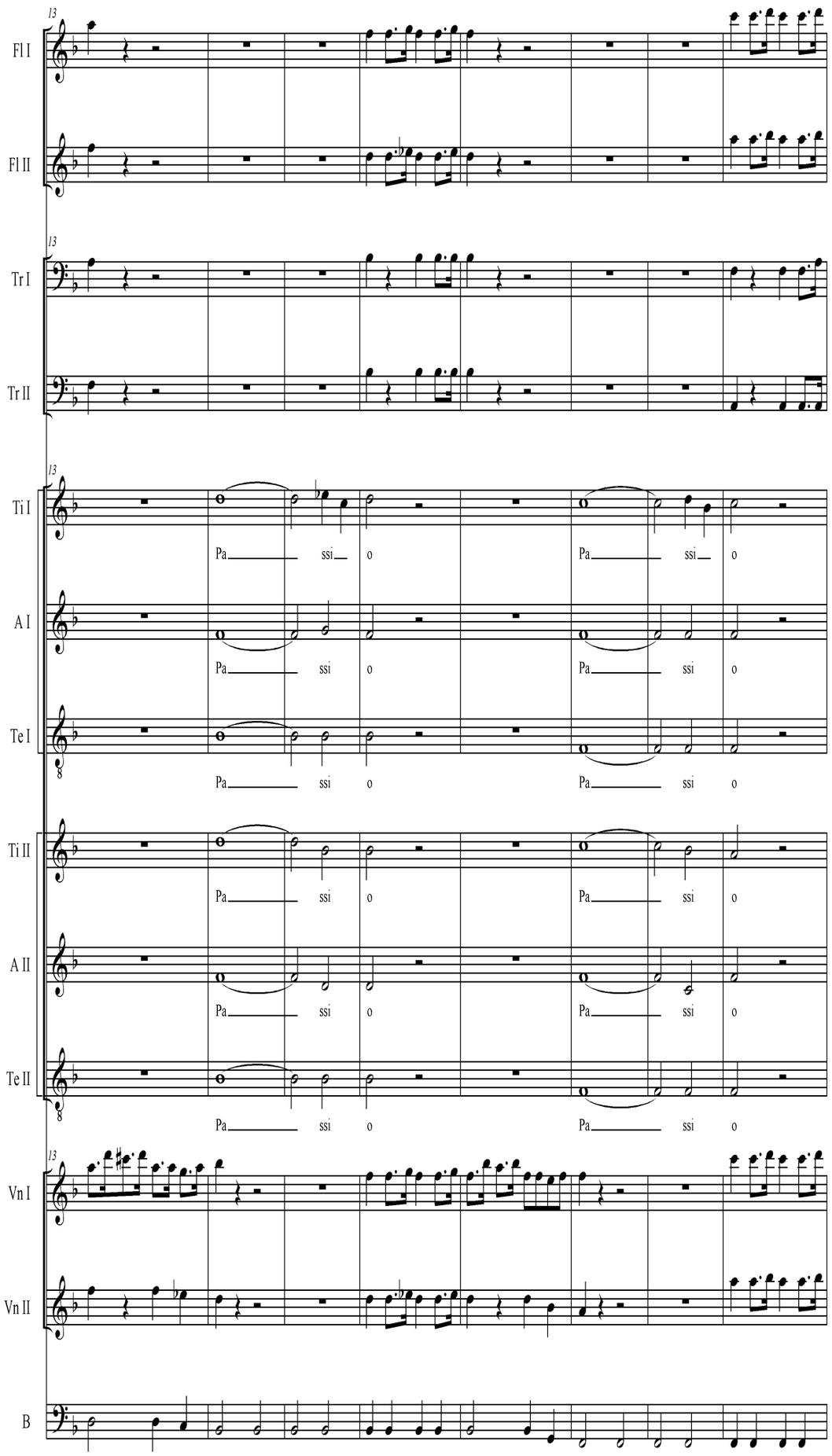
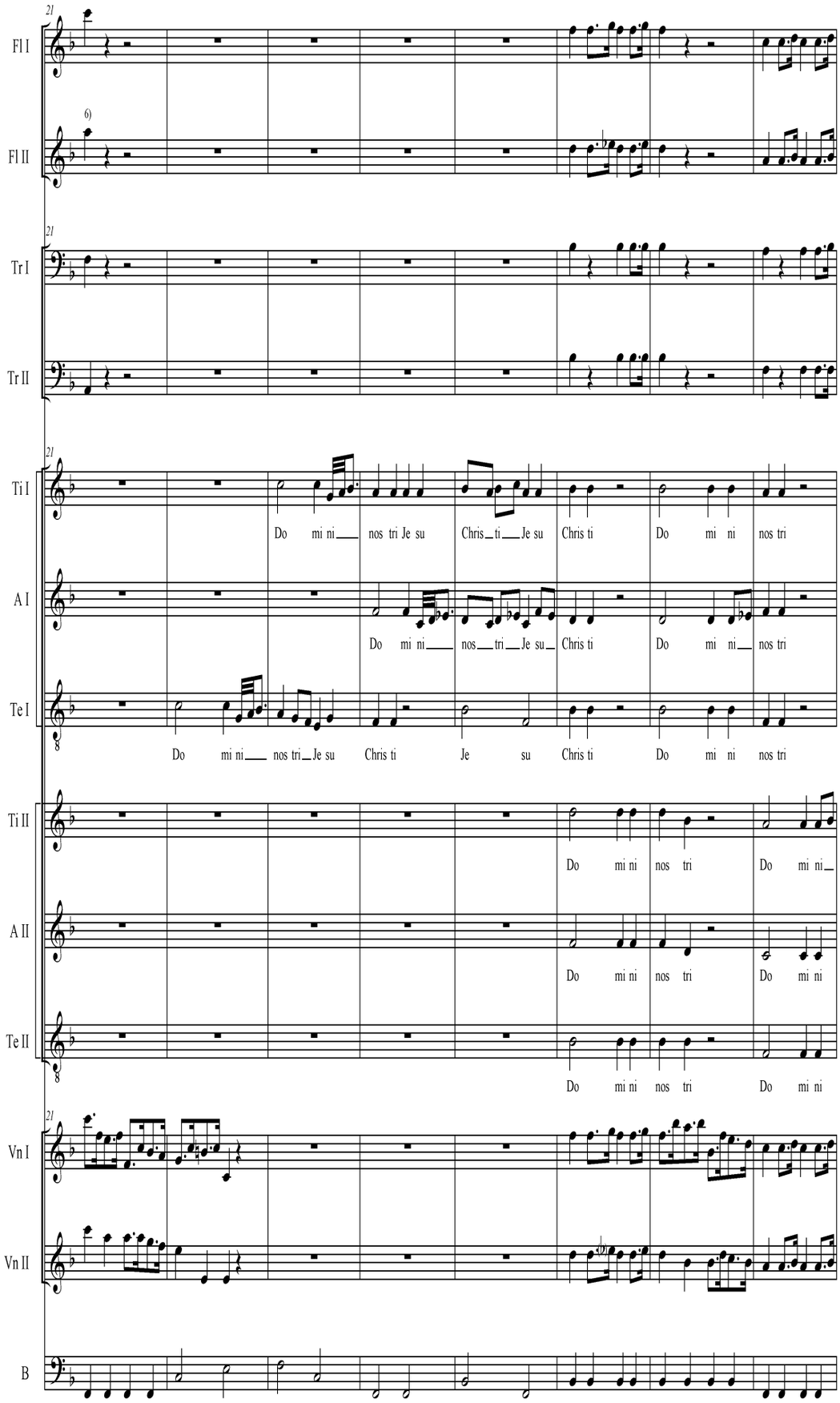
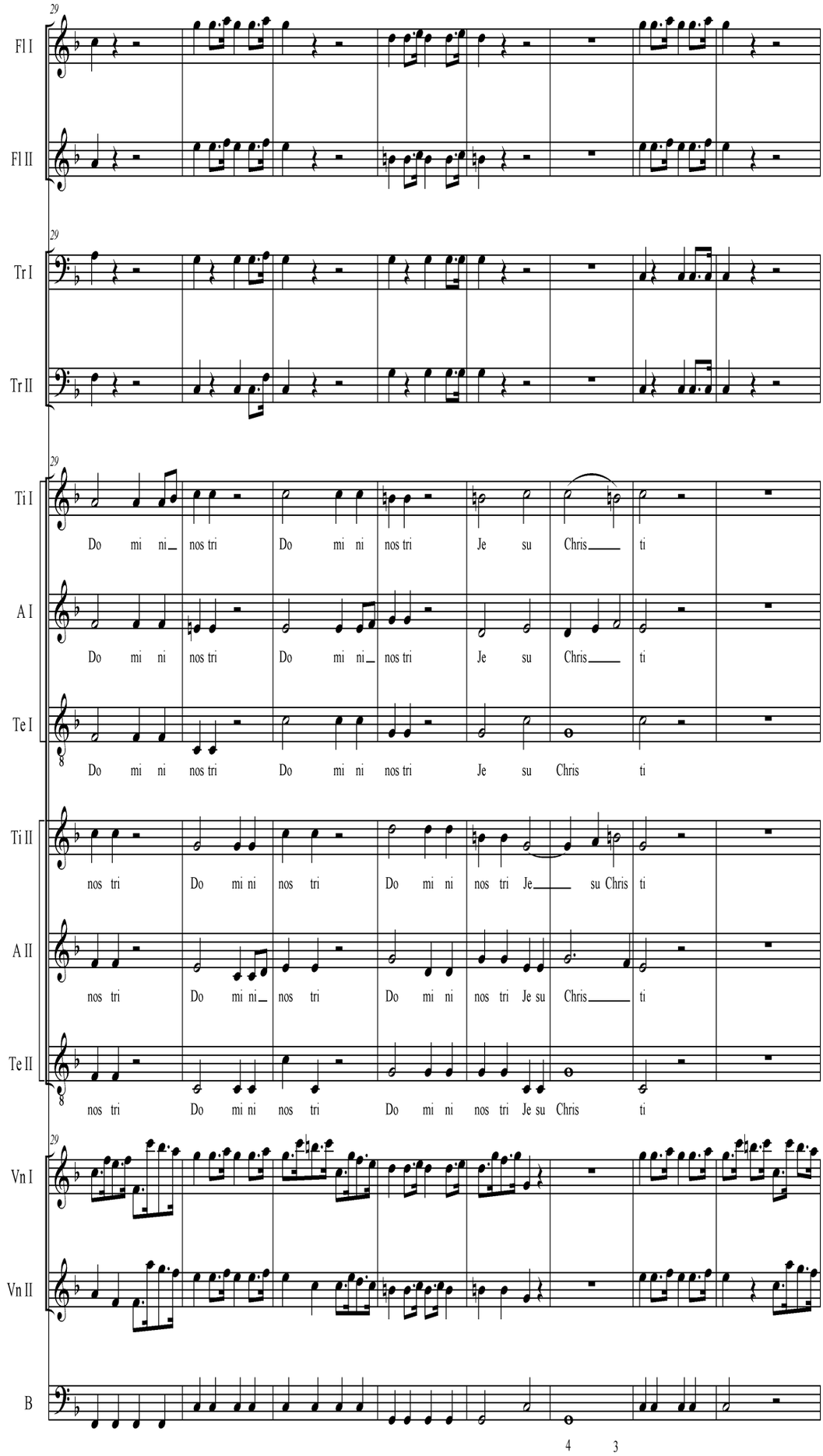


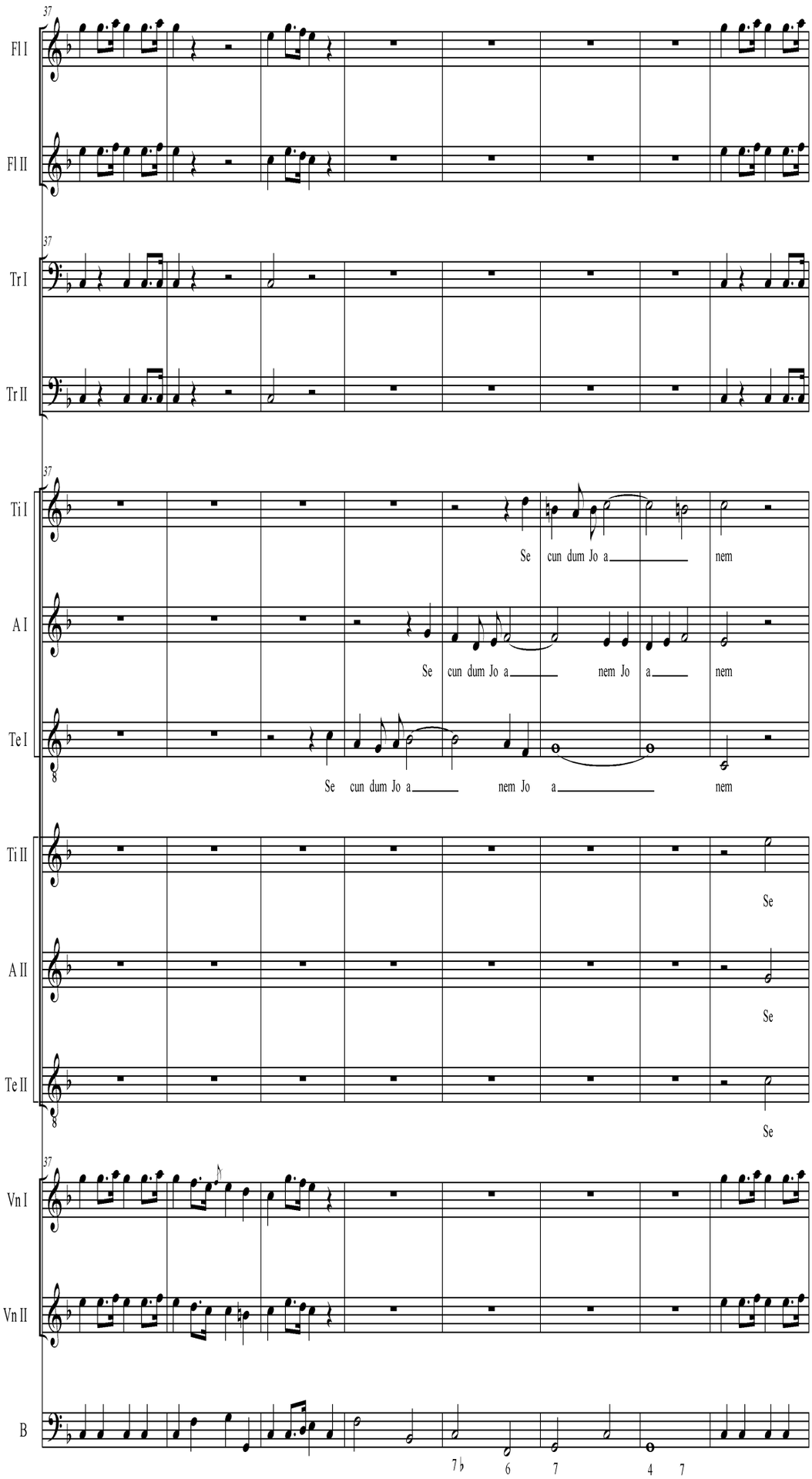
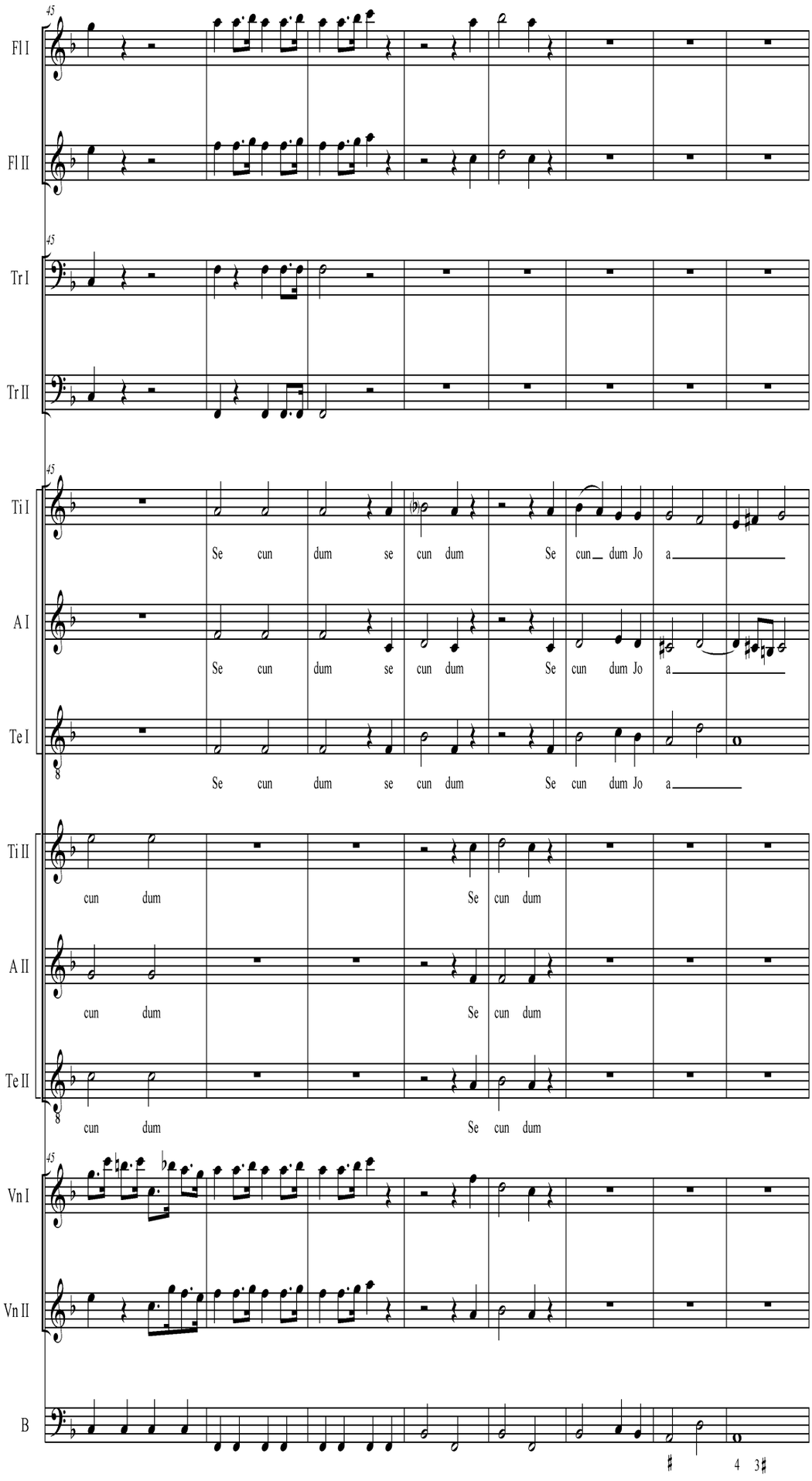
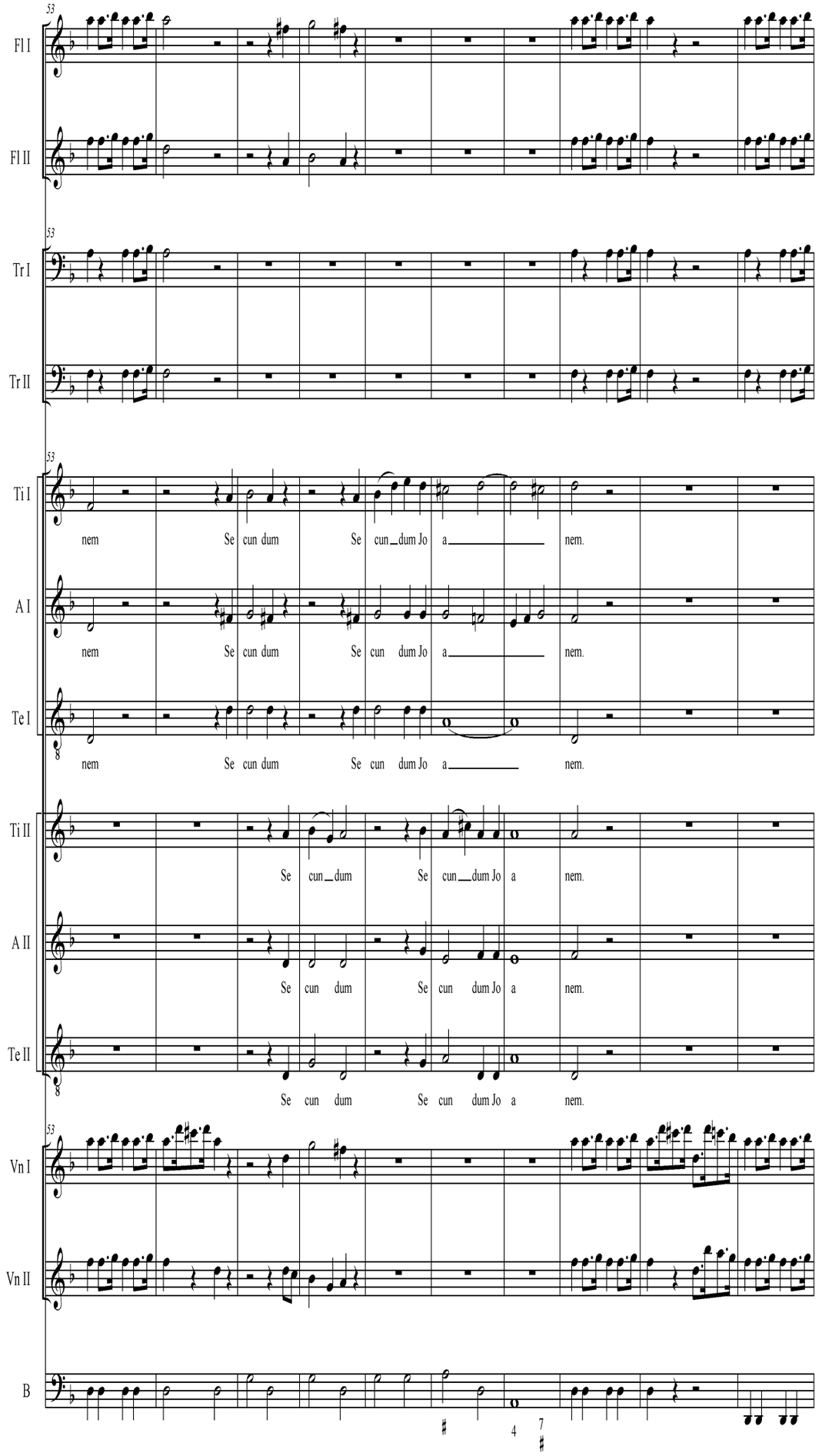
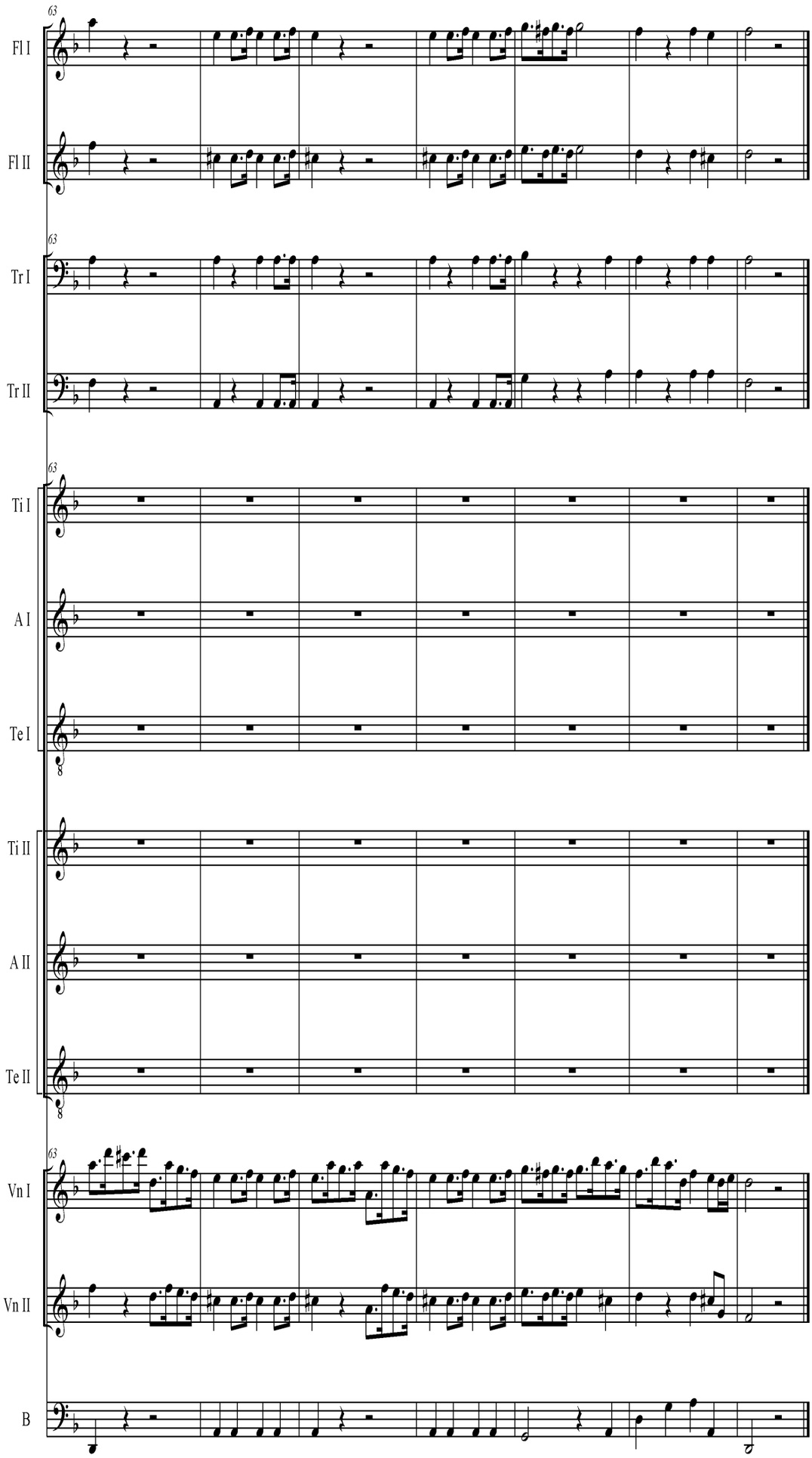

Parte - Trompa I

# Pasión según San Juan[1)]

# I

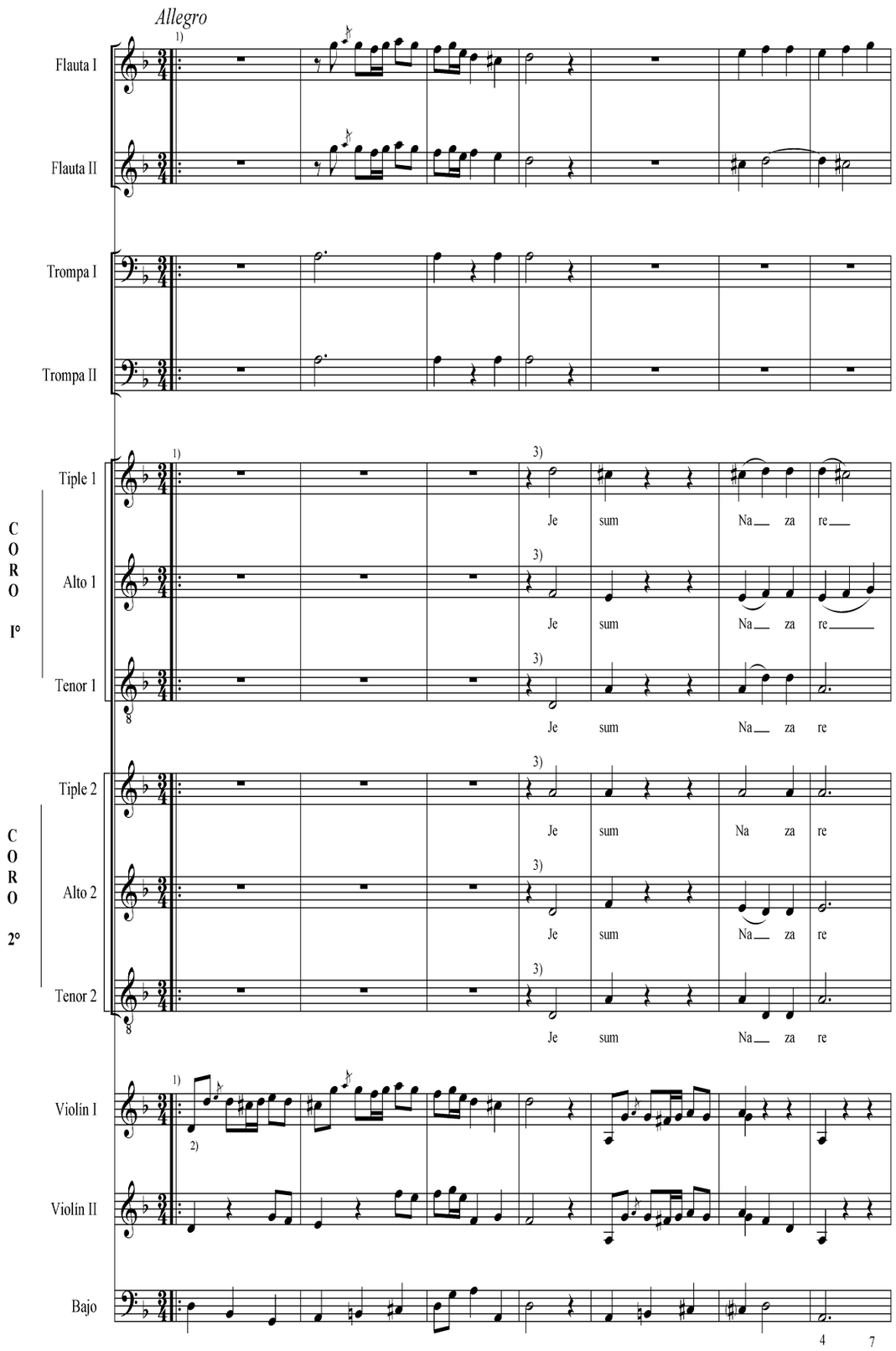
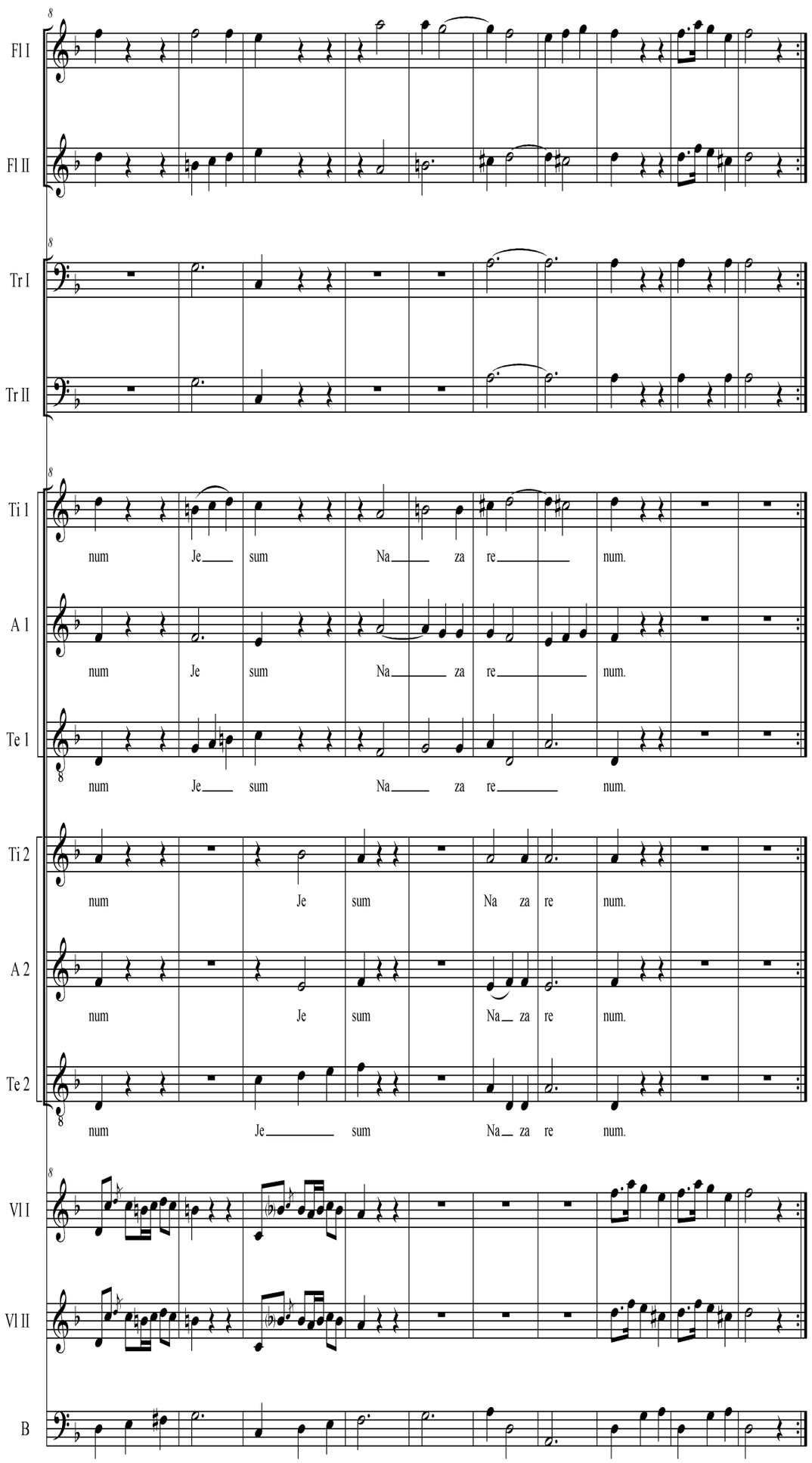
**José de Orejón y Aparicio**

**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos: Julián Mosca**

1) N.T.: En el Ms: Passion del Viernes.
2) N.T.: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms clave de do en tercera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
4) N.T.: En el Ms clave de do en cuarta. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.

5) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

13
Fl I
Fl II
13
Tr I
Tr II
13
Ti I
A I
Te I
Ti II
A II
Te II
Pa ssi o
13
Vn I
Vn II
B

6) N.T.: En el Ms *sol* en lugar de *la.*

29
Fl I
Fl II
29
Tr I
Tr II
29
Ti I
Do mi ni_ nos tri Do mi ni nos tri Je su Chris___ ti
A I
Do mi ni nos tri Do mi ni_ nos tri Je su Chris___ ti
Te I
Do mi ni nos tri Do mi ni nos tri Je su Chris ti
Ti II
nos tri Do mi ni nos tri Do mi ni nos tri Je___ su Chris ti
A II
nos tri Do mi ni_ nos tri Do mi ni nos tri Je su Chris___ ti
Te II
nos tri Do mi ni nos tri Do mi ni nos tri Je su Chris ti
29
Vn I
Vn II
B
4 3

Pasión del Viernes Santo 6-9

45
Fl I
Fl II
45
Tr I
Tr II
45
Ti I
Se cun dum se cun dum Se cun dum Jo a
A I
Se cun dum se cun dum Se cun dum Jo a
Te I
Se cun dum se cun dum Se cun dum Jo a
Ti II
cun dum Se cun dum
A II
cun dum Se cun dum
Te II
cun dum Se cun dum
45
Vn I
Vn II
B

Fl I
Fl II
Tr I
Tr II
Ti I
A I
Te I
Ti II
A II
Te II
Vn I
Vn II
B
nem Se cun dum Se cun dum Jo a nem.
Se cun dum Se cun dum Jo a nem.

63
Fl I
Fl II
63
Tr I
Tr II
63
Ti I
A I
Te I
8
Ti II
A II
Te II
8
63
Vn I
Vn II
B

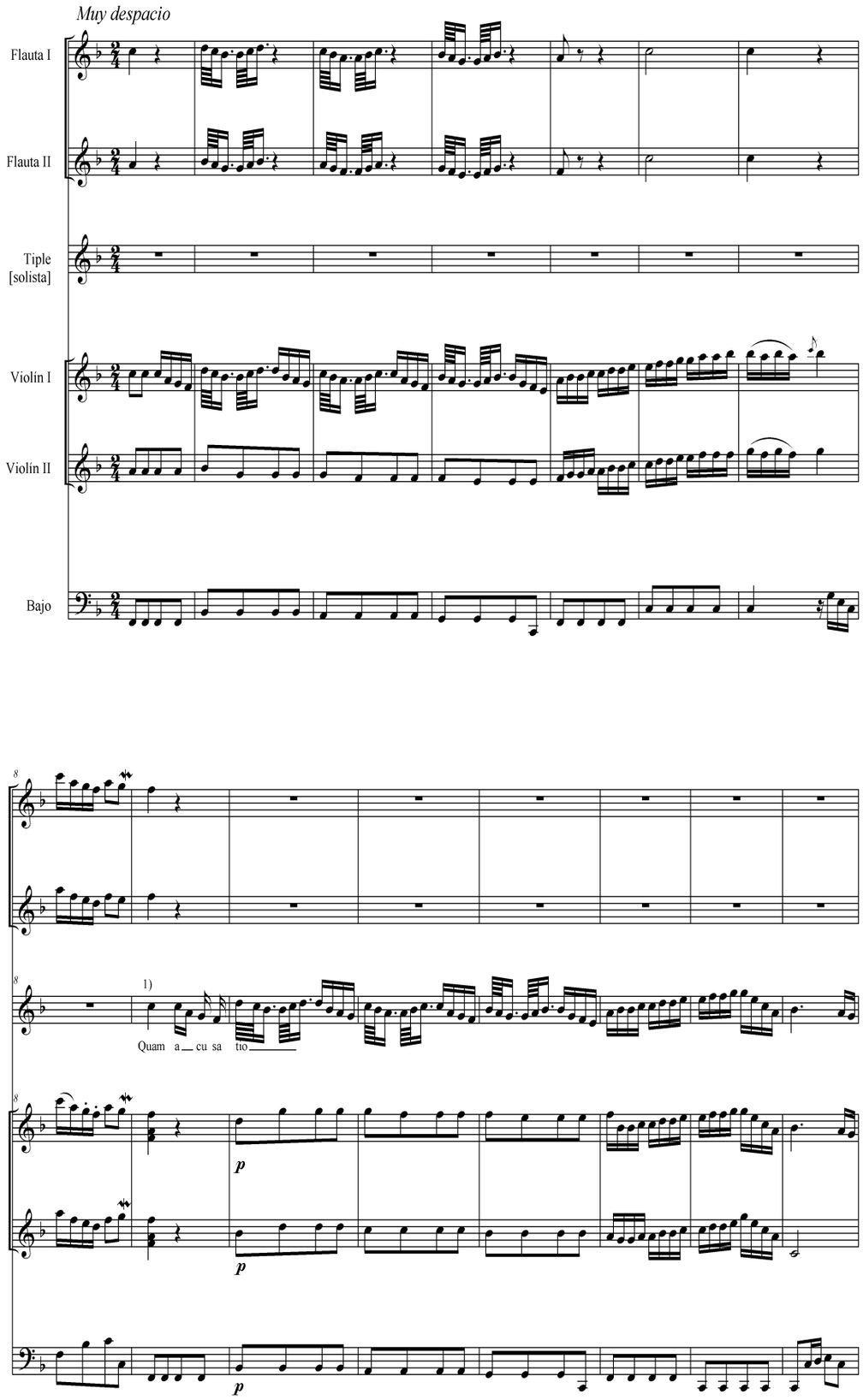
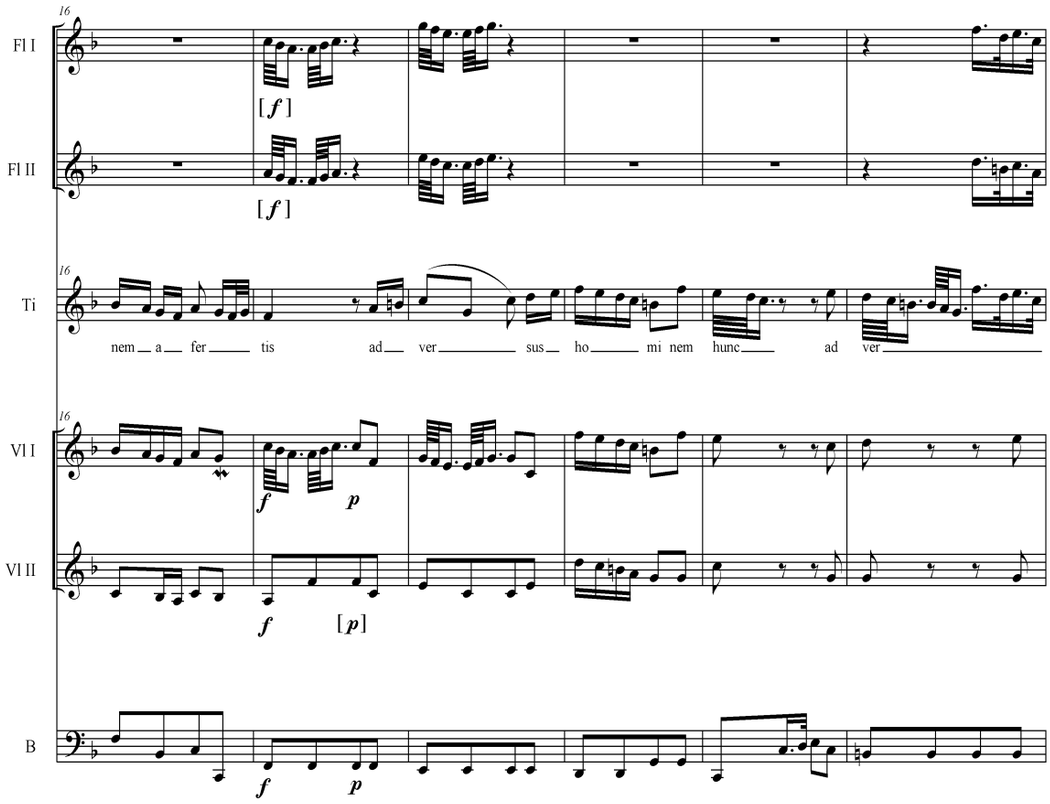
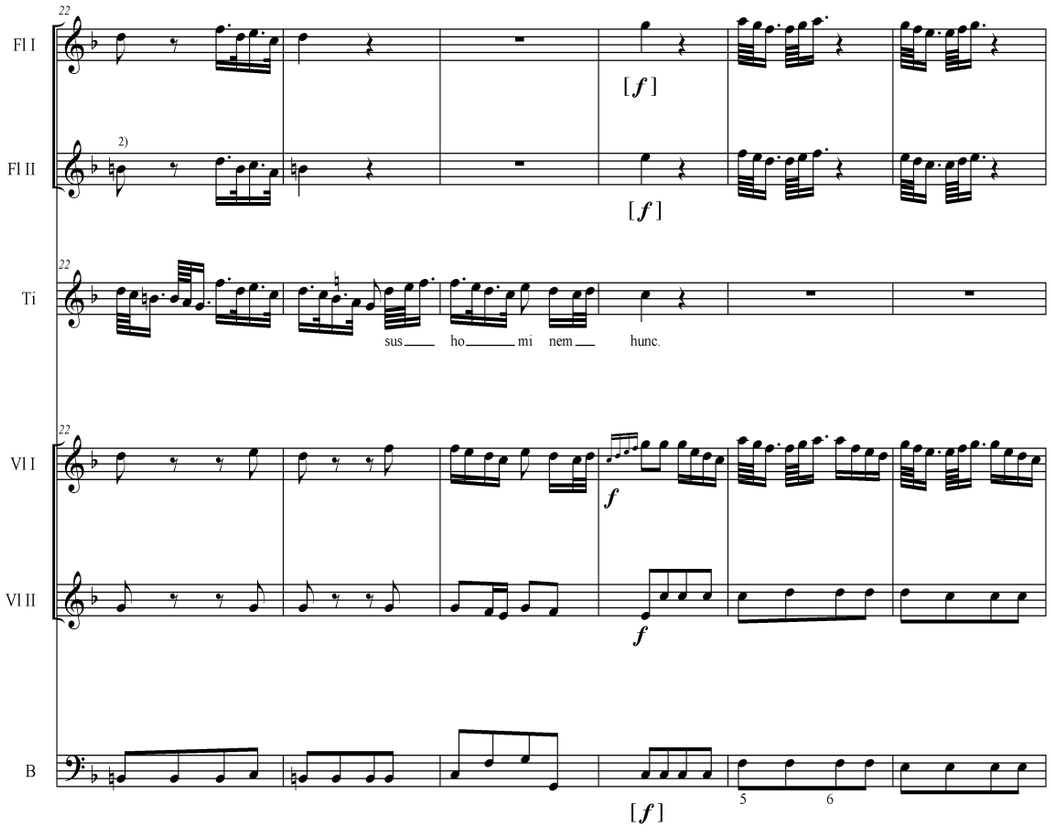
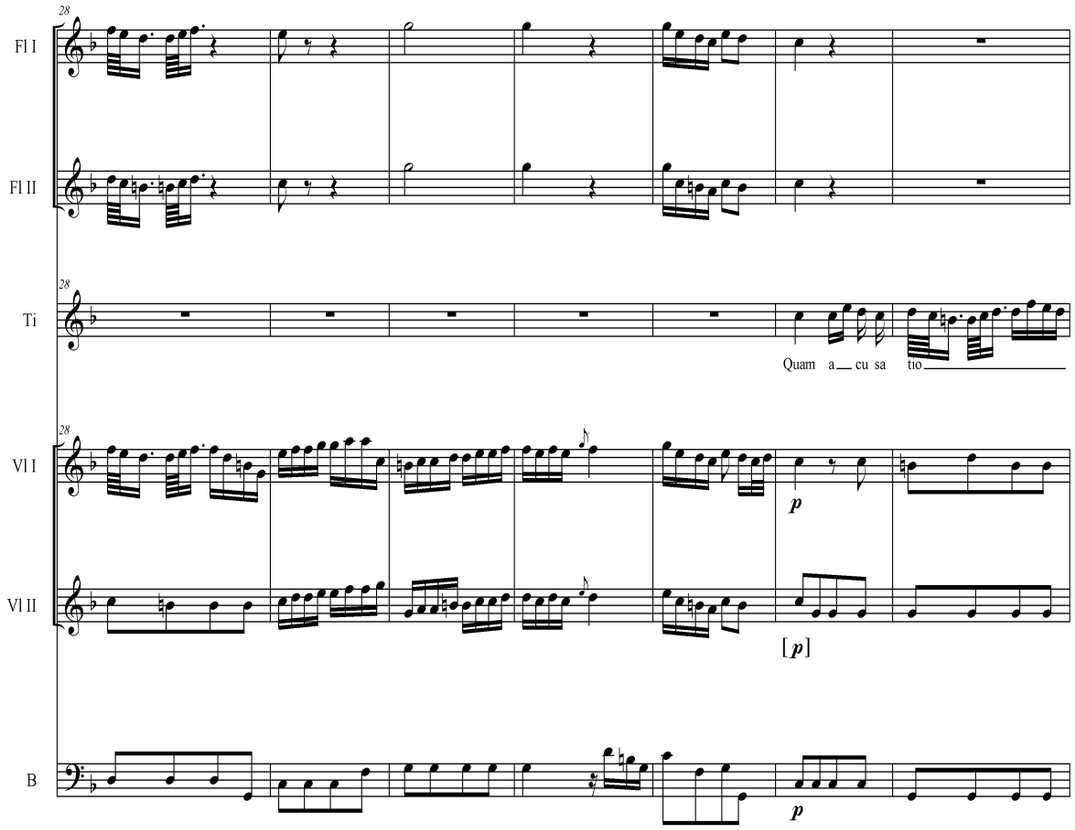
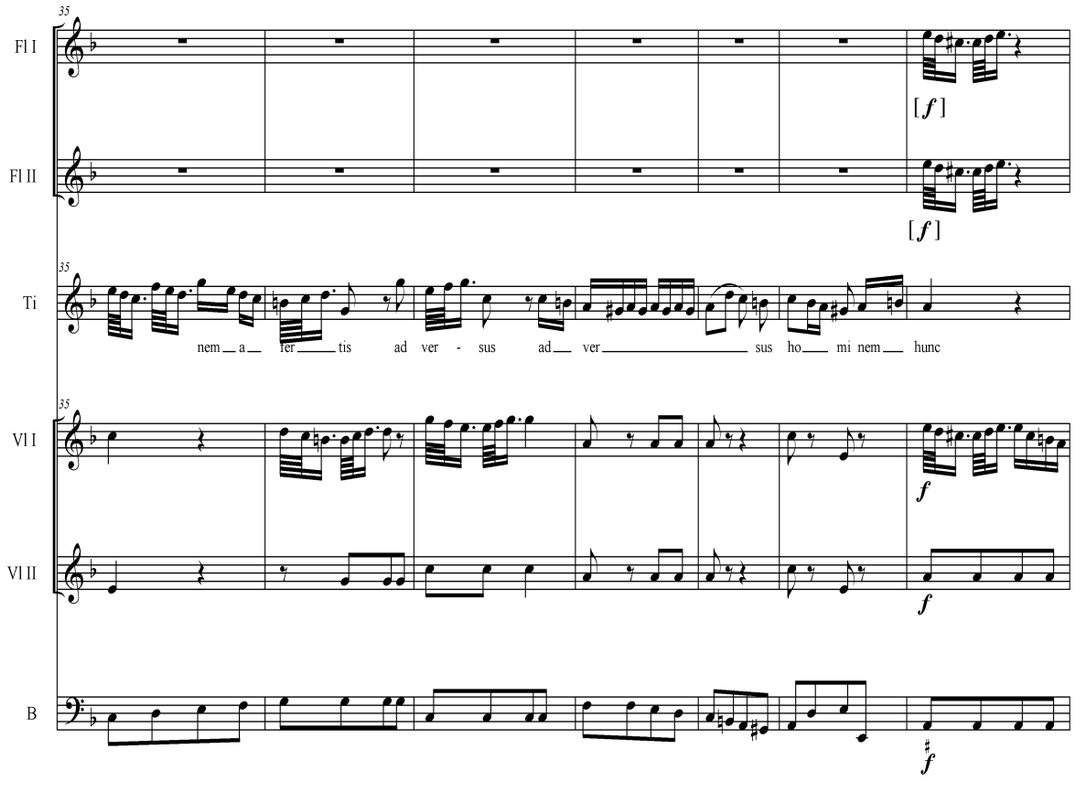
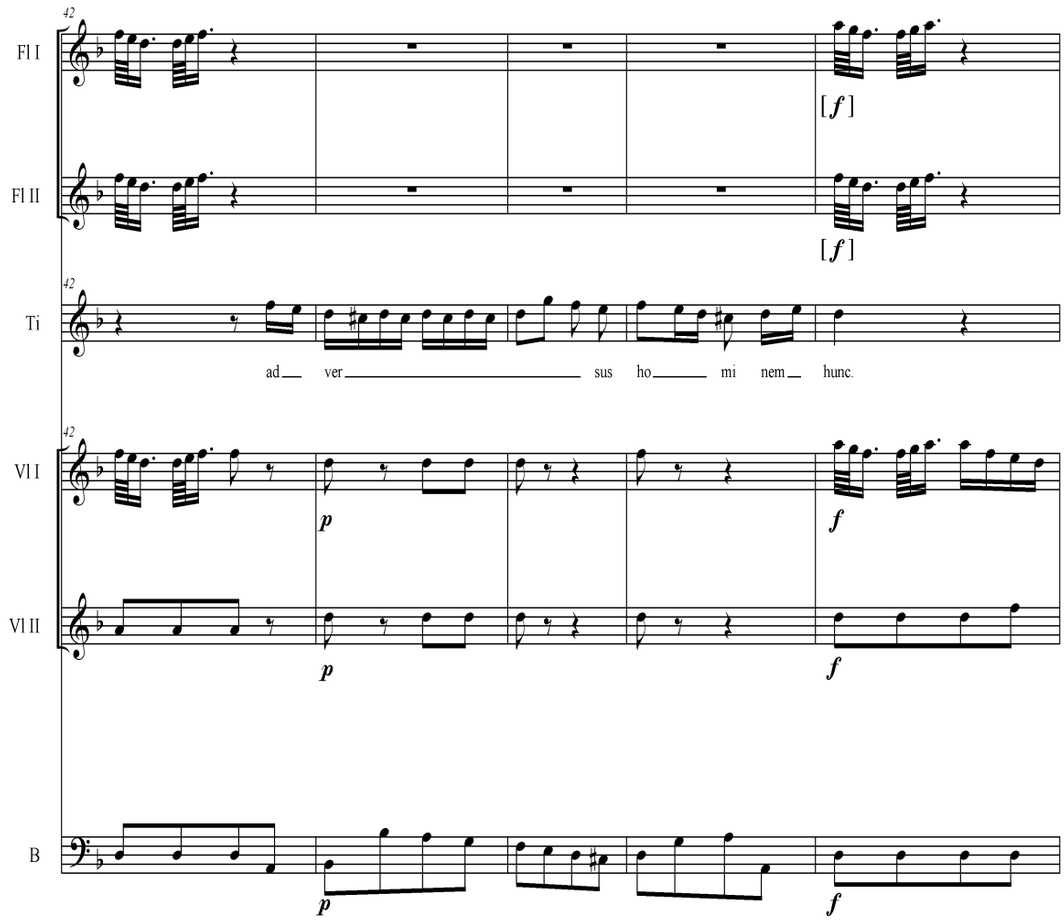
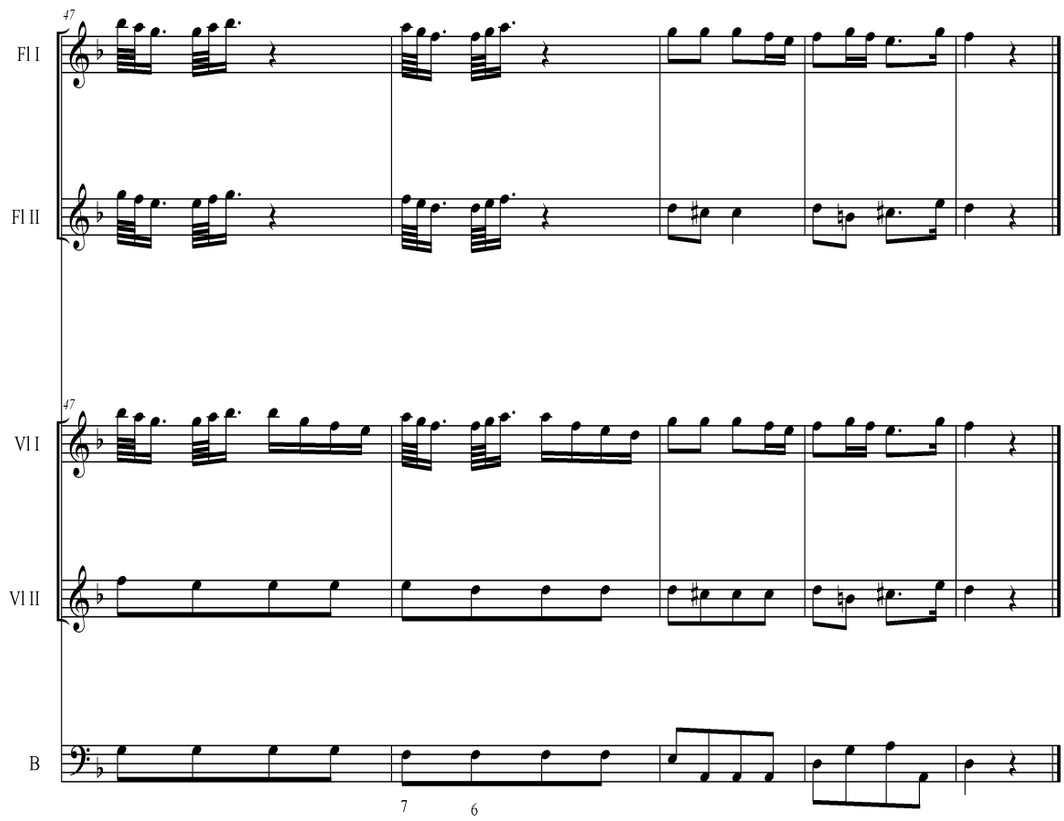
# Pasión para el Viernes Santo
# II

**José de Orejón y Aparicio**

**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos Julián Mosca**

1) N.T.: Las barras de repetición son un agregado de la transcriptora en función de la indicación original que dice “2 veces”.
2) N.T.: N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".
3) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

Fl I
Fl II
Tr I
Tr II
Ti 1
num Je sum Na za re num.
A 1
num Je sum Na za re num.
Te 1
num Je sum Na za re num.
Ti 2
num Je sum Na za re num.
A 2
num Je sum Na za re num.
Te 2
num Je sum Na za re num.
Vl I
Vl II
B

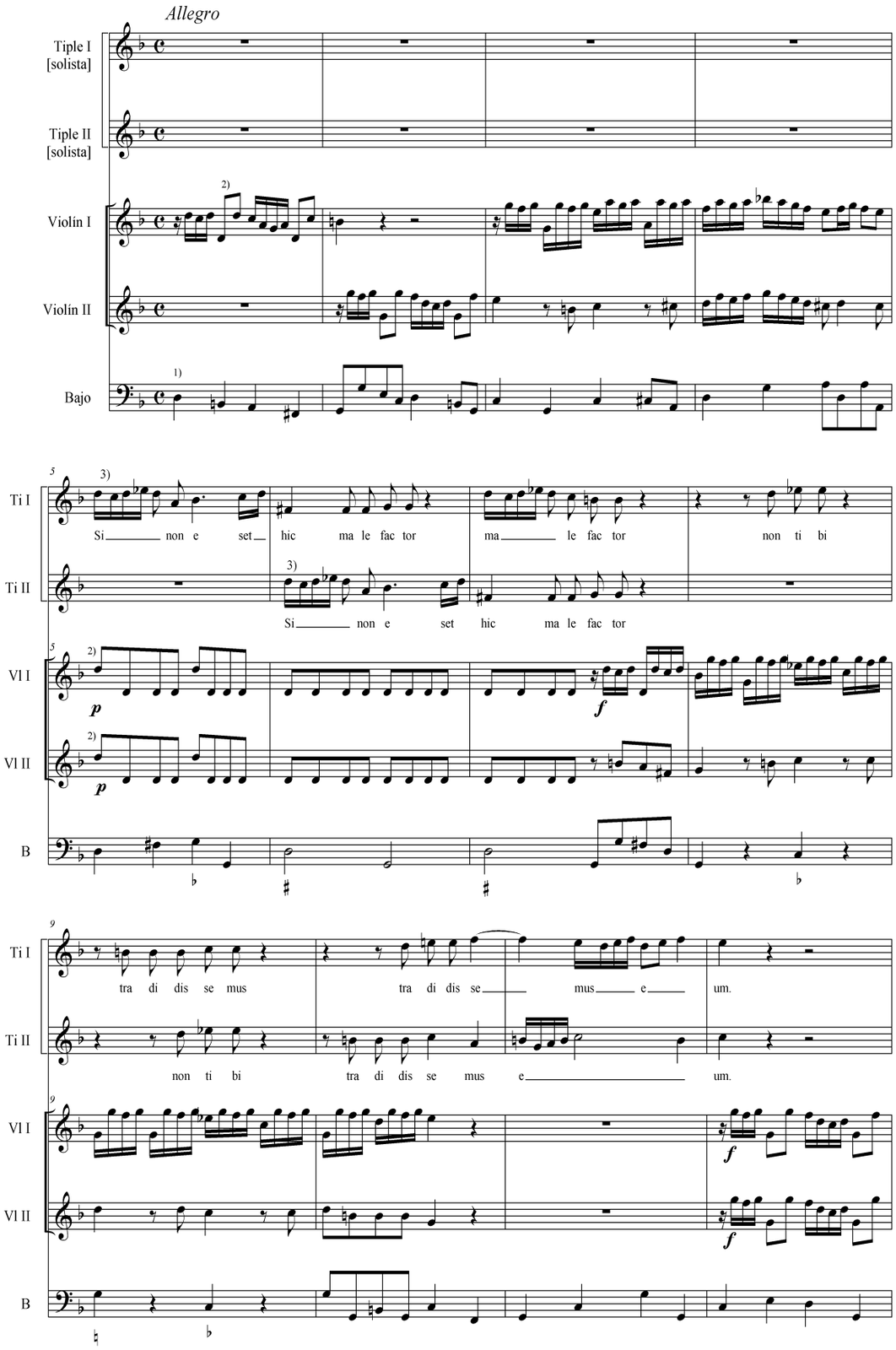
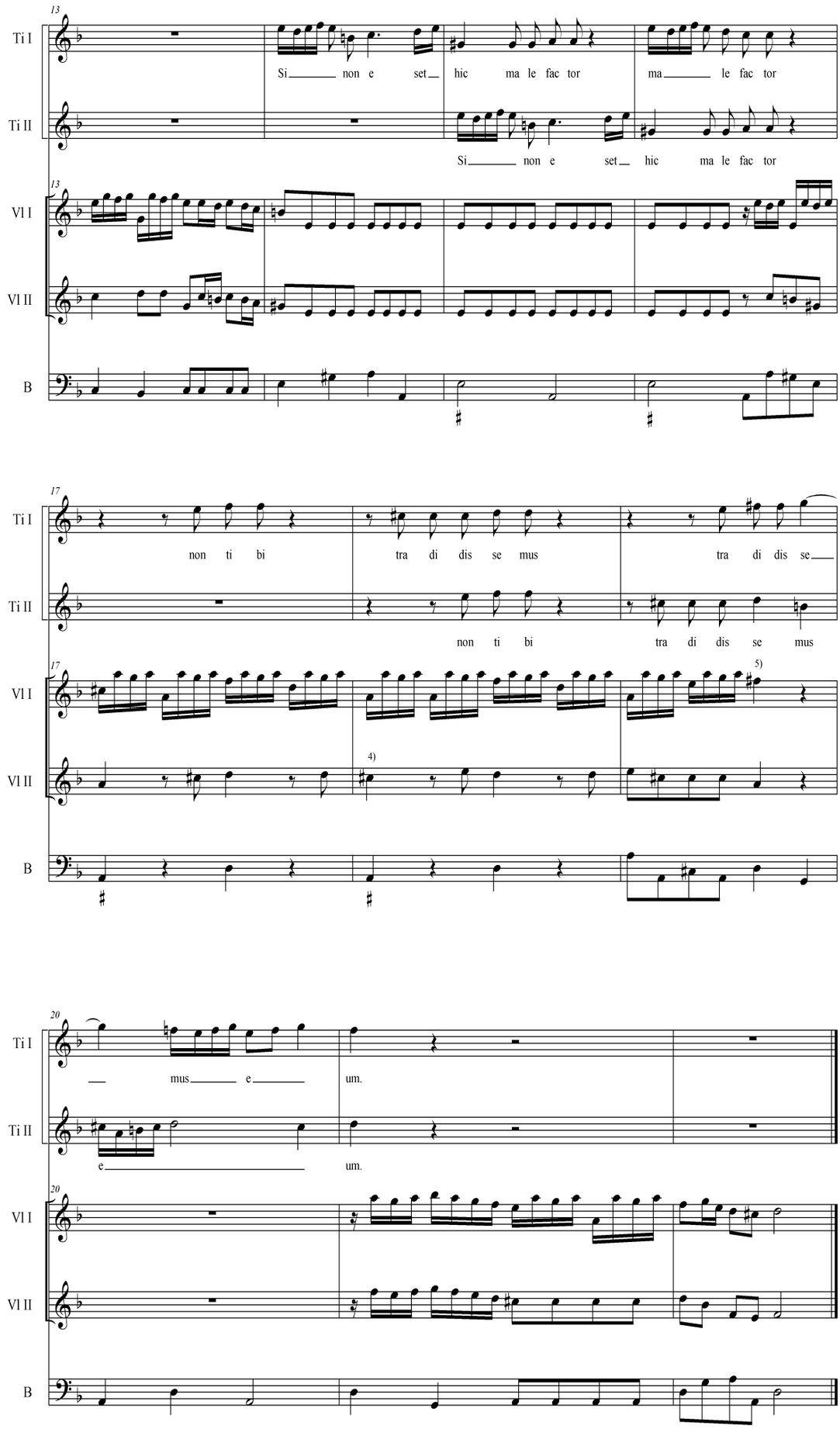
# Pasión para el Viernes Santo
# III

**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos: Julián Mosca**

**José de Orejón y Aparicio**

1) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

2) N.T.: En el Ms *do* en lugar de *si* ♮

28
Fl I
Fl II
28
Ti
Quam a cu sa tio
28
Vl I
p
Vl II
[p]
B
p

35
Fl I
[f]
Fl II
[f]
35
Ti
nem a ter tis ad ver - sus ad ver sus ho mi nem hunc
35
Vl I
f
Vl II
f
B
f

42
Fl I
Fl II
Ti
Vl I
Vl II
B
[f]
[f]
ad ver sus ho mi nem hunc.
p
f
p
f
p
f

47
Fl I
Fl II
Vl I
Vl II
B
7
6

# Pasión para el Viernes Santo
# IV

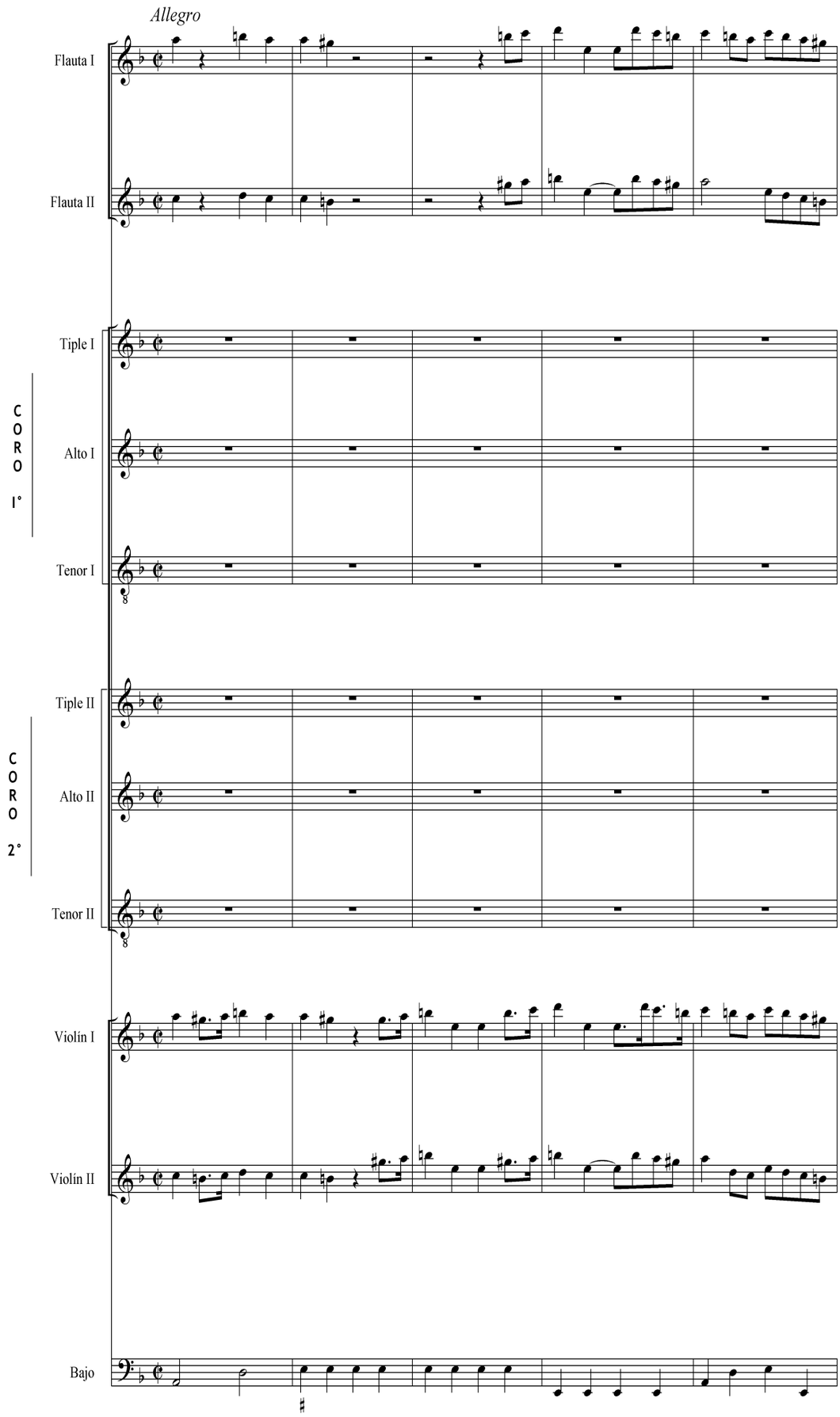
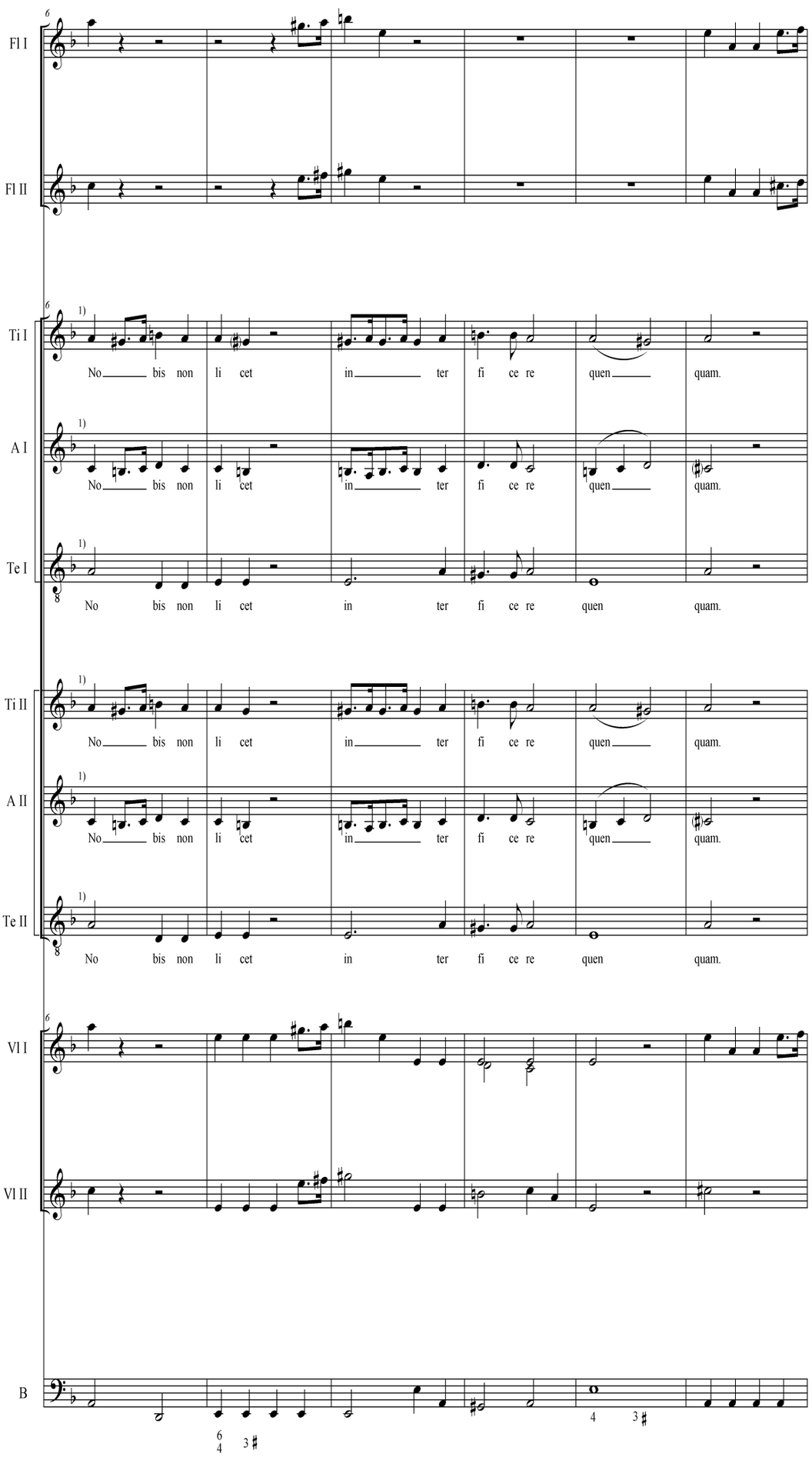
**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos: Julián Mosca**

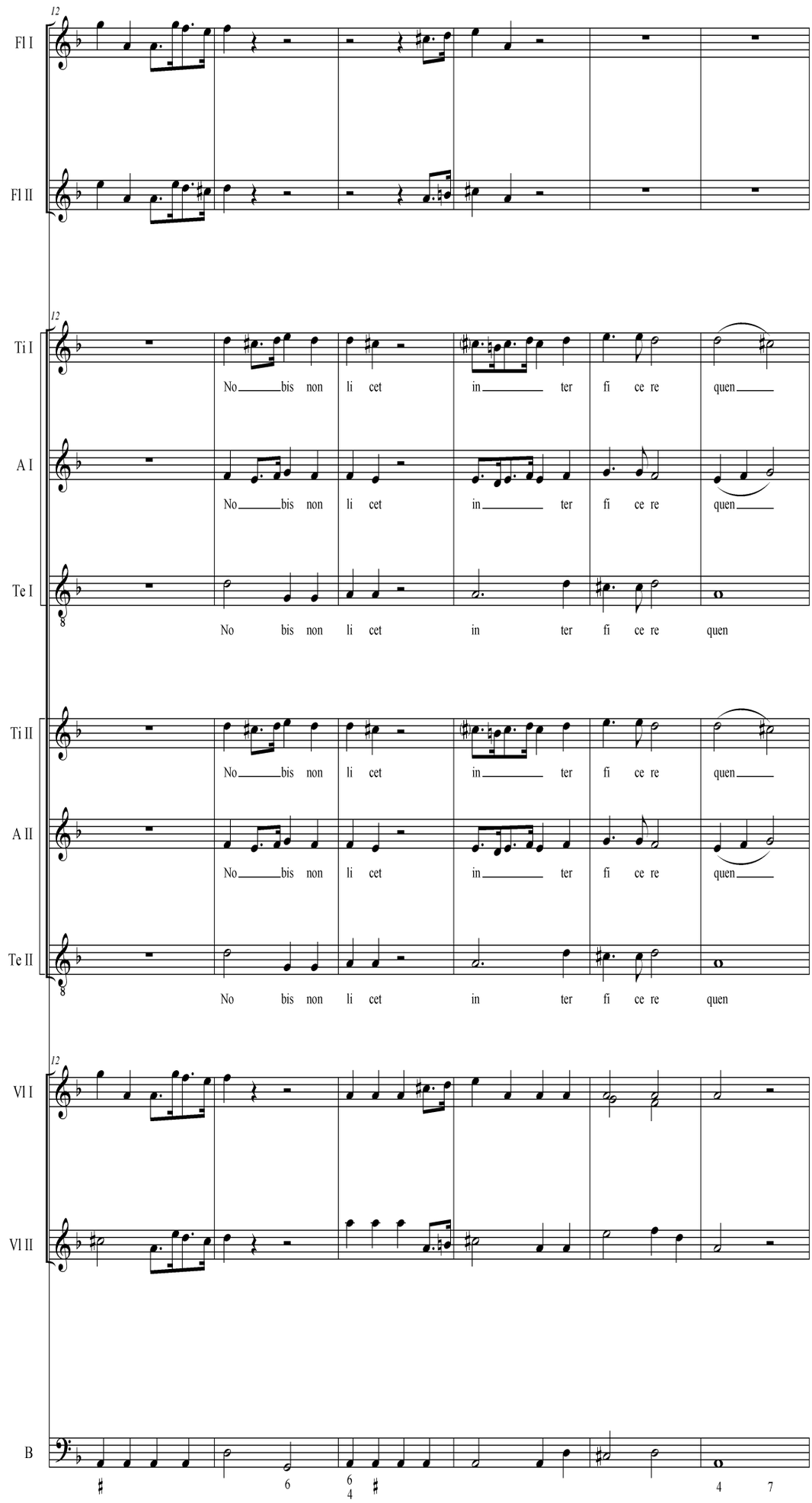
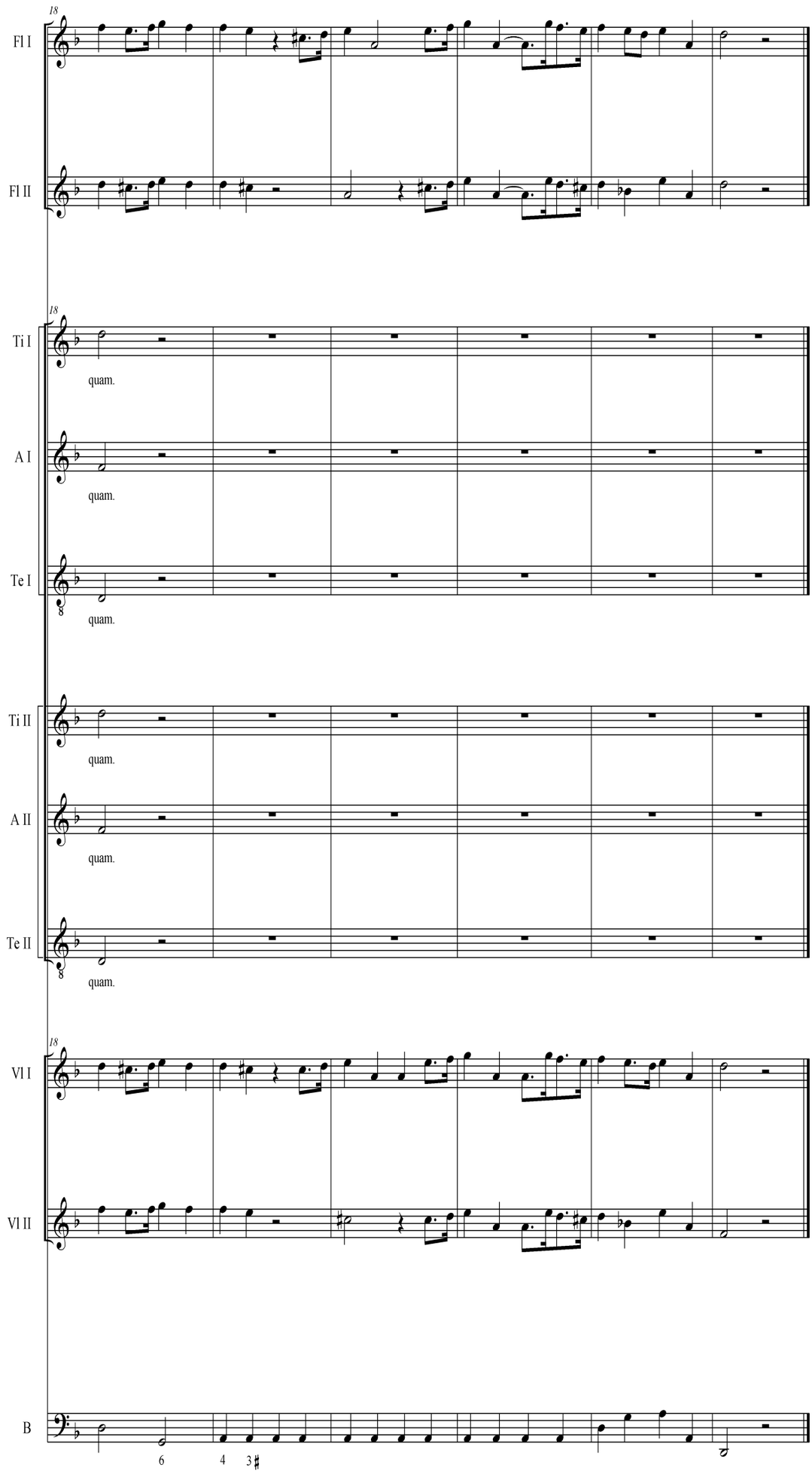
**José de Orejón y Aparicio**

1) N.T.: En el Ms figura el texto "Sin posturas, con ellas".
2) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".
3) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

4) N.T.: En el Ms corchea en lugar de negra.
5) N.T.: Anotaciones en el Ms, agregadas con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes

# Pasión para el Viernes Santo
# V

José de Orejón y Aparicio

**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos: Julián Mosca**

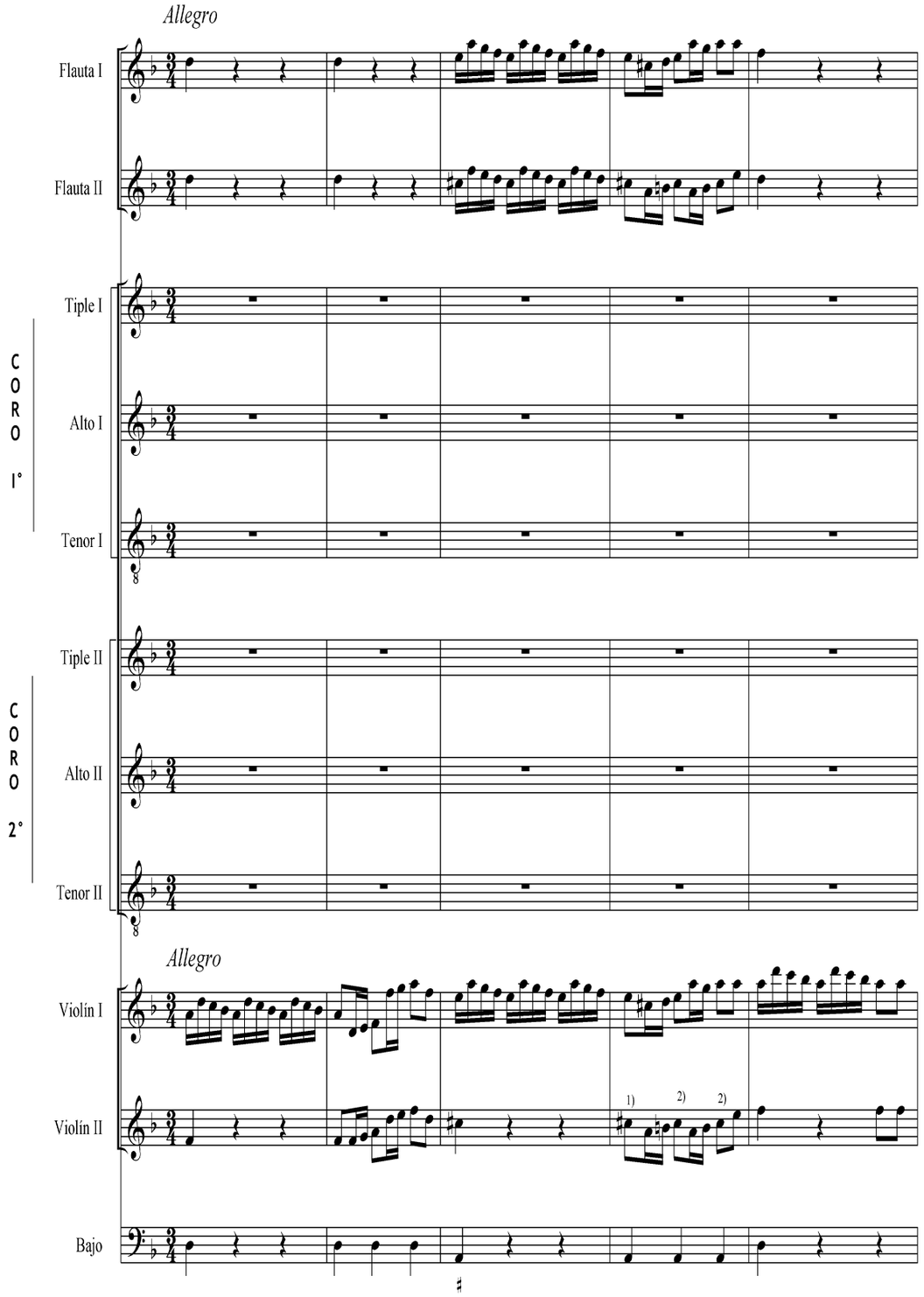


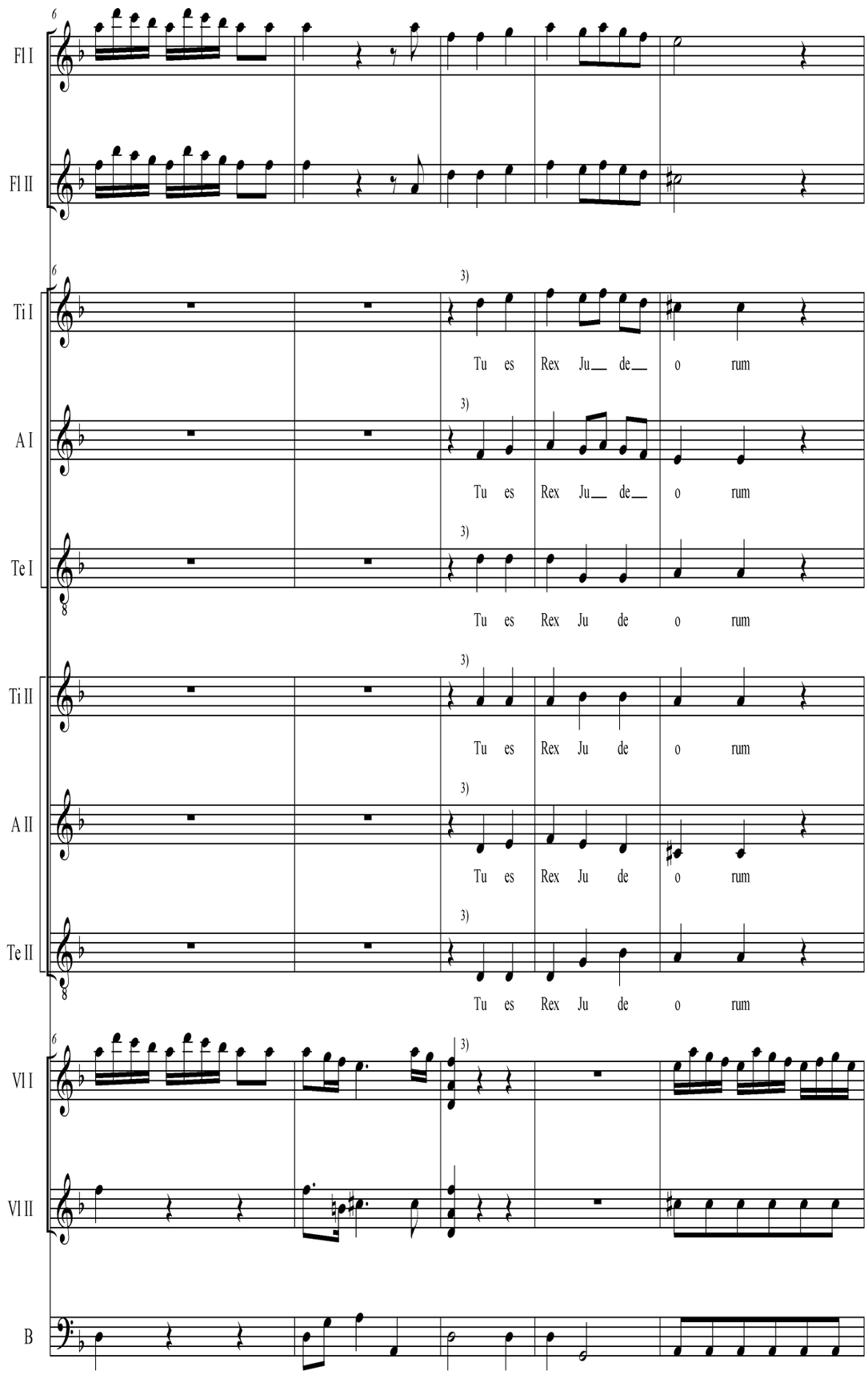
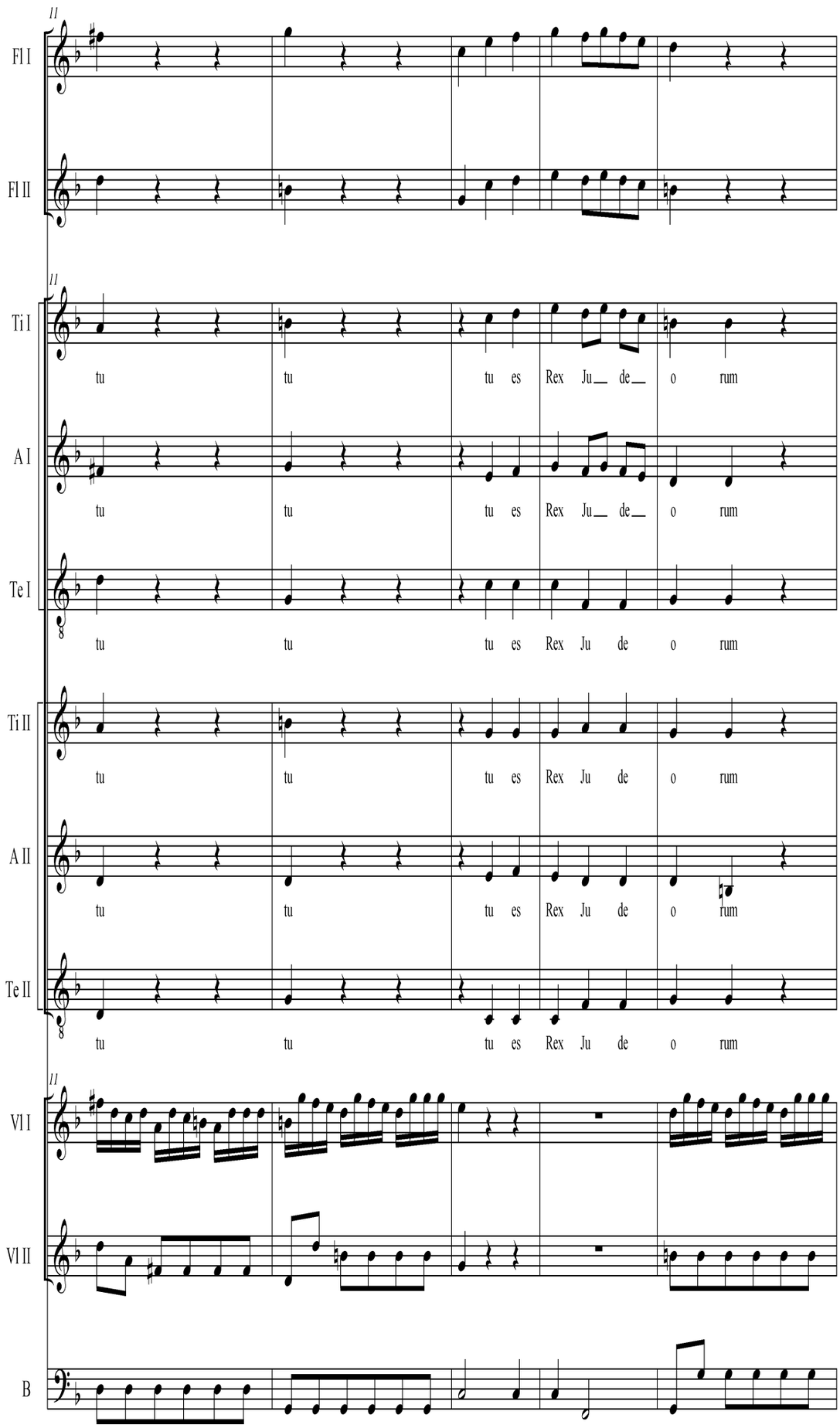
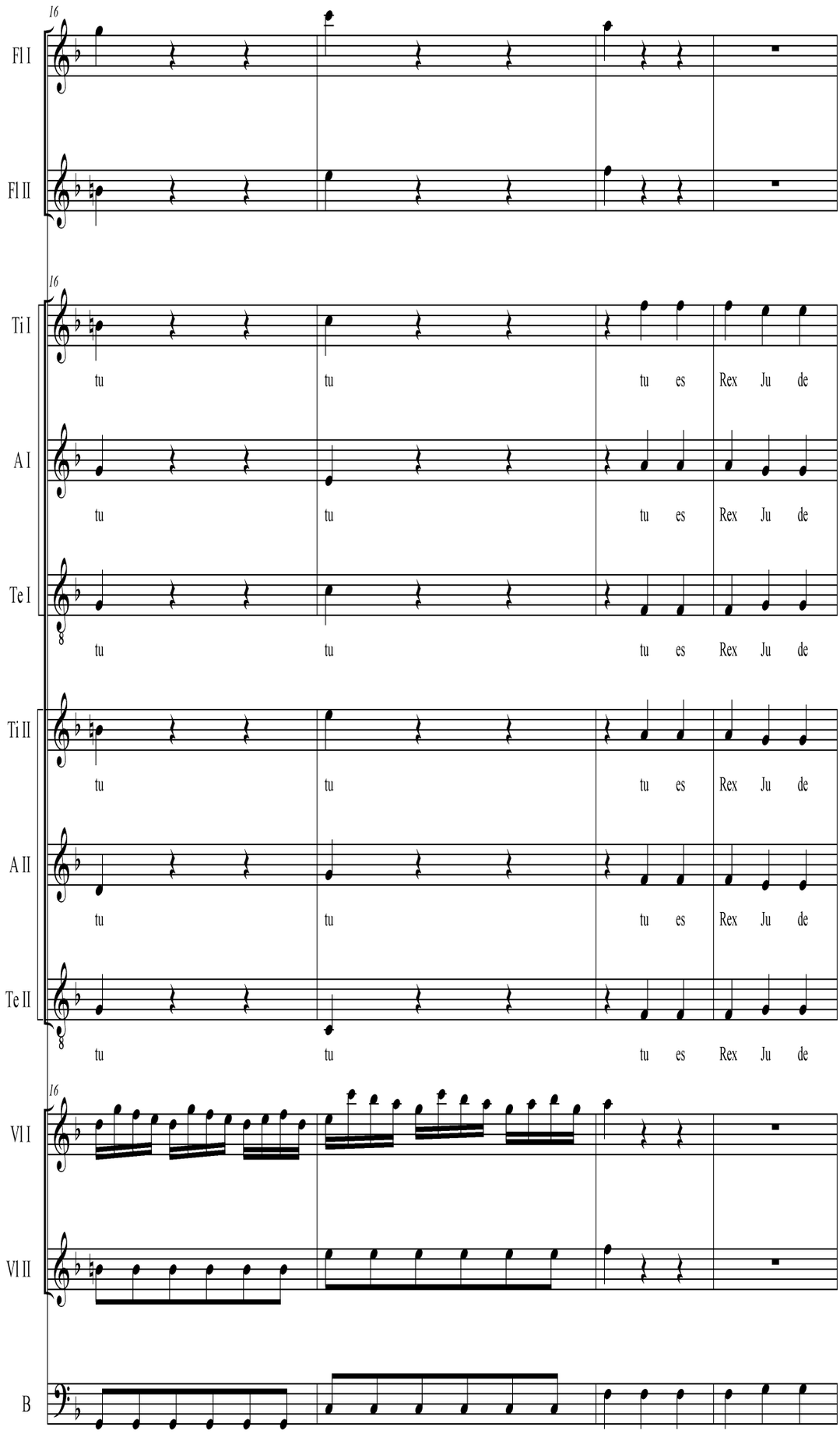
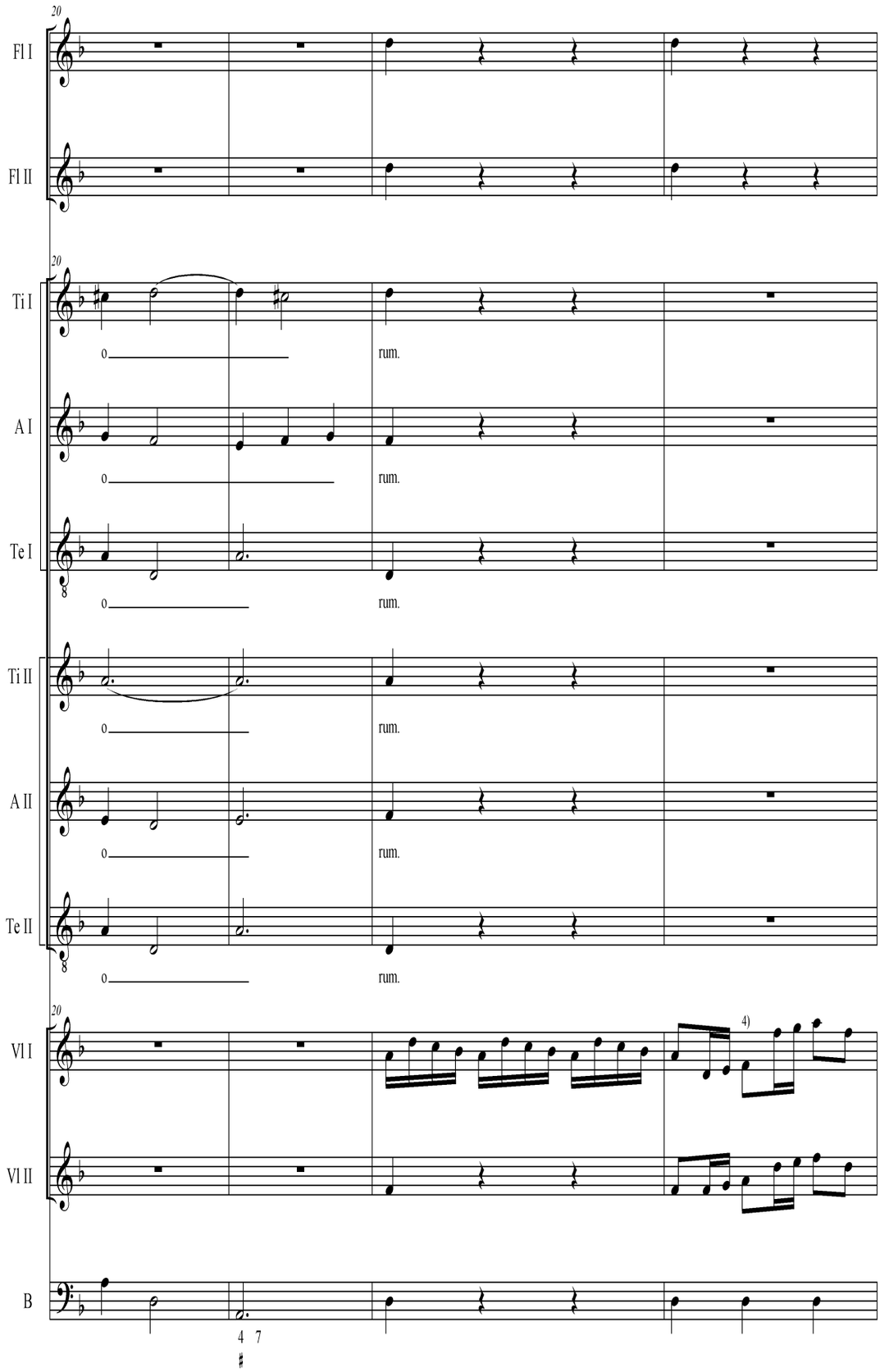
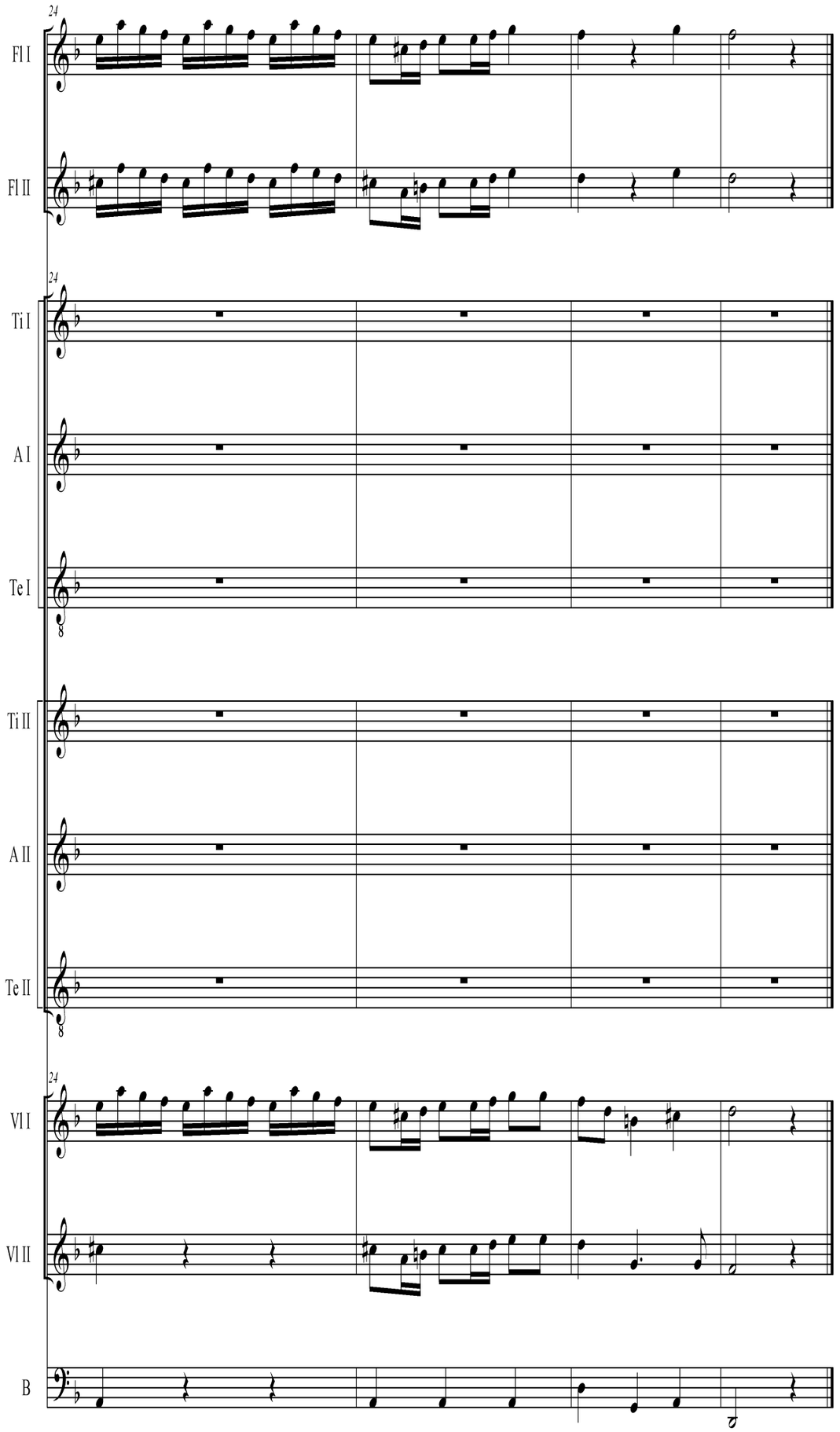
1) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

Fl I
Fl II
Ti I
A I
Te I
Ti II
A II
Te II
Vl I
Vl II
B
No bis non li cet in ter fi ce re quen

18
Fl I
Fl II
18
Ti I
quam.
A I
quam.
Te I
quam.
Ti II
quam.
A II
quam.
Te II
quam.
18
Vl I
Vl II
B
6
4
3

# Pasión para el Viernes
# VI

José de Orejón y Aparicio

**Transcripción:Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos: Julián Mosca**

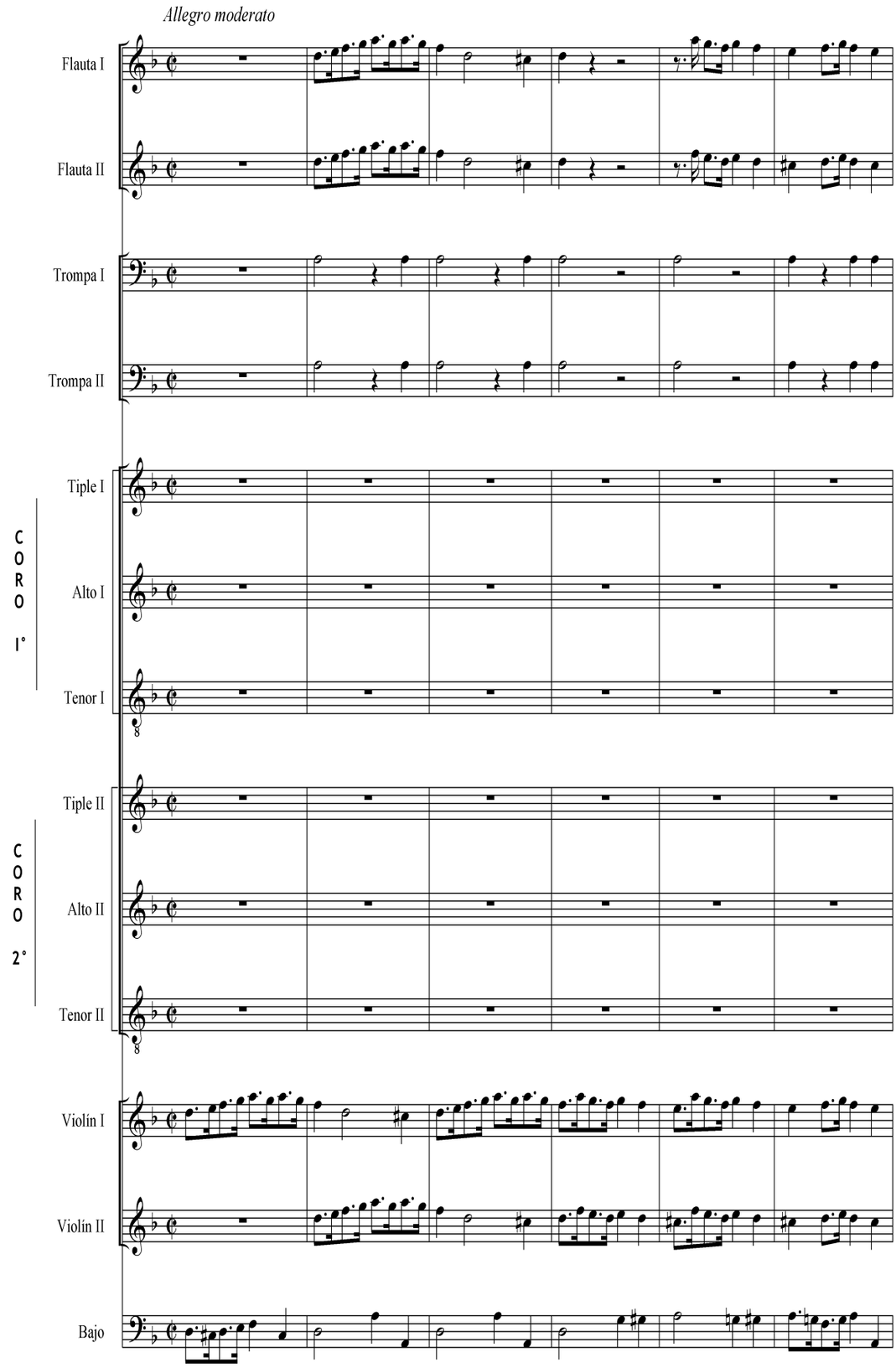


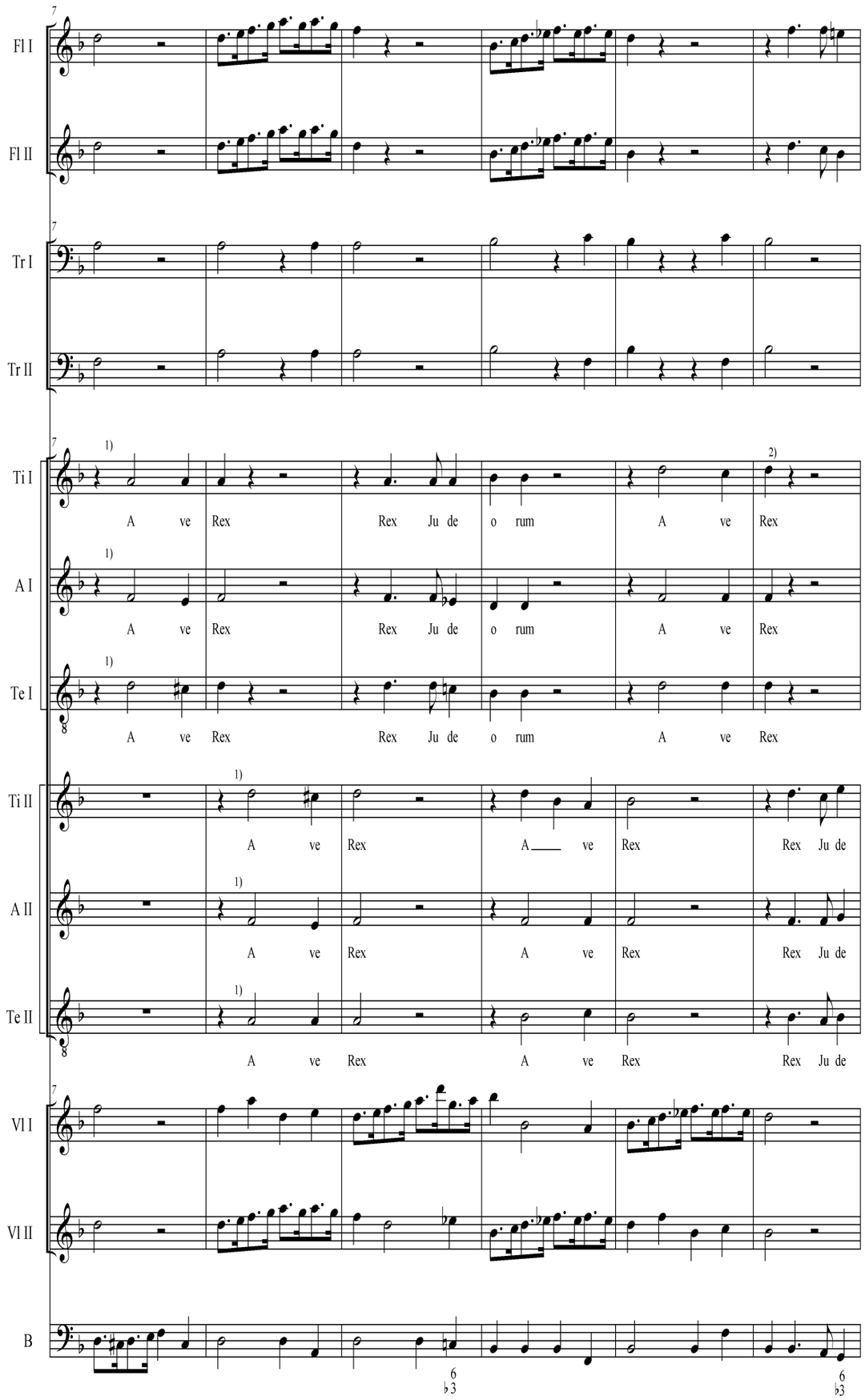
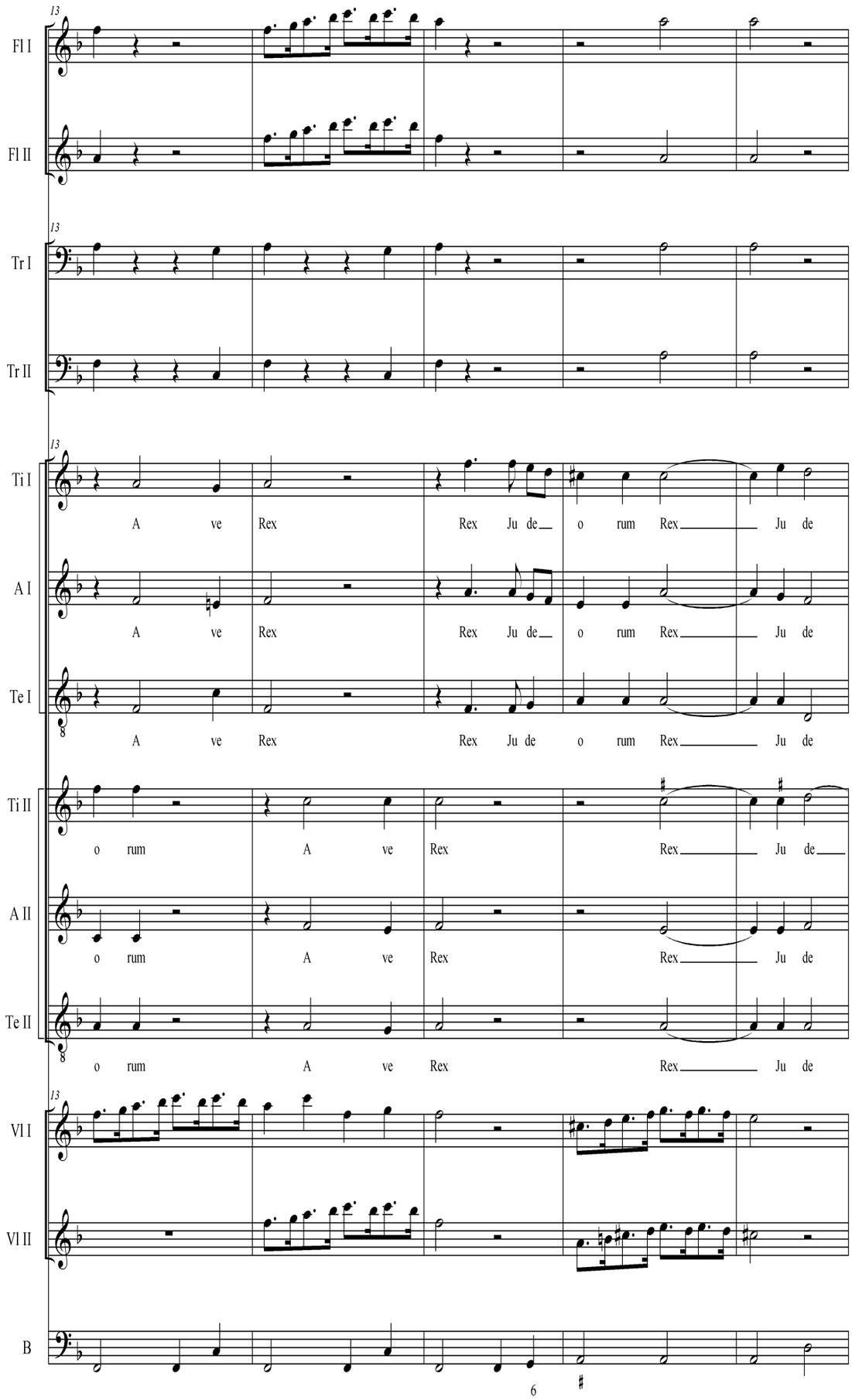
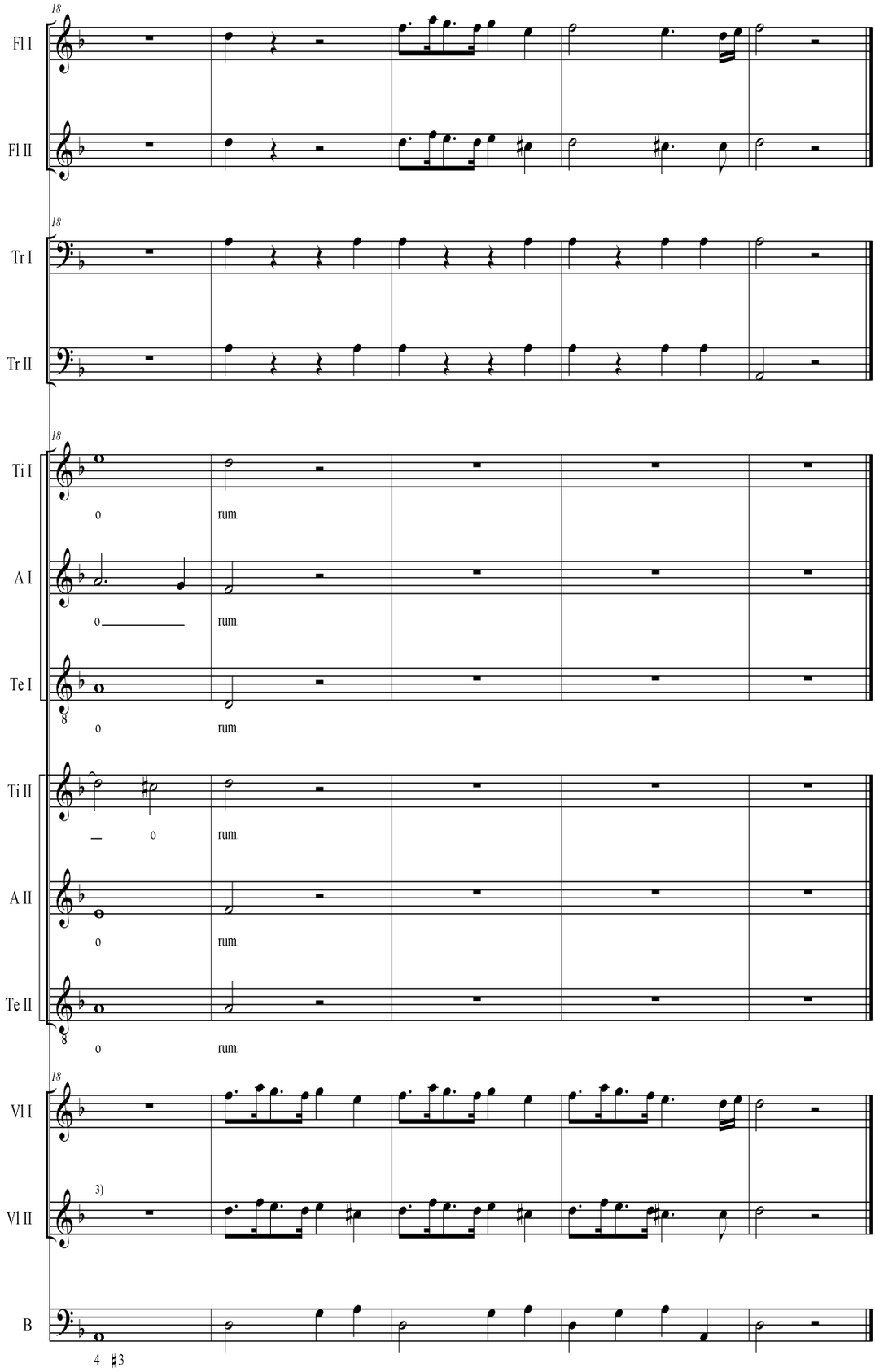

1) N.T.: Alteración el en Ms, agregada con posterioridad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.
2) N.T.: En el Ms repite la alteración, agregada con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.

3) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

Fl I
Fl II
Ti I
tu tu tu es Rex Ju de o rum
A I
tu tu tu es Rex Ju de o rum
Te I
tu tu tu es Rex Ju de o rum
Ti II
tu tu tu es Rex Ju de o rum
A II
tu tu tu es Rex Ju de o rum
Te II
tu tu tu es Rex Ju de o rum
Vl I
Vl II
B

16
Fl I
Fl II
16
Ti I
tu tu tu es Rex Ju de
A I
tu tu tu es Rex Ju de
Te I
tu tu tu es Rex Ju de
Ti II
tu tu tu es Rex Ju de
A II
tu tu tu es Rex Ju de
Te II
tu tu tu es Rex Ju de
16
Vl I
Vl II
B

4) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

24
Fl I
Fl II
24
Ti I
A I
Te I
8
Ti II
A II
Te II
8
24
Vl I
Vl II
B

# Pasión para el Viernes Santo
# VII

**José de Orejón y Aparicio**

**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos: Julián Mosca**

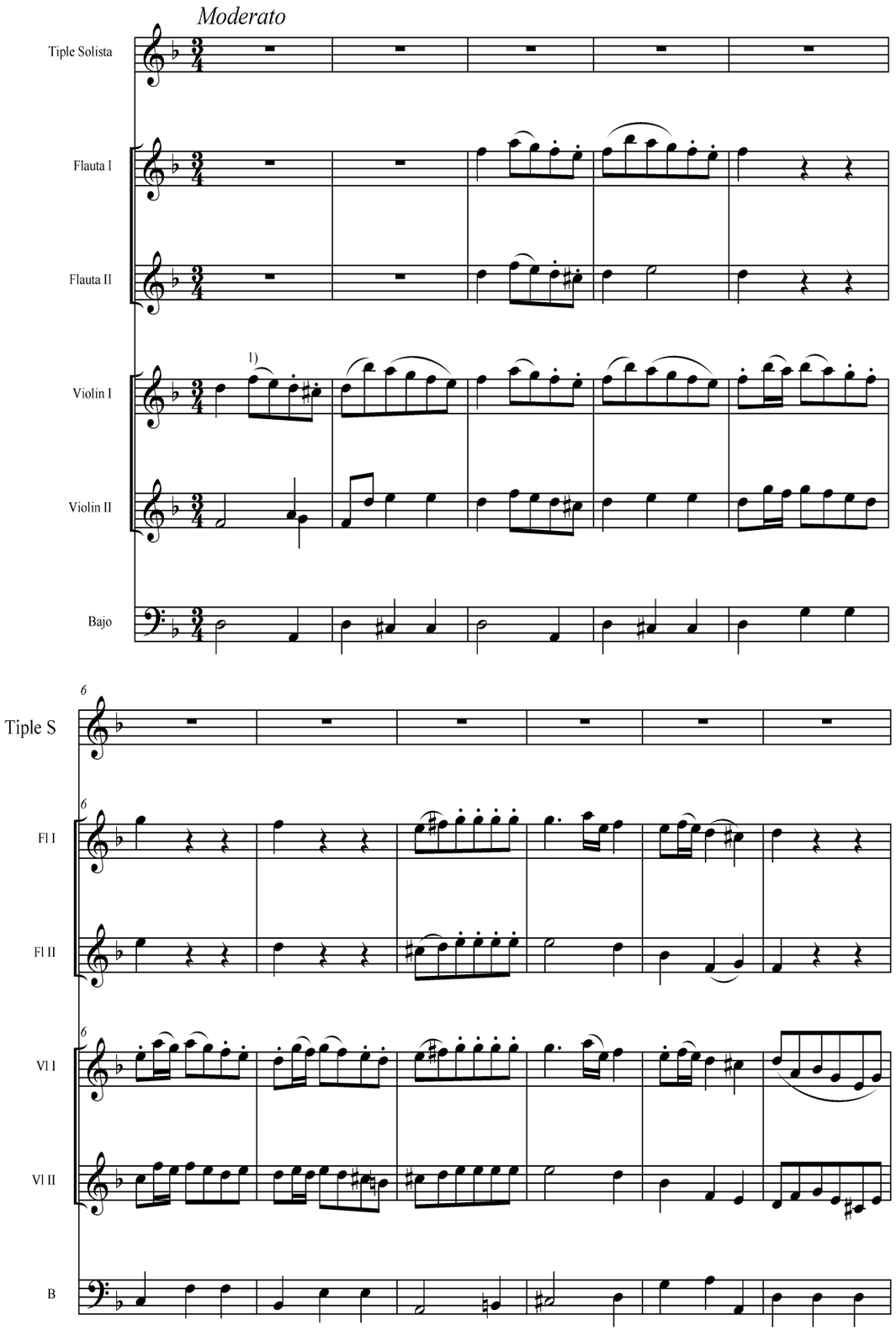
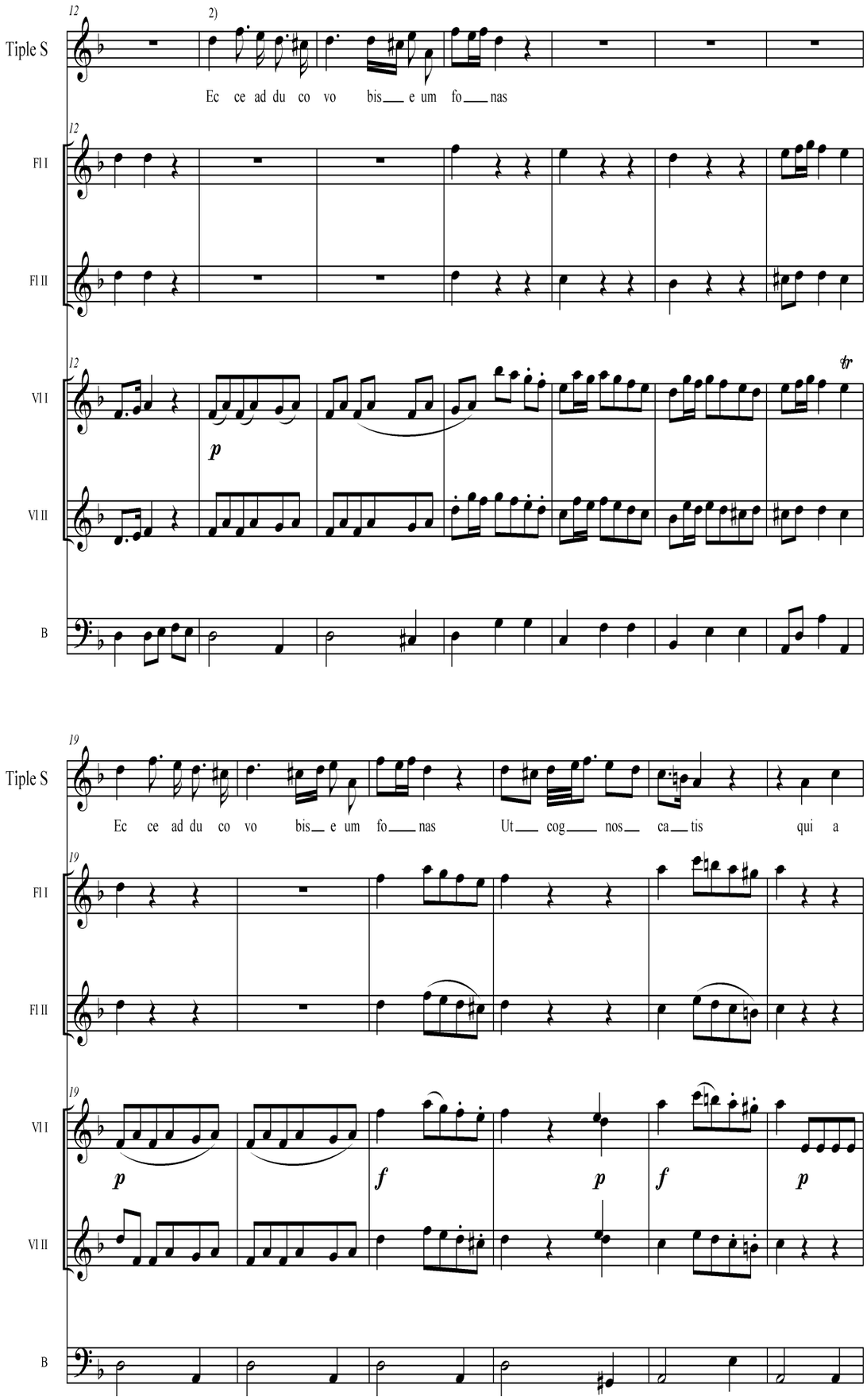


VII
Pasión para el Viernas Santo 2-4

1) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".
2) N.T.: En el Ms blanca en lugar de negra.

Fl I
Fl II
Tr I
Tr II
Ti I
A I
Te I
Ti II
A II
Te II
Vl I
Vl II
B
A ve Rex Rex Ju de o rum Rex Ju de
o rum A ve Rex Rex Ju de
6

3) N.T.: En el Ms. no figura este compás, fue agregado por la transcriptora

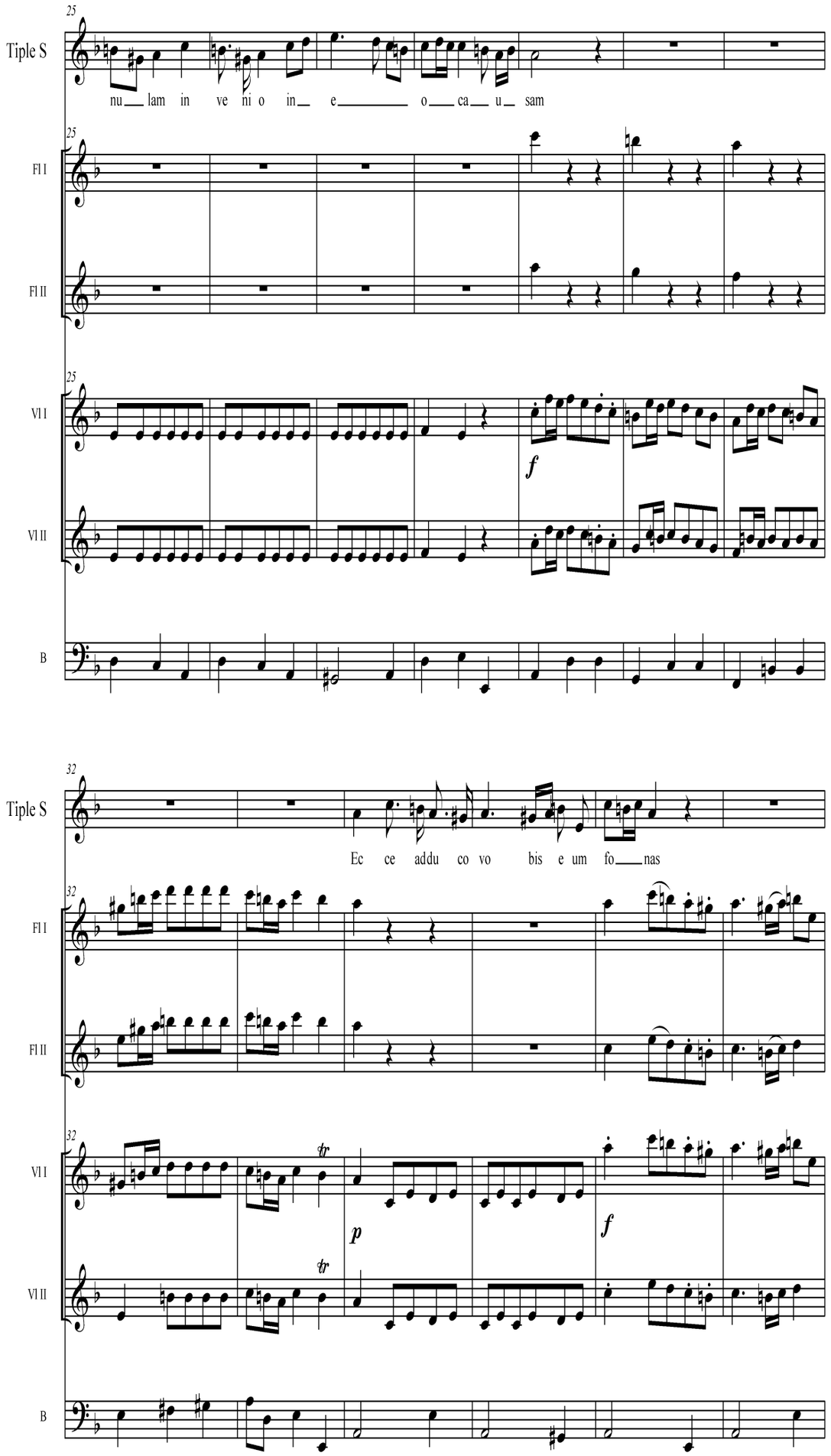
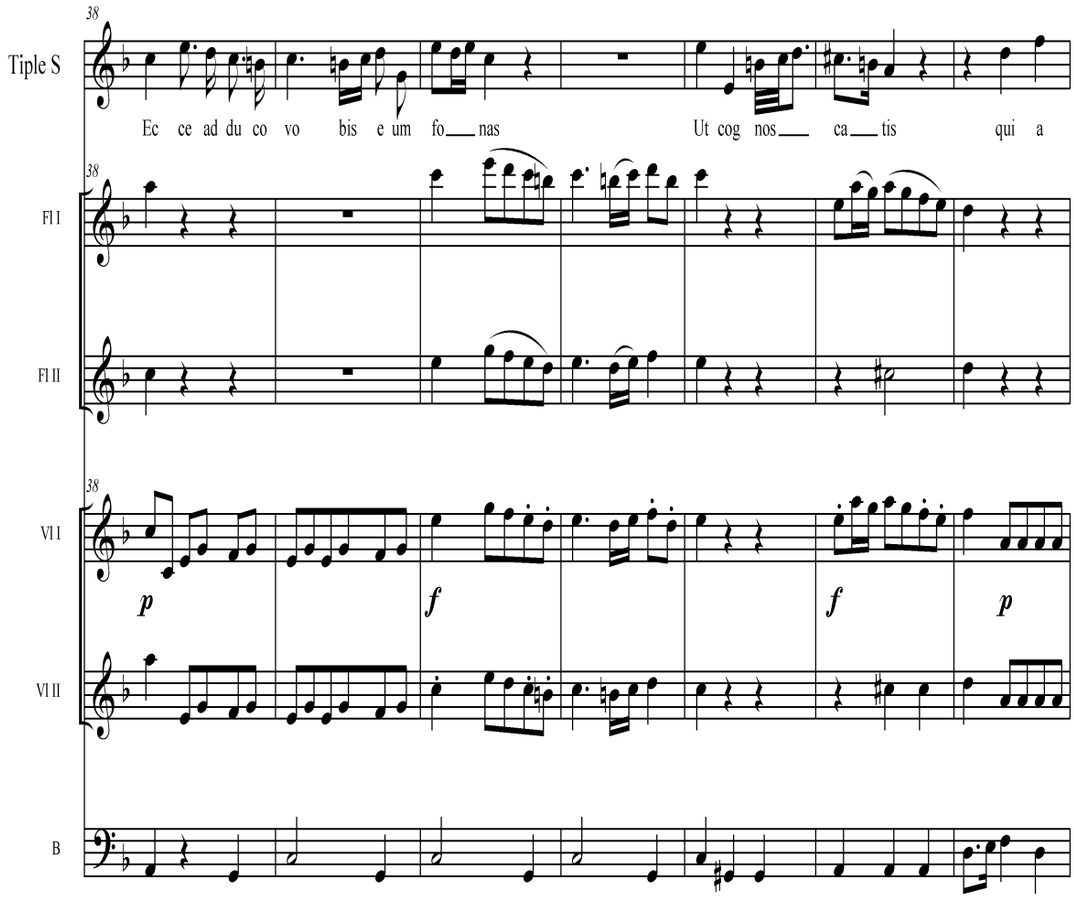
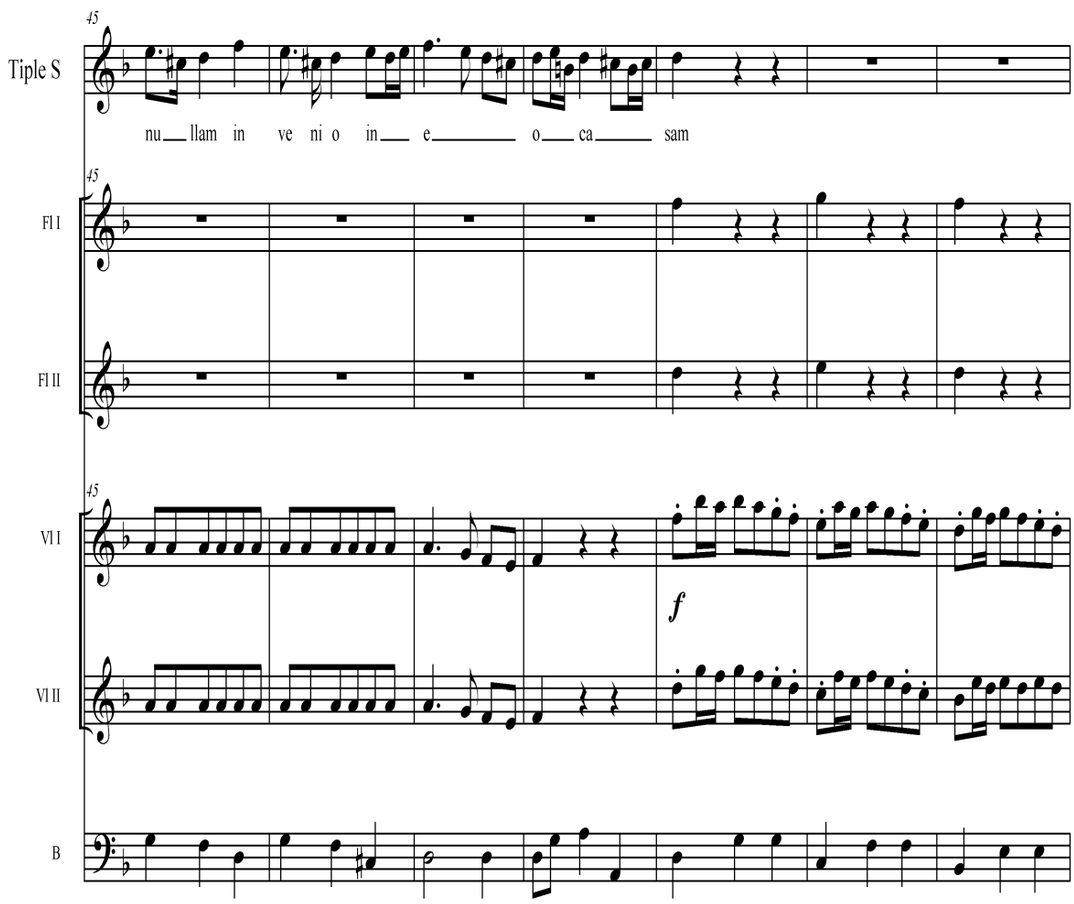
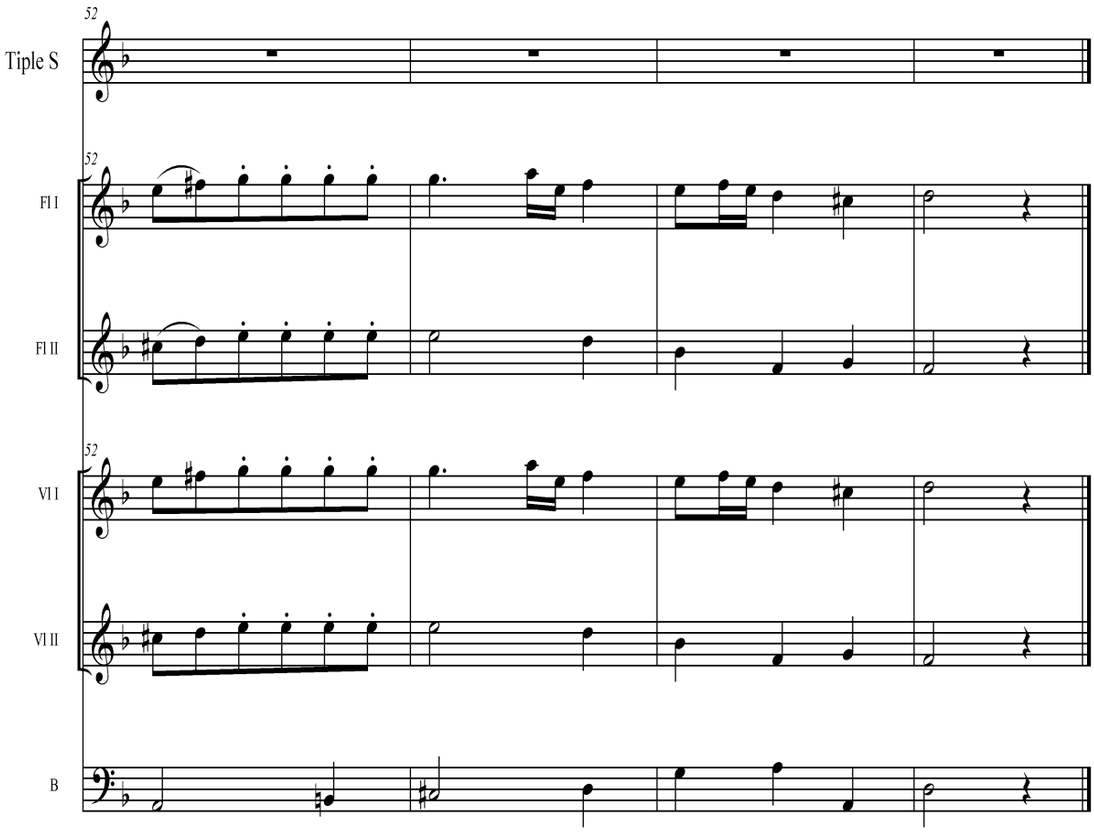
# Pasión para el Viernes Santo

## VIII

**José Orejón y Aparicio**

**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión del manuscrito: Arturo Estanislao Fernández**

1) N.T.: Ligaduras de expresión en el Ms, agregadas con posterioridad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.

2) N.T.: N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

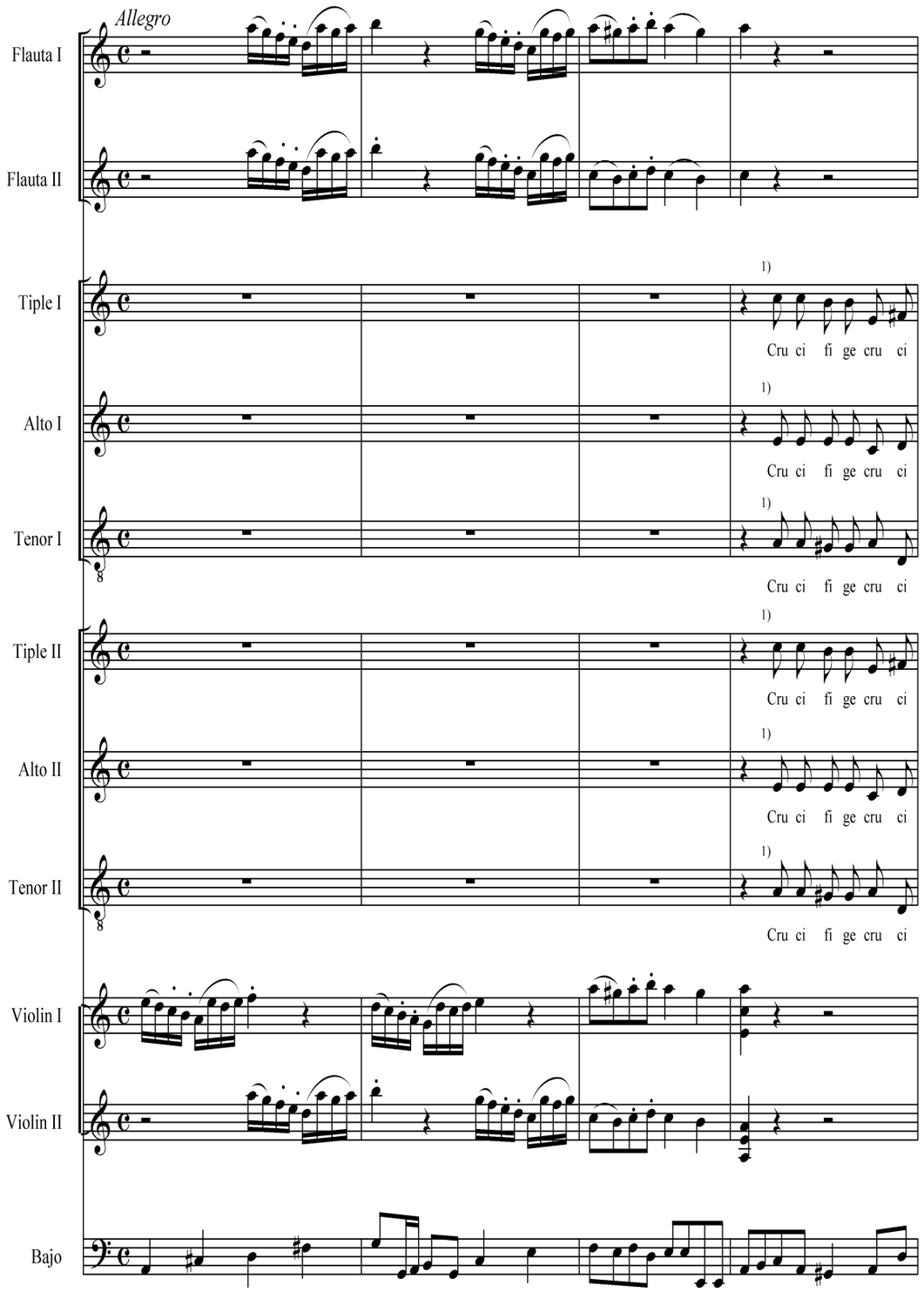
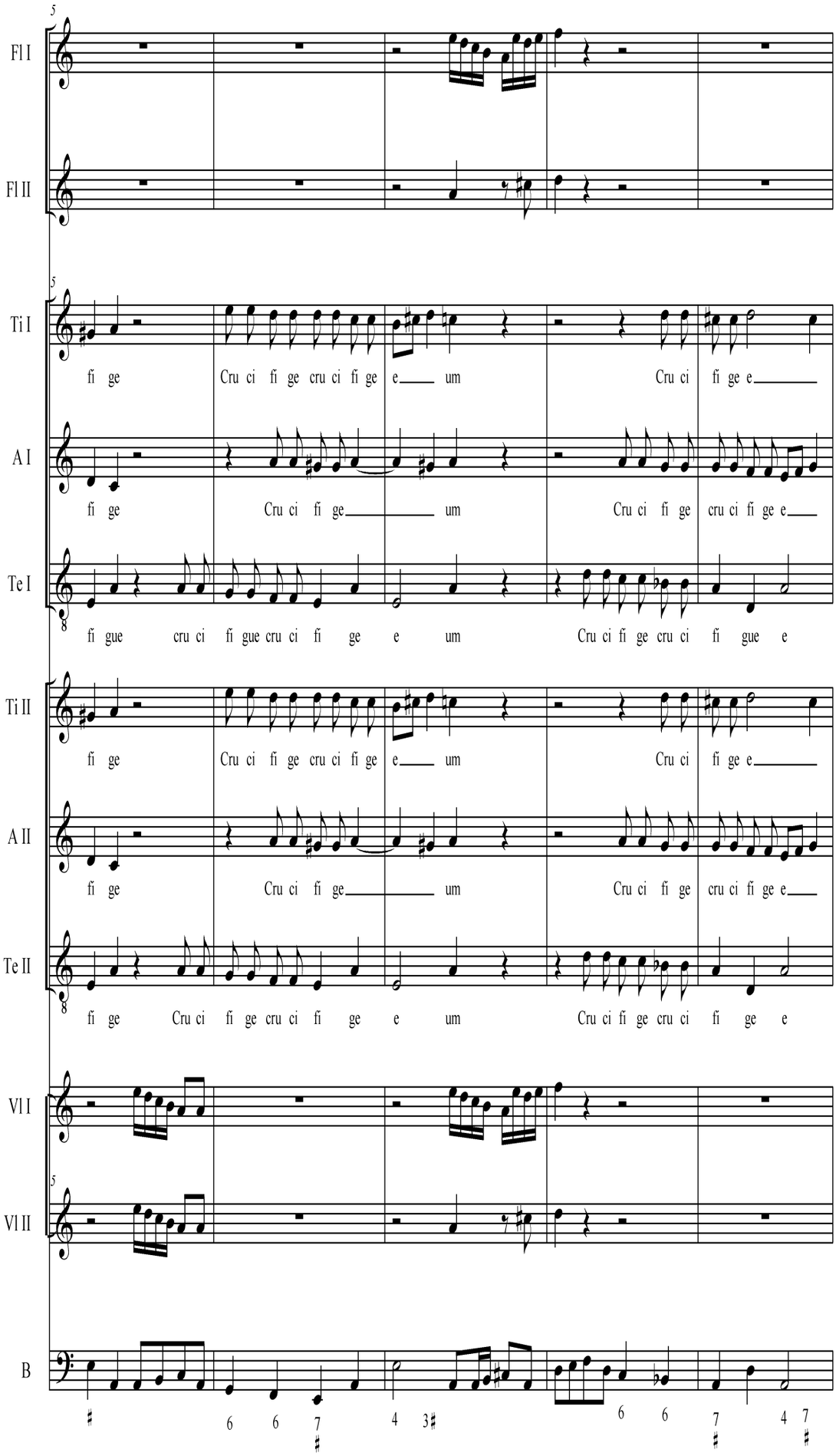
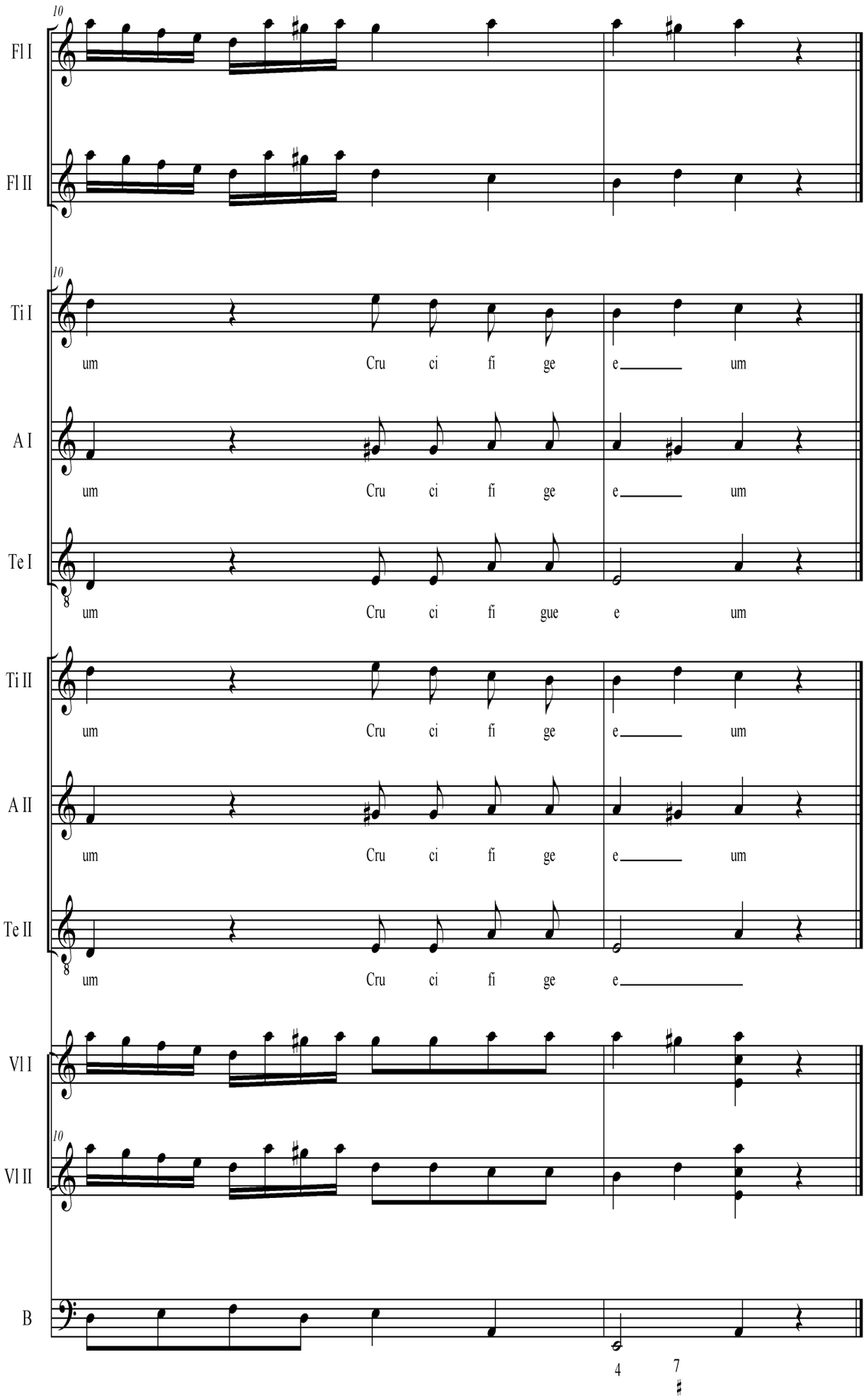
VIII

Pasión para el Viernas Santo 3-5

38
Tiple S
Ec ce ad du co vo bis e um fo nas Ut cog nos ca tis qui a
Fl I
Fl II
Vl I
Vl II
B
p
f
f
p

45
Tiple S
nu llam in ve ni o in e o ca sam
Fl I
Fl II
Vl I
Vl II
B
f

52
Tiple S
52
Fl I
Fl II
52
Vl I
Vl II
B

# Pasión para el Viernes Santo

## IX

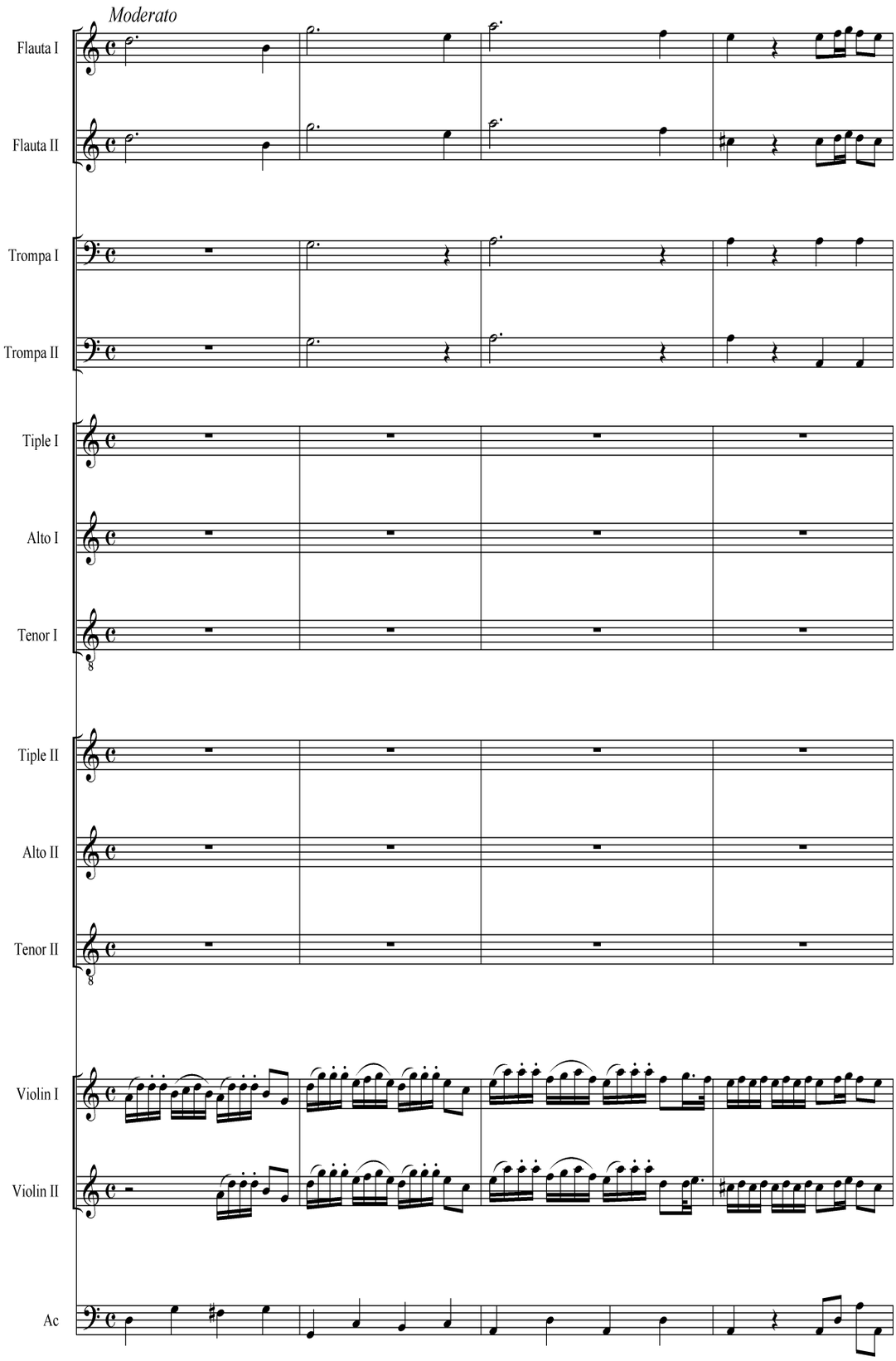
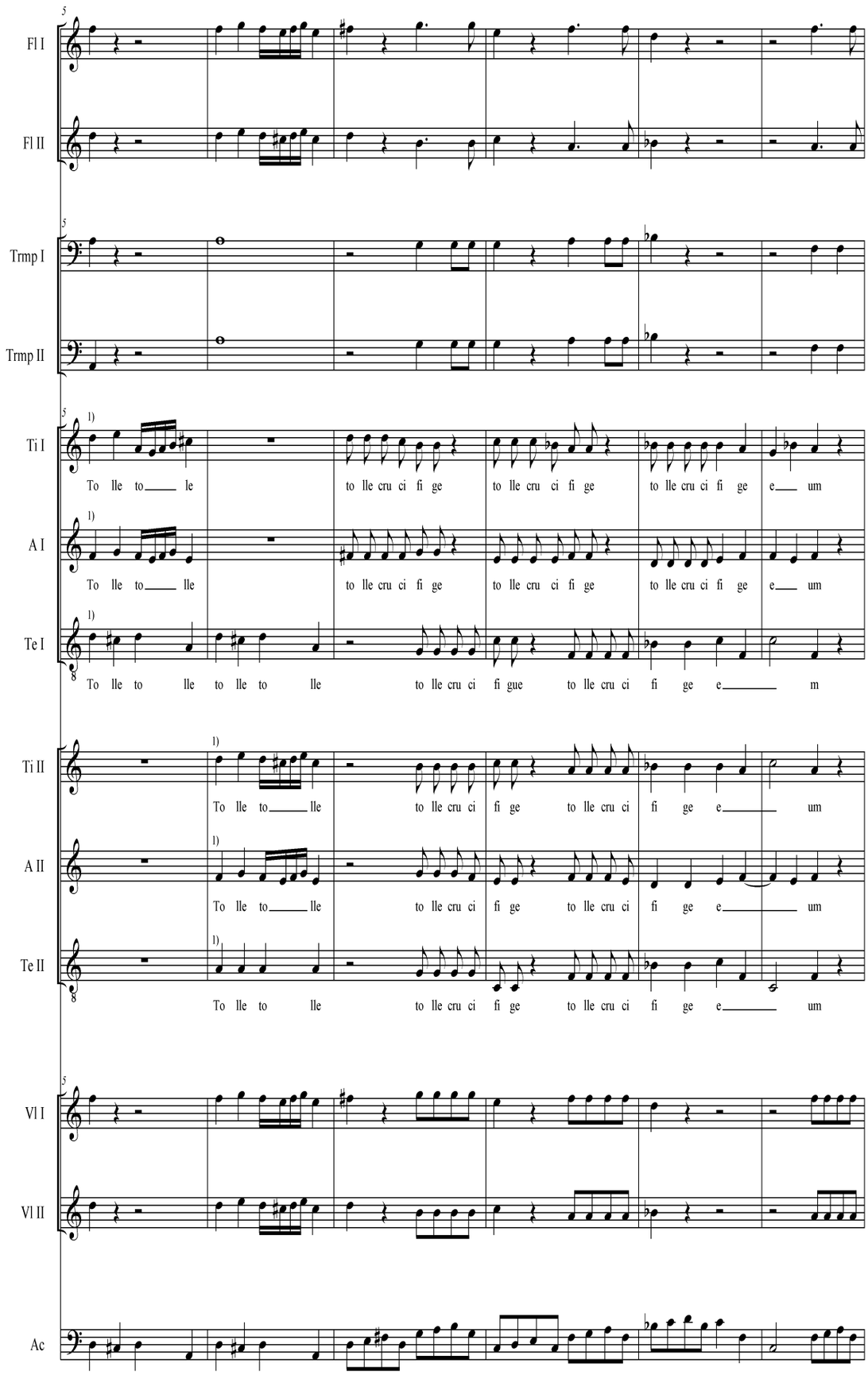
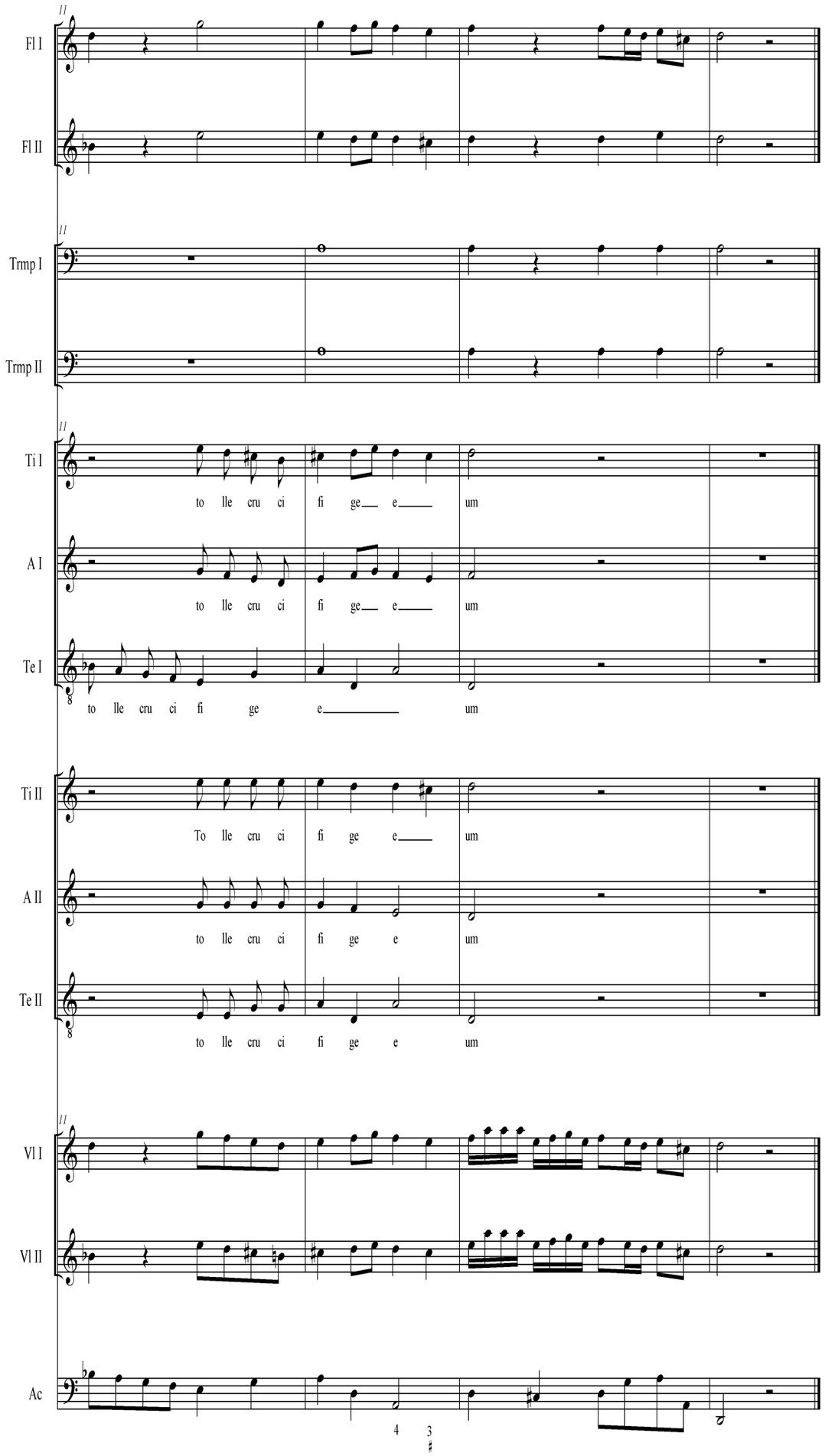
**José Orejón y Aparicio**

**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión del manuscrito: Arturo Estanislao Fernández**

1) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

Fl I
Fl II
Ti I
fi ge Cru ci fi ge cru ci fi ge e um Cru ci fi ge e
A I
fi ge Cru ci fi ge um Cru ci fi ge cru ci fi ge e
Te I
fi gue cru ci fi gue cru ci fi ge e um Cru ci fi ge cru ci fi gue e
Ti II
fi ge Cru ci fi ge cru ci fi ge e um Cru ci fi ge e
A II
fi ge Cru ci fi ge um Cru ci fi ge cru ci fi ge e
Te II
fi ge Cru ci fi ge cru ci fi ge e um Cru ci fi ge cru ci fi ge e
Vl I
Vl II
B

Fl I
Fl II
Ti I
A I
Te I
Ti II
A II
Te II
Vl I
Vl II
B
um Cru ci fi ge e um
um Cru ci fi ge e um
um Cru ci fi gue e um
um Cru ci fi ge e um
um Cru ci fi ge e um
um Cru ci fi ge e
4
7

# Pasión para el Viernes Santo

## X

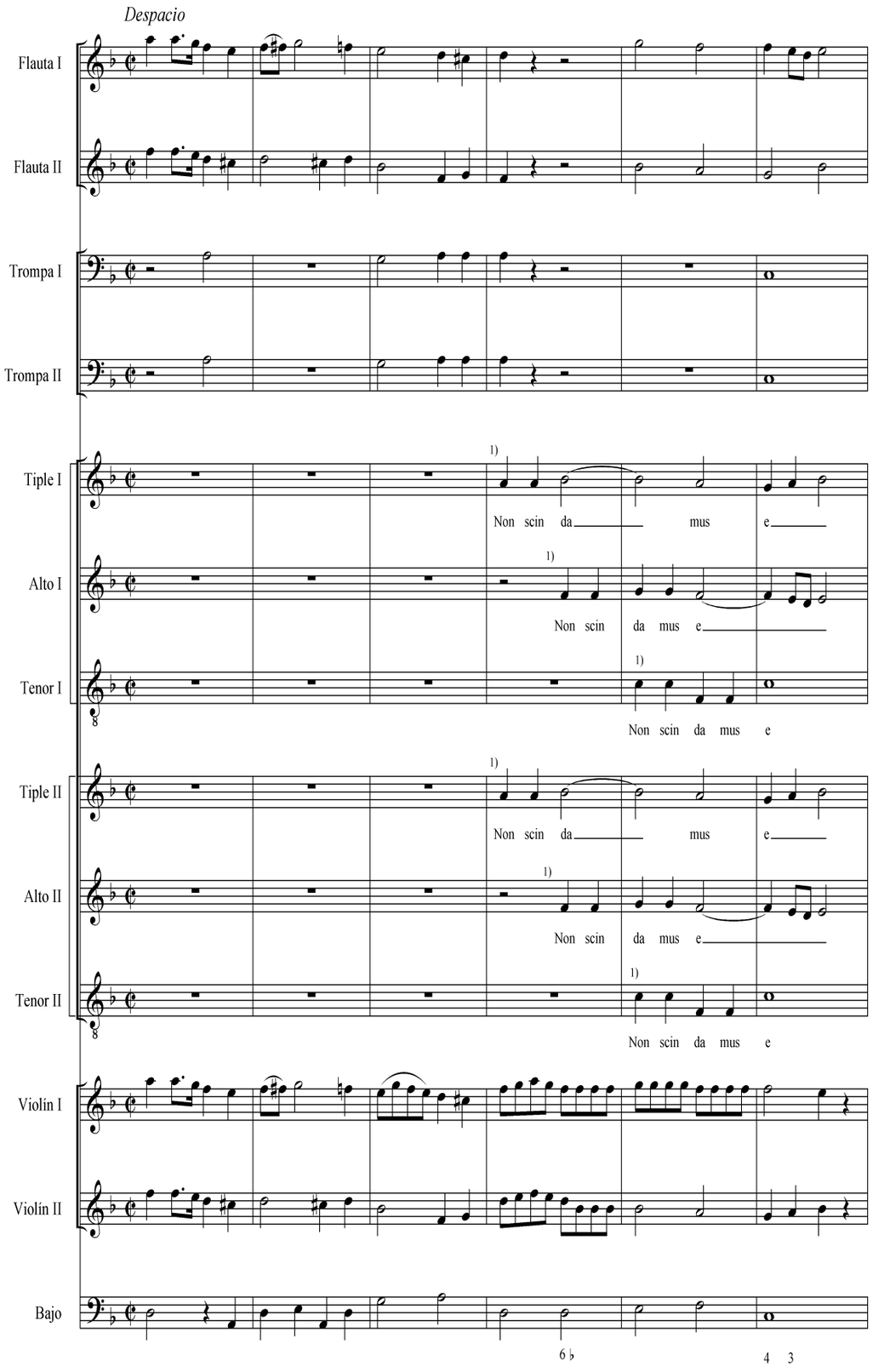
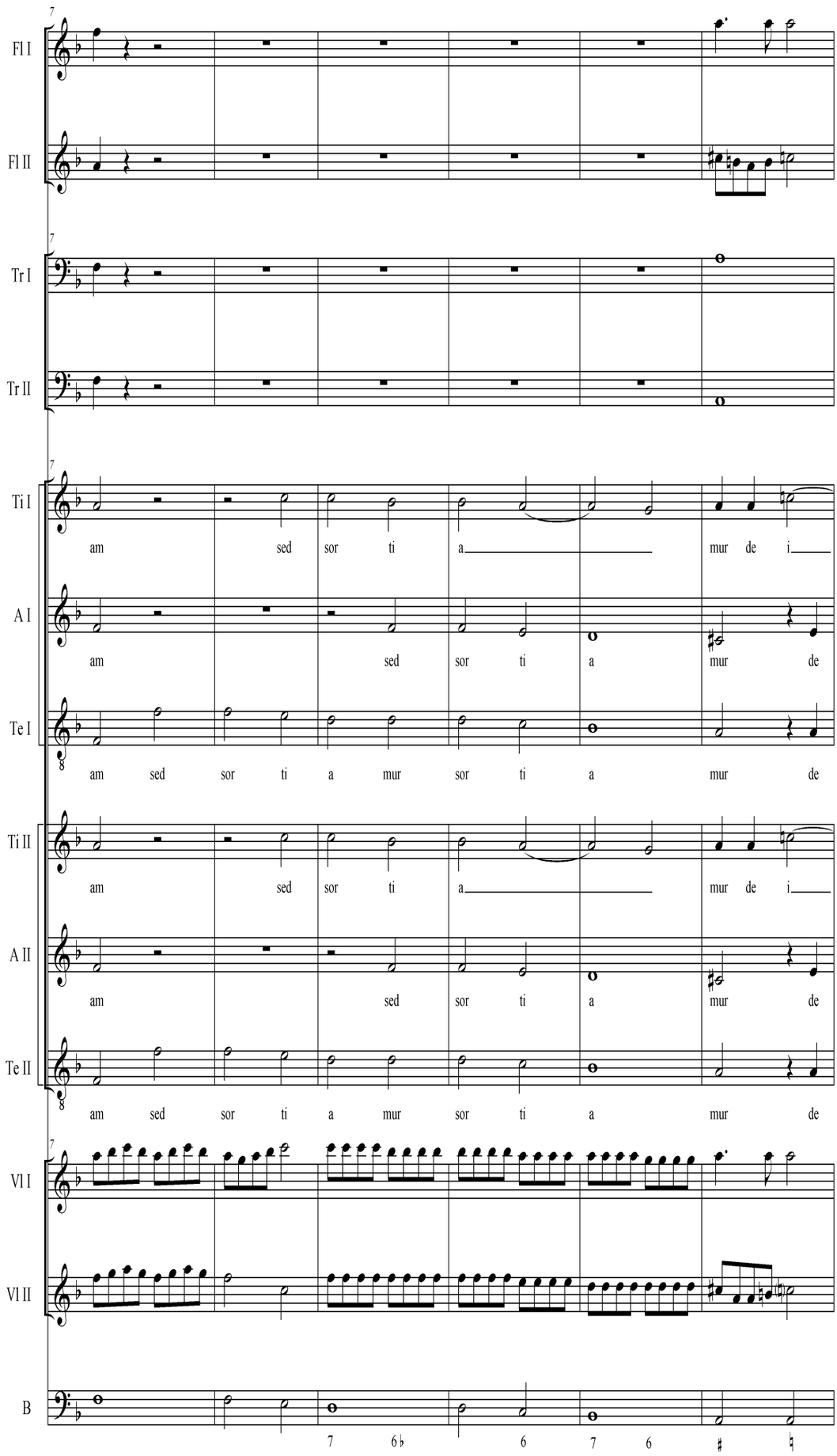
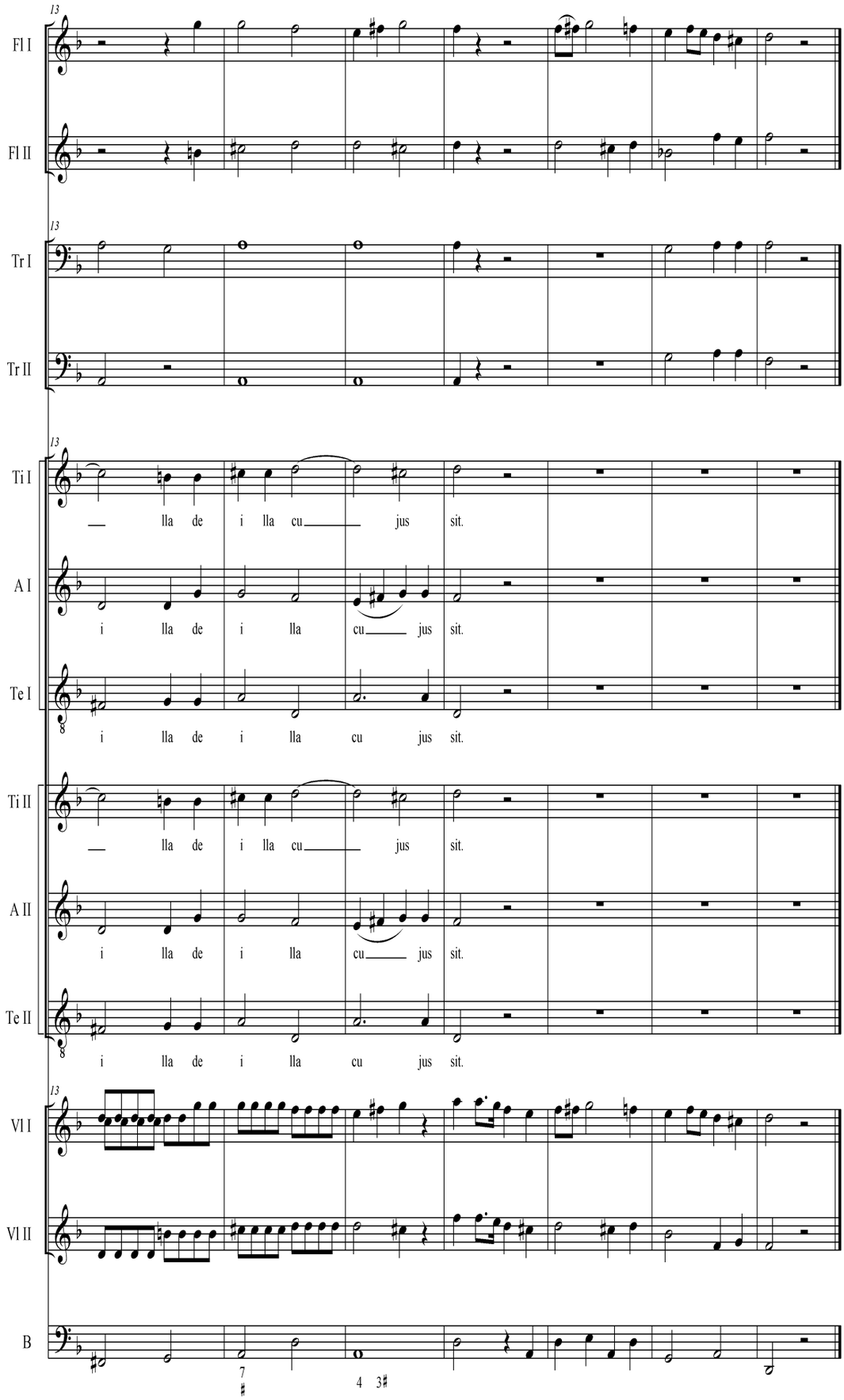
**José Orejón y Aparicio**

**Transcripción. Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión del manuscrito: Arturo Estanislao Fernández**

1)N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

Fl I
Fl II
Trmp I
Trmp II
Ti I
to lle cru ci fi ge e um
A I
to lle cru ci fi ge e um
Te I
to lle cru ci fi ge e um
Ti II
To lle cru ci fi ge e um
A II
to lle cru ci fi ge e um
Te II
to lle cru ci fi ge e um
Vl I
Vl II
Ac

# Pasión para el Viernes Santo

## XI

**José de Orejón y Aparicio**

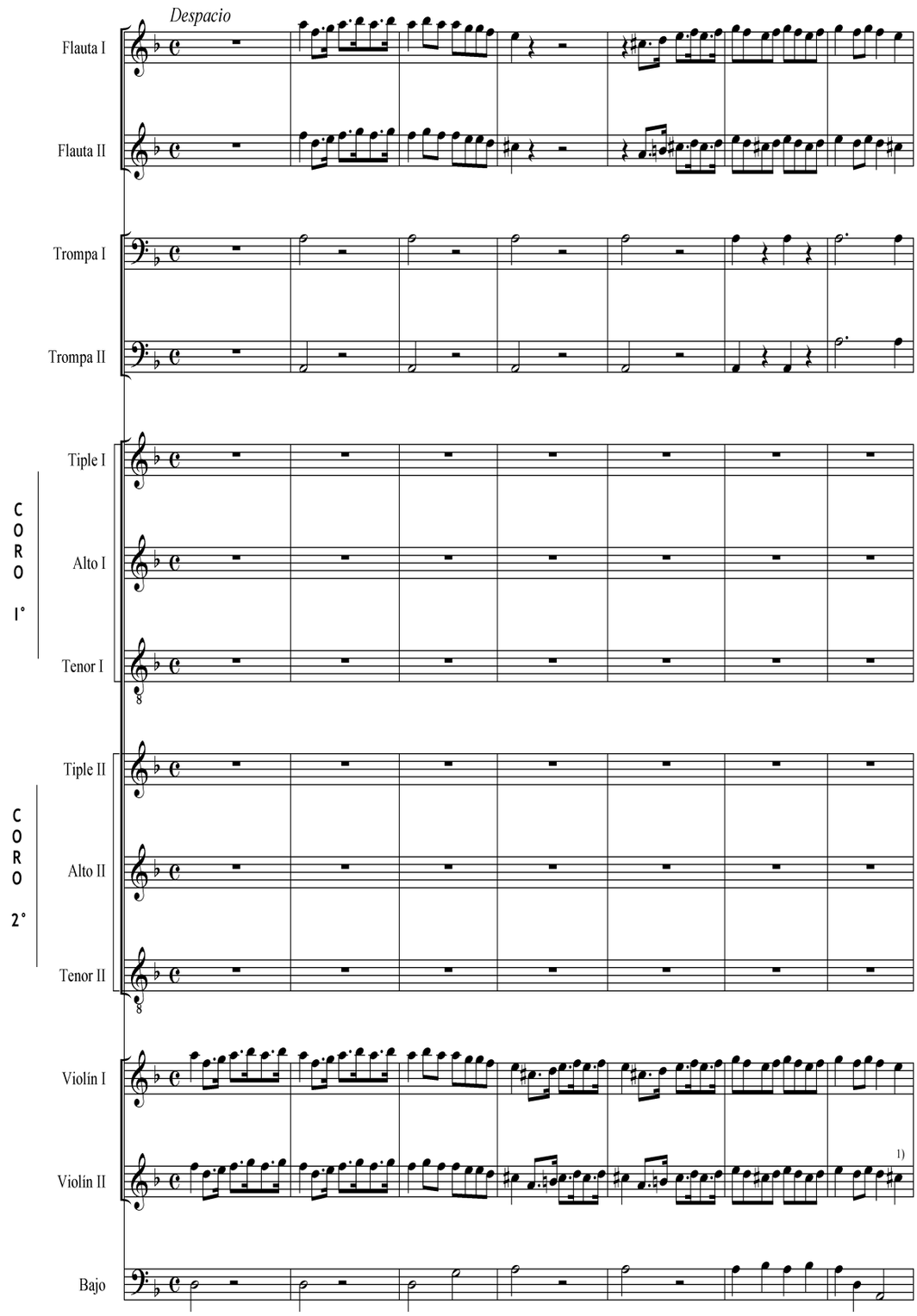
**Transcripción. Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión del manuscrito: Julián Mosca**

1) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

Fl I
Fl II
Tr I
Tr II
Ti I
A I
Te I
Ti II
A II
Te II
Vl I
Vl II
B
am sed sor ti a mur de i
am sed sor ti a mur de
am sed sor ti a mur sor ti a mur de
7 6♭ 6 7 6 ♯ ♮

13
Fl I
Fl II
13
Tr I
Tr II
13
Ti I
lla de i lla cu jus sit.
A I
i lla de i lla cu jus sit.
Te I
8
i lla de i lla cu jus sit.
Ti II
lla de i lla cu jus sit.
A II
i lla de i lla cu jus sit.
Te II
8
i lla de i lla cu jus sit.
13
Vl I
Vl II
B
7
4 3

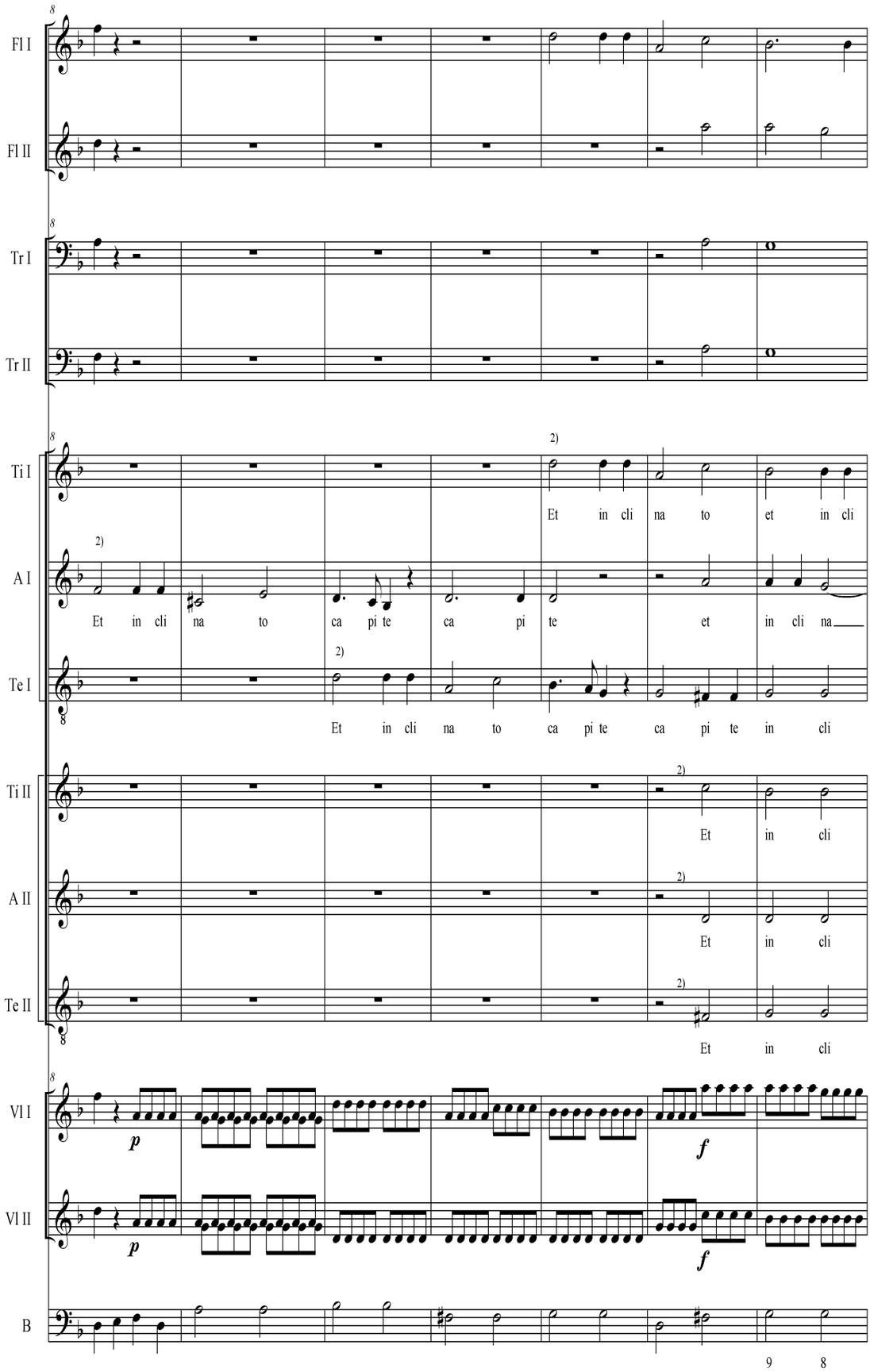
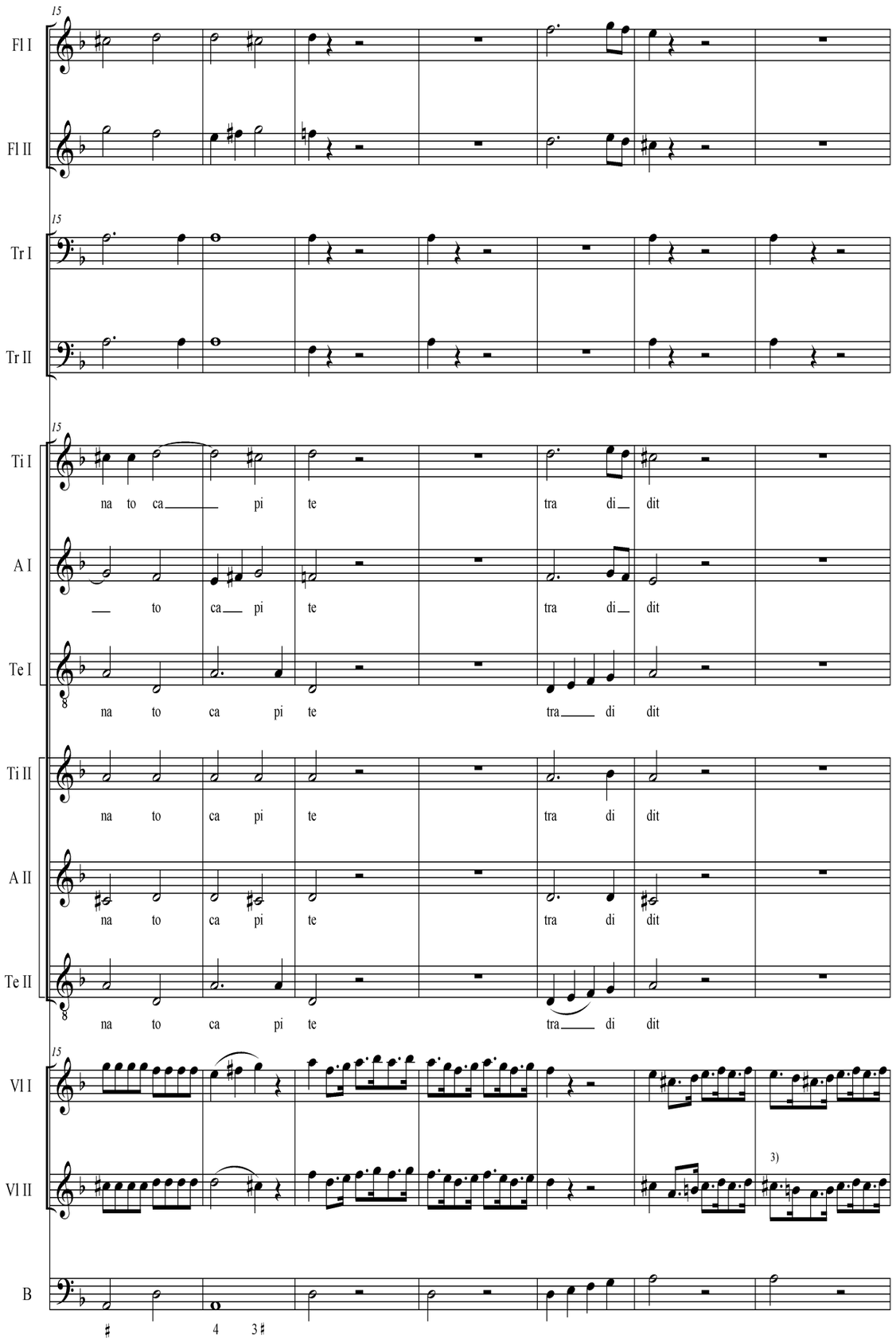
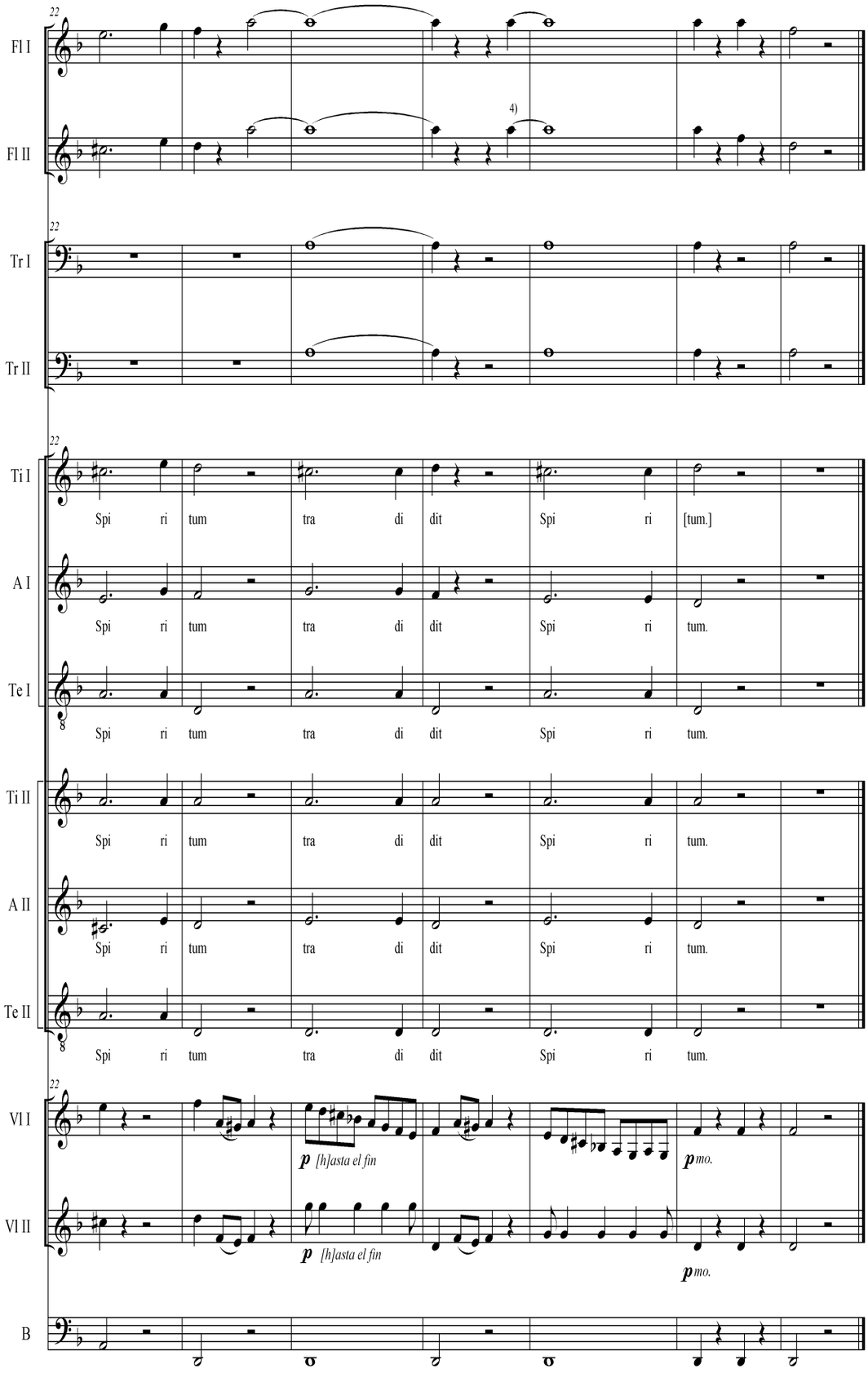
# Pasión para el Viernes Santo

## XII

**José de Orejón y Aparicio**

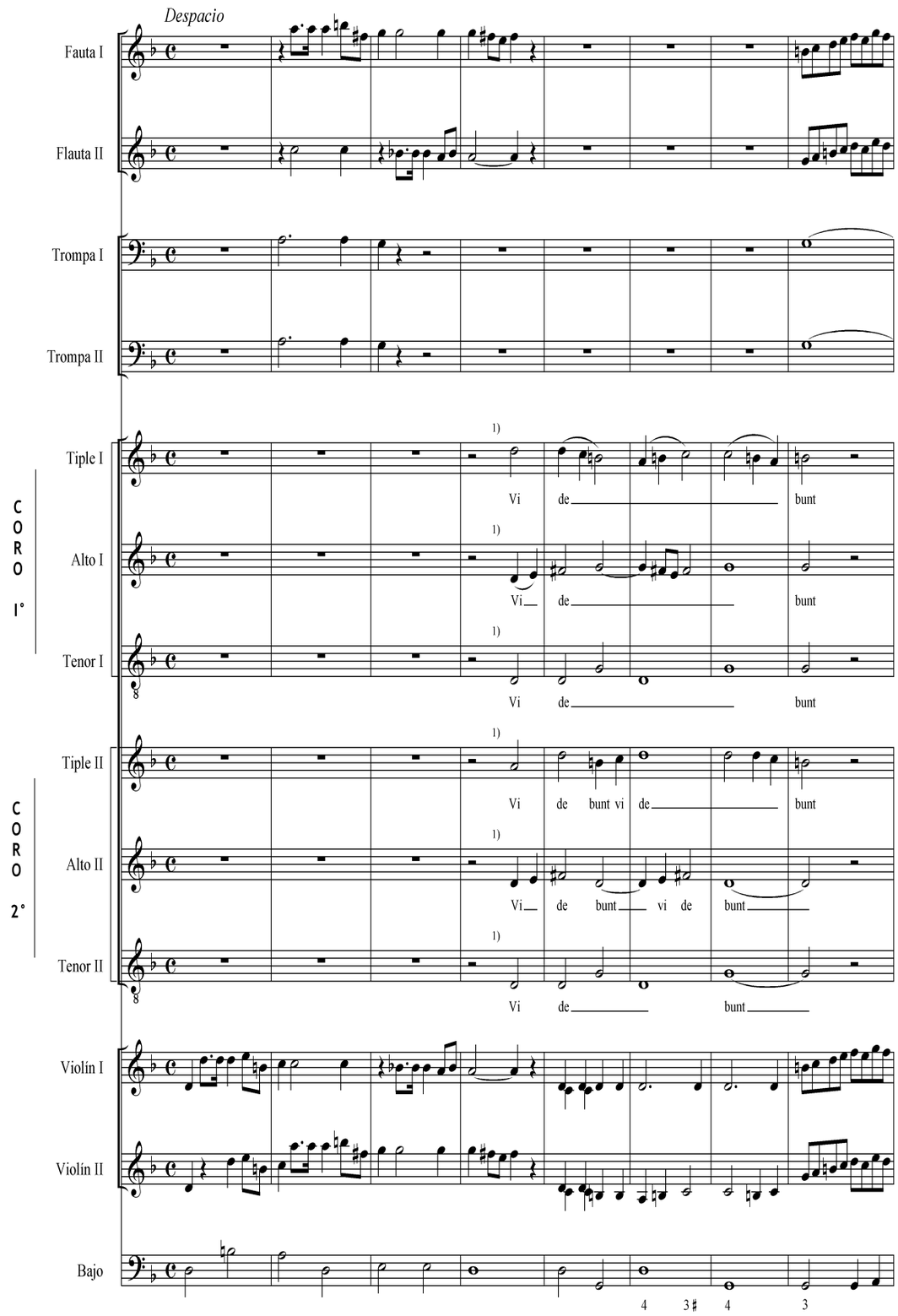
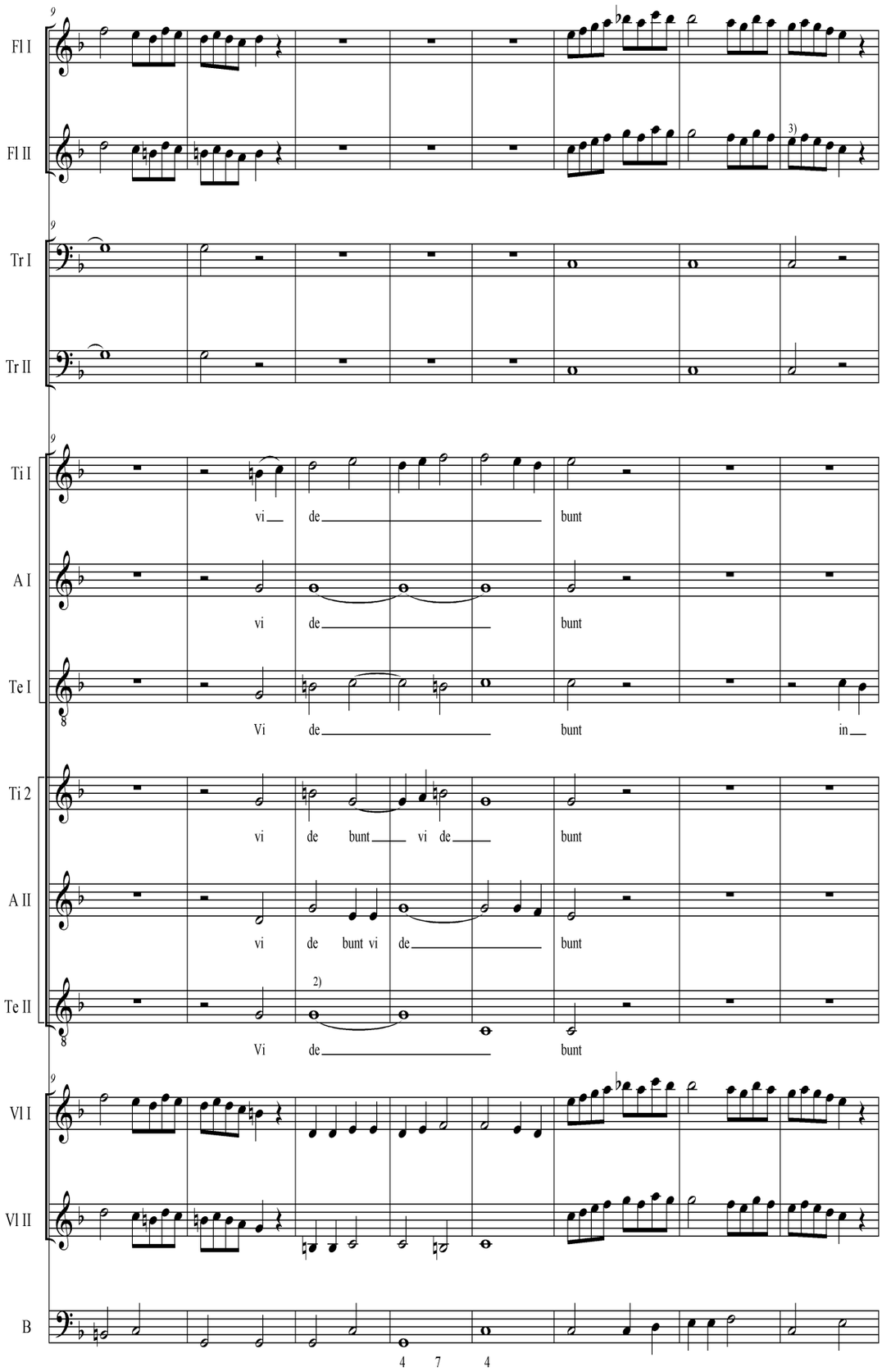
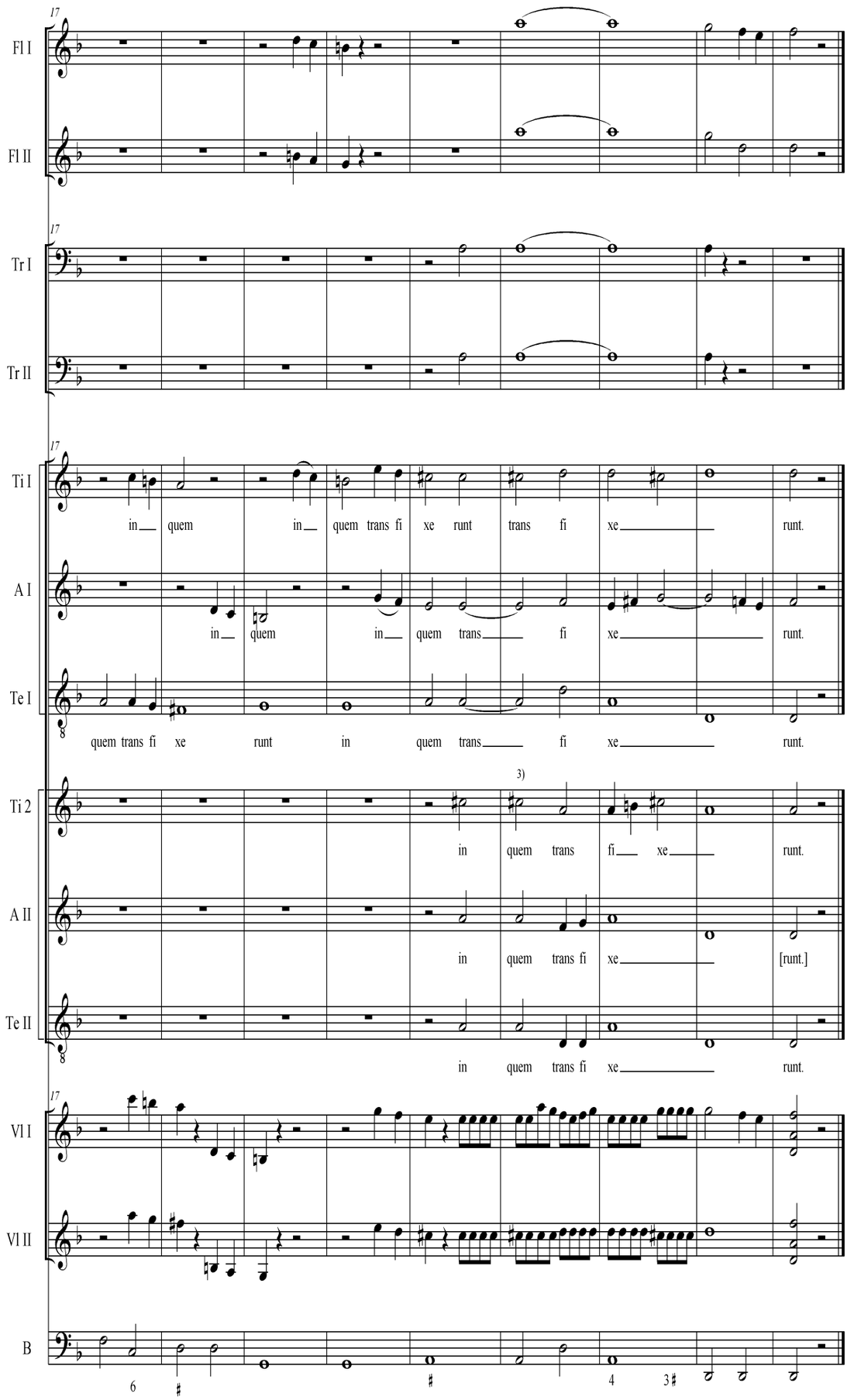
**Transcripción:Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos: Julián Mosca**



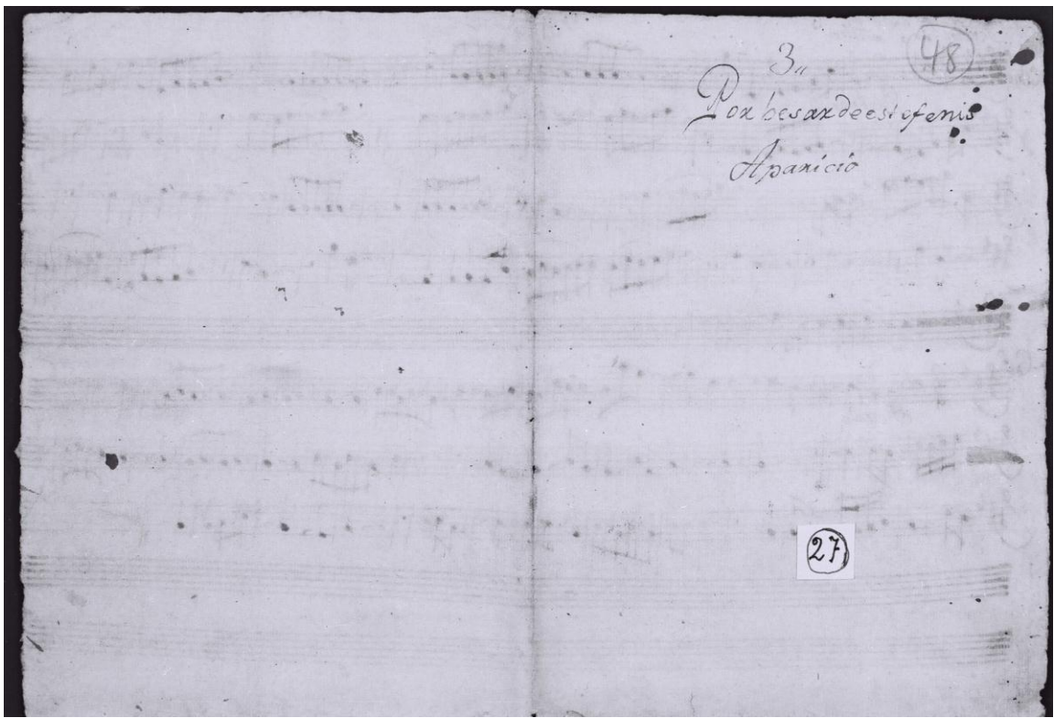

1) N.T.: Alteración en el Ms, agregada con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.

2) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

3) N.T.: Alteración en el Ms, agregada con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes

4) En el Ms no figura la ligadura de prolongación.

# Pasión para el Viernes Santo
# XIII

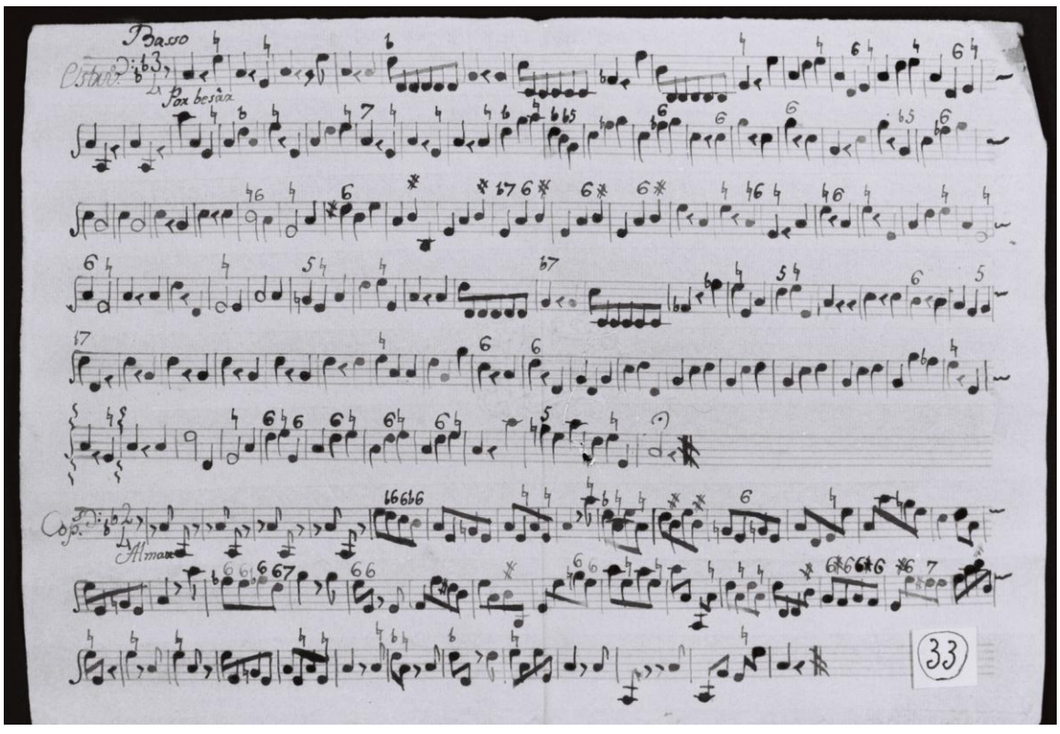
**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos: Julián Mosca**

**José de Orejón y Aparicio**

1) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

2) N.T.: Cfr en el "Prólogo a las Transcripciones" los criterios de escritura de la época para la prolongación de sonidos a través de la barra de compás.
3) N.T.: N.T.: Error del copista en la F II. Se tiene en cuenta en la transcripción la línea de Violín II en el mismo compás.

17
Fl I
Fl II
17
Tr I
Tr II
17
Ti I
in quem in quem trans fi xe runt trans fi xe runt.
A I
in quem in quem trans fi xe runt.
Te I
quem trans fi xe runt in quem trans fi xe runt.
3)
Ti 2
in quem trans fi xe runt.
A II
in quem trans fi xe [runt.]
Te II
in quem trans fi xe runt.
17
Vl I
Vl II
B

# Por besar de este fénix



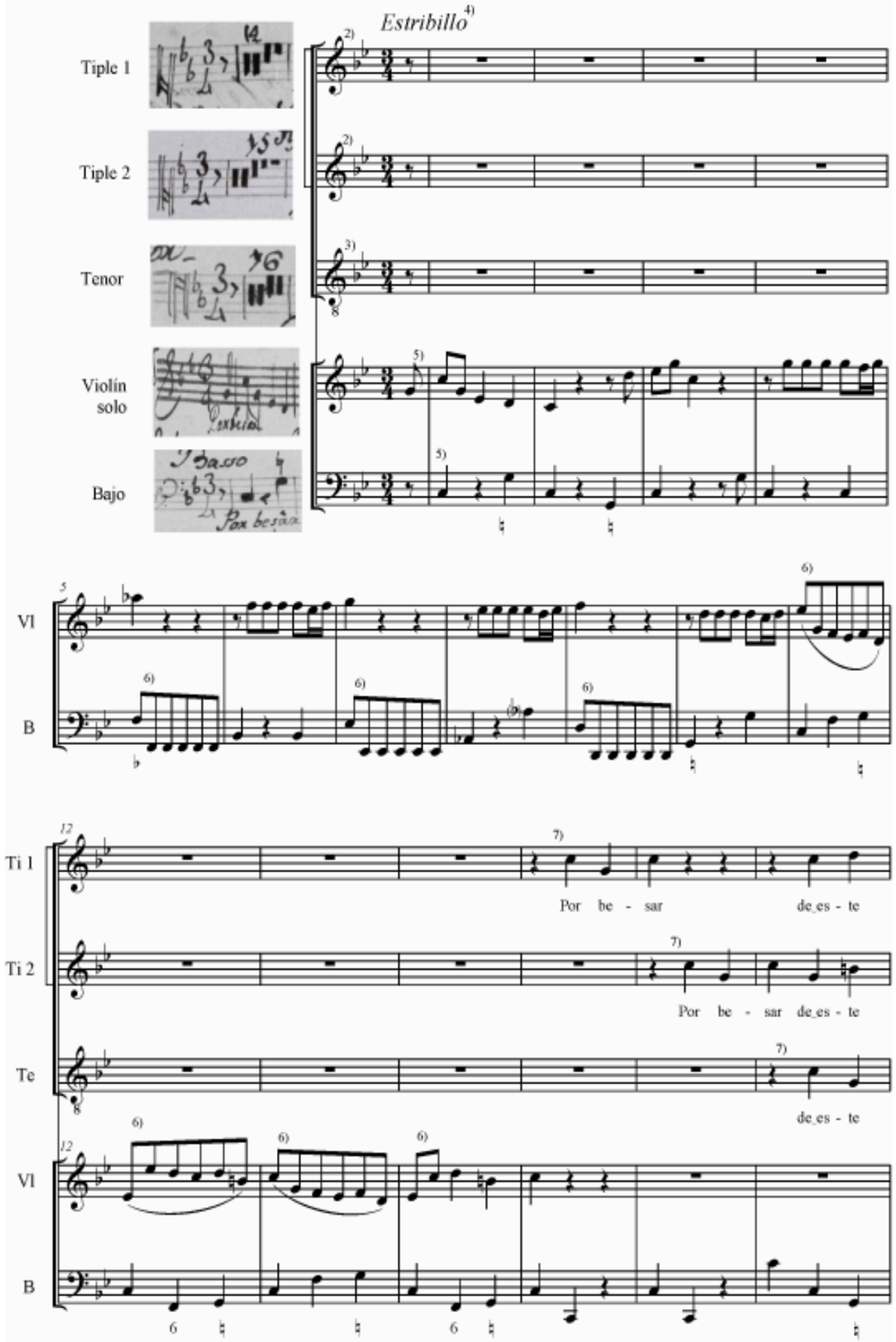
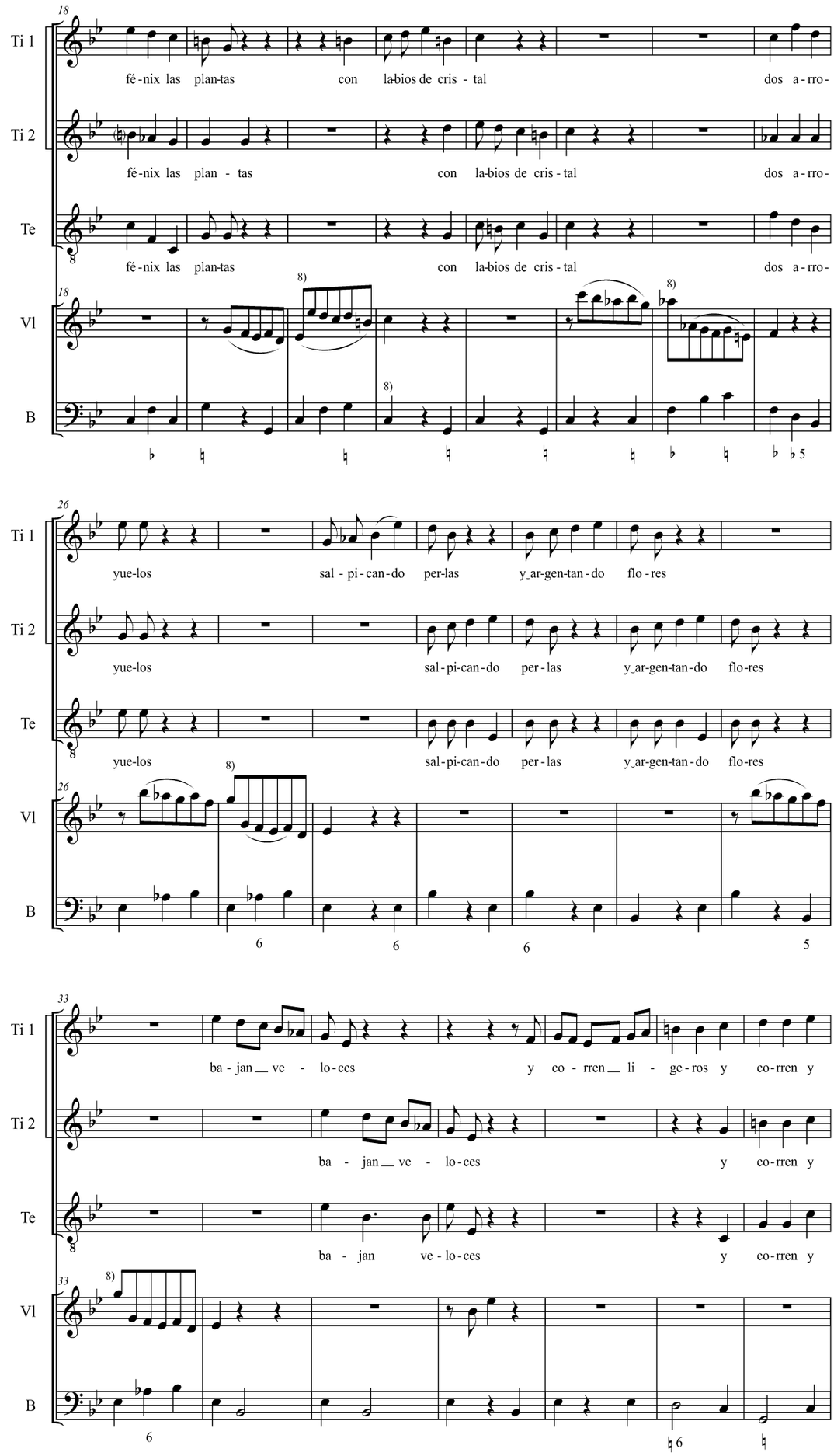
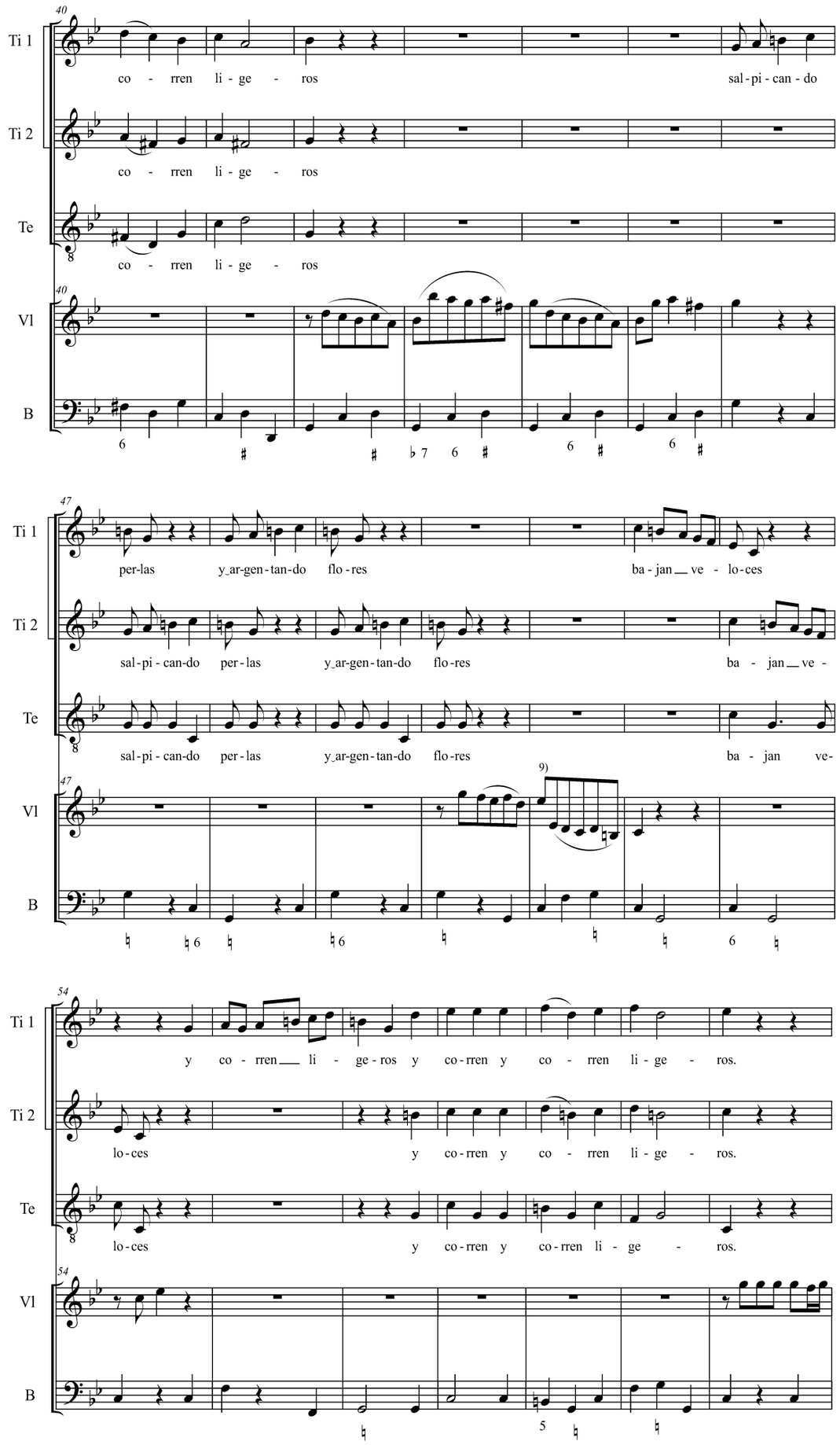
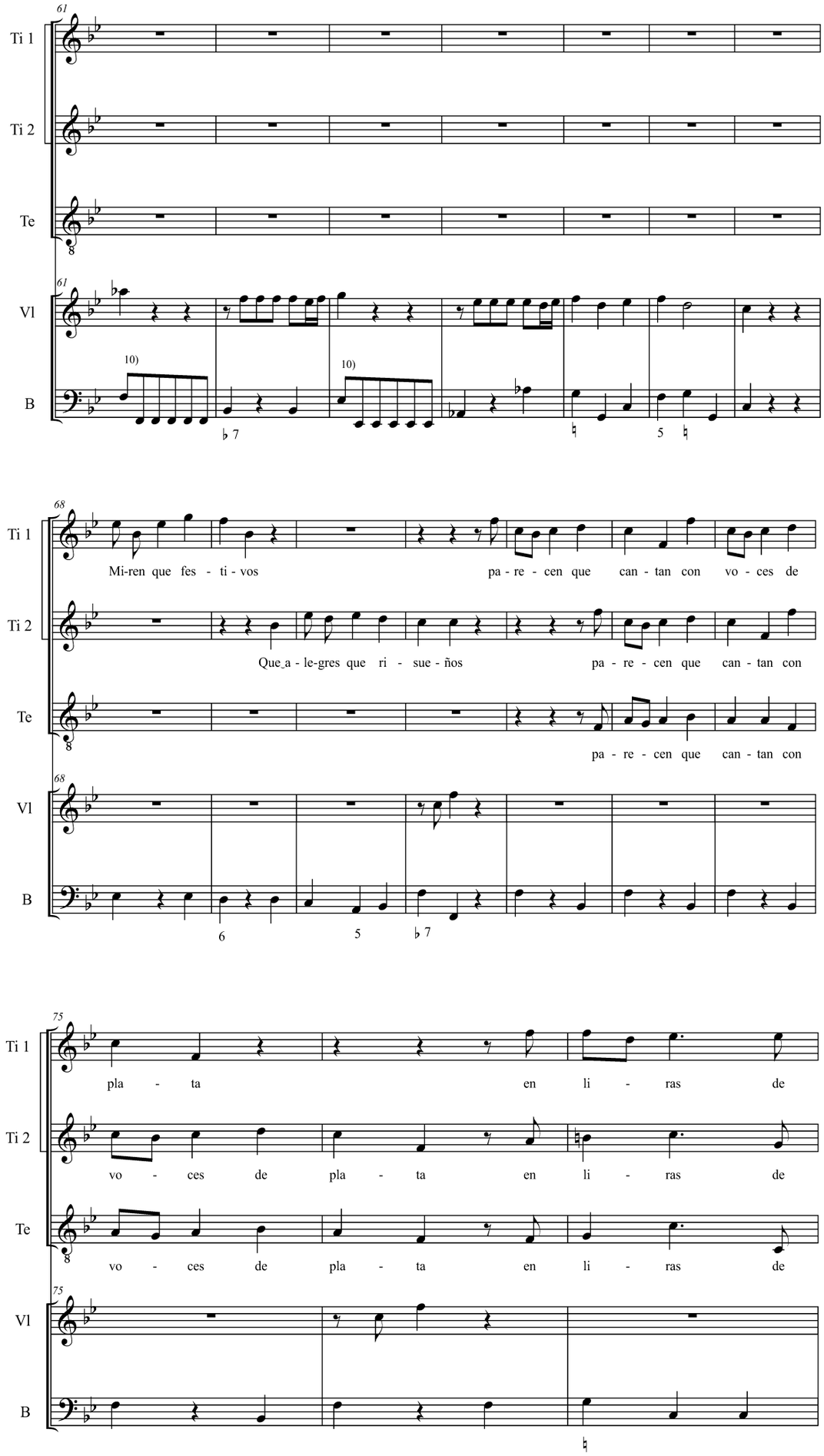
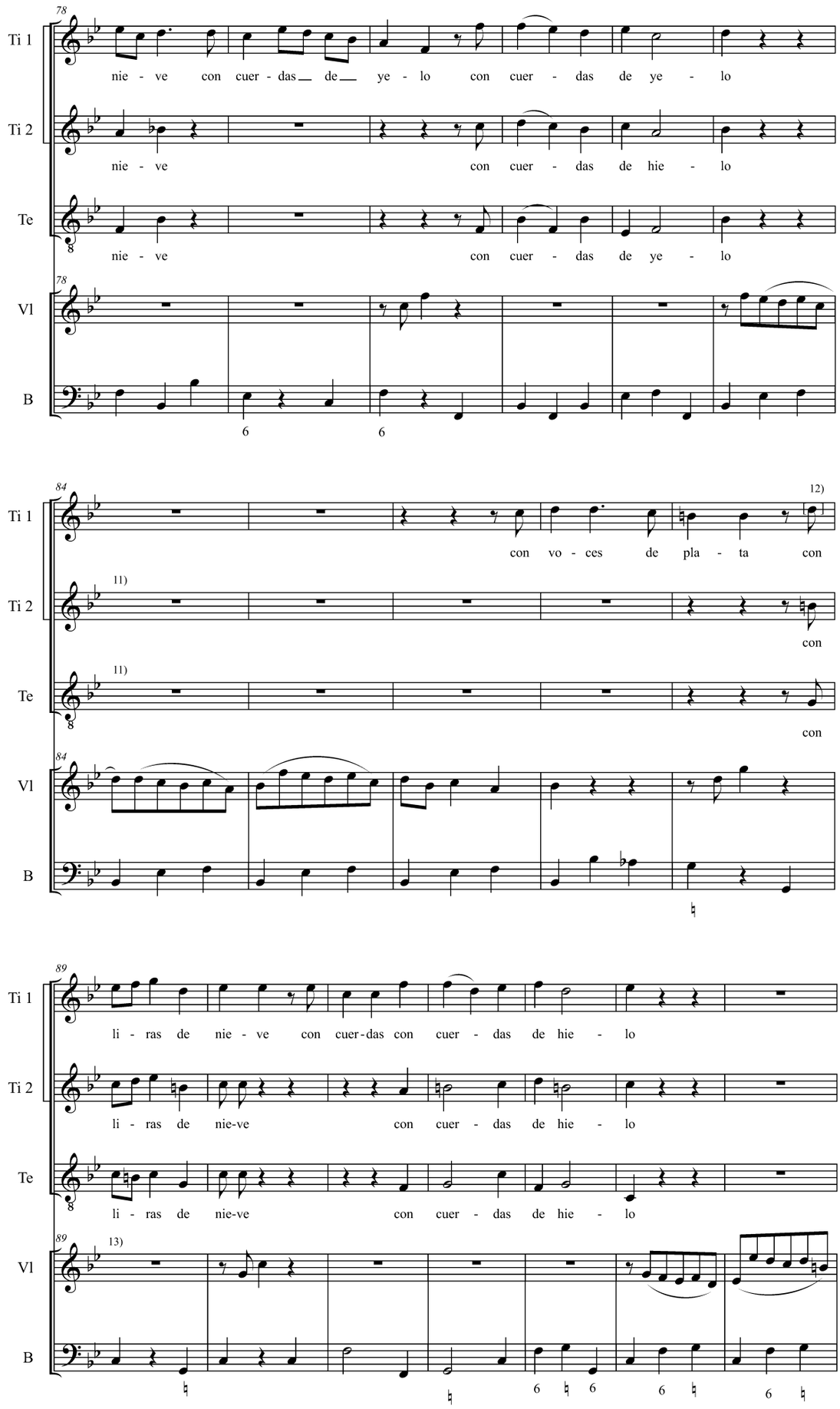
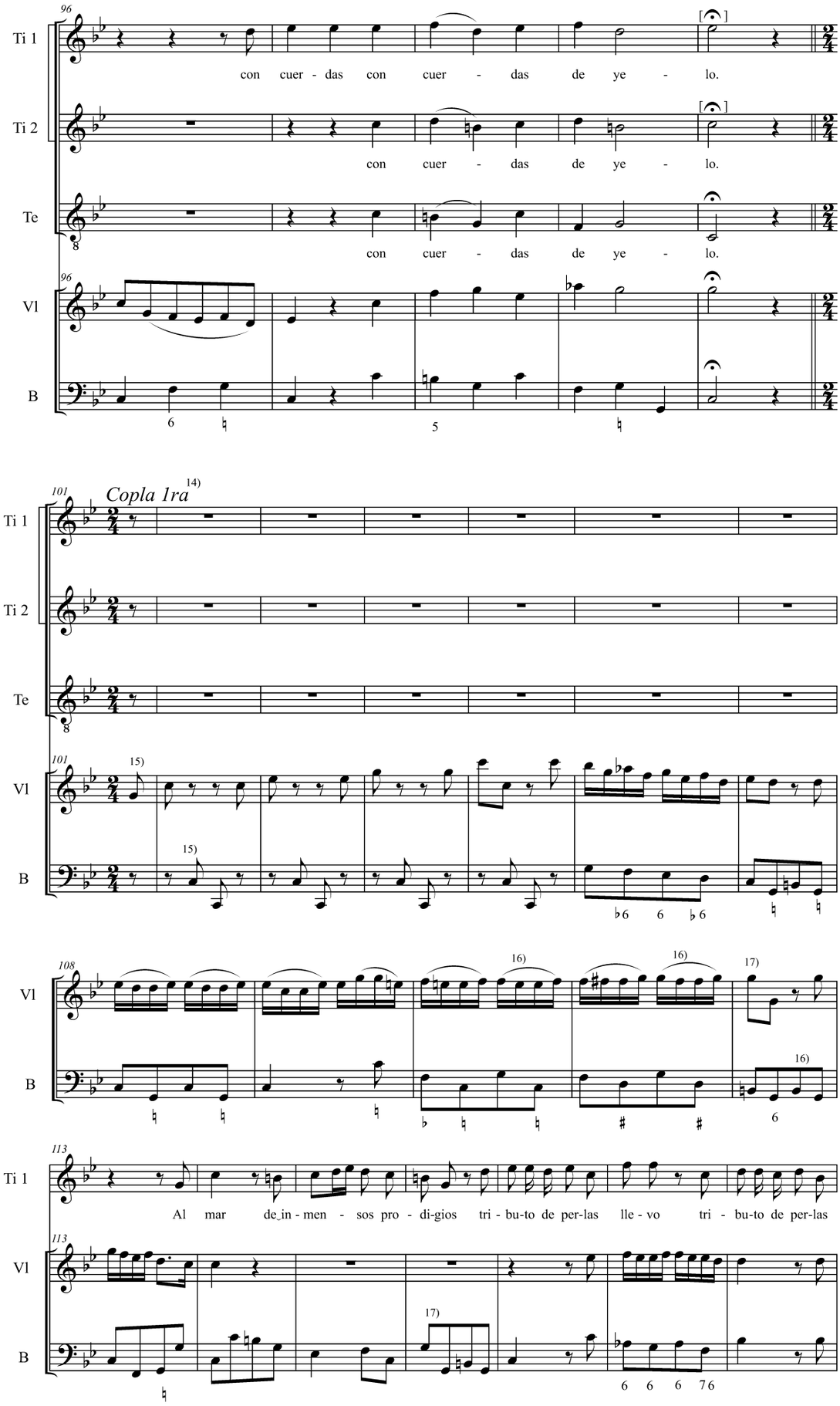
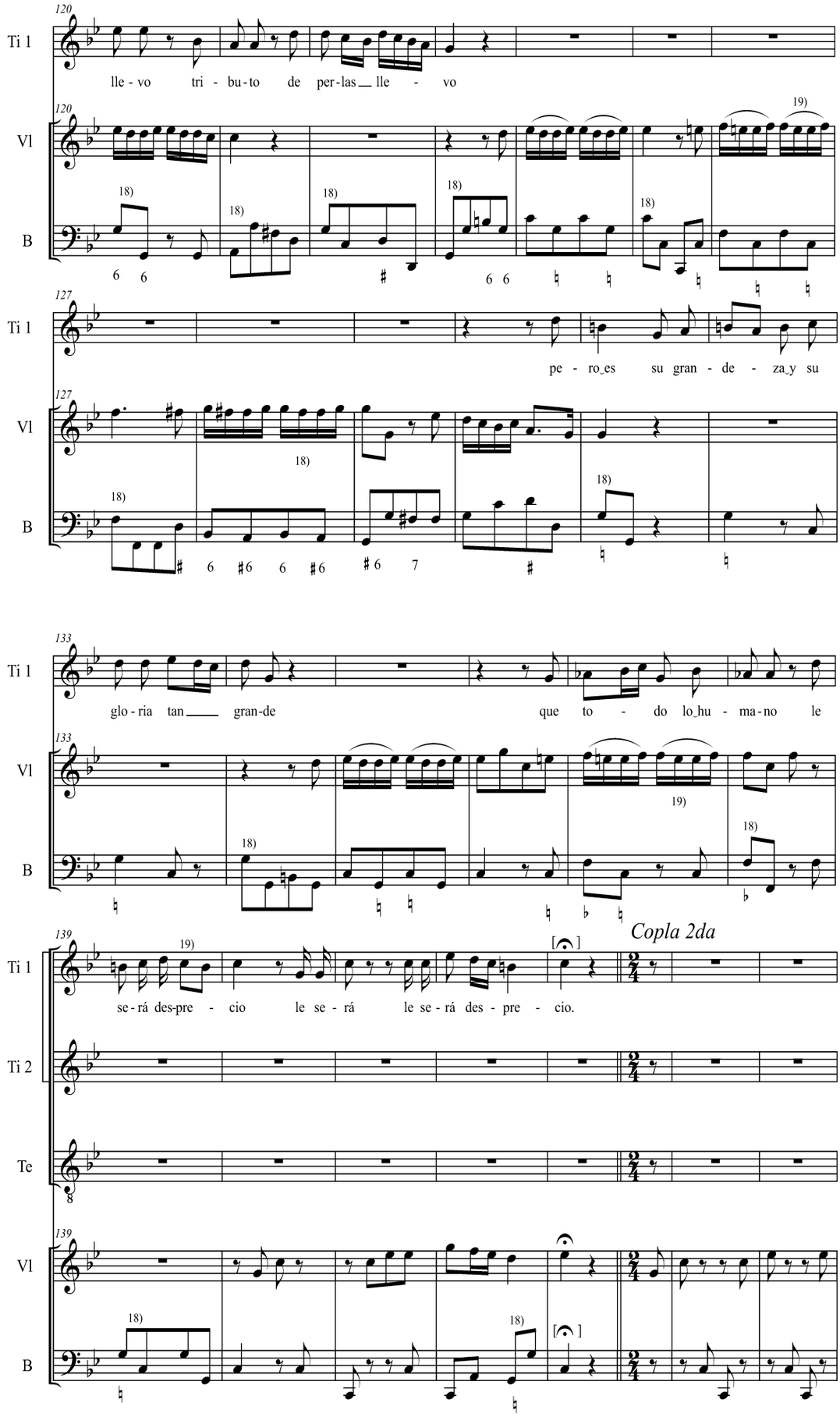
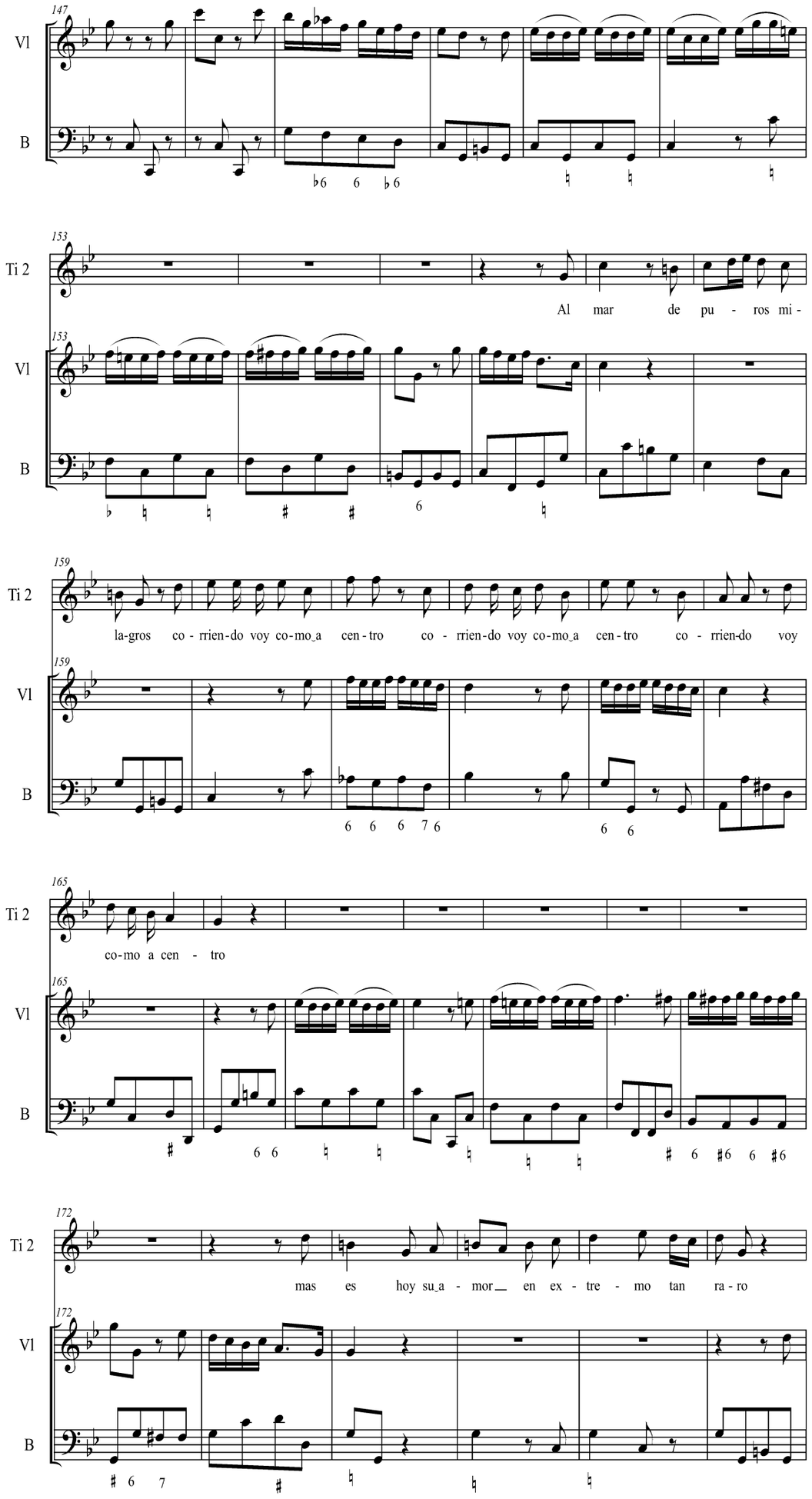
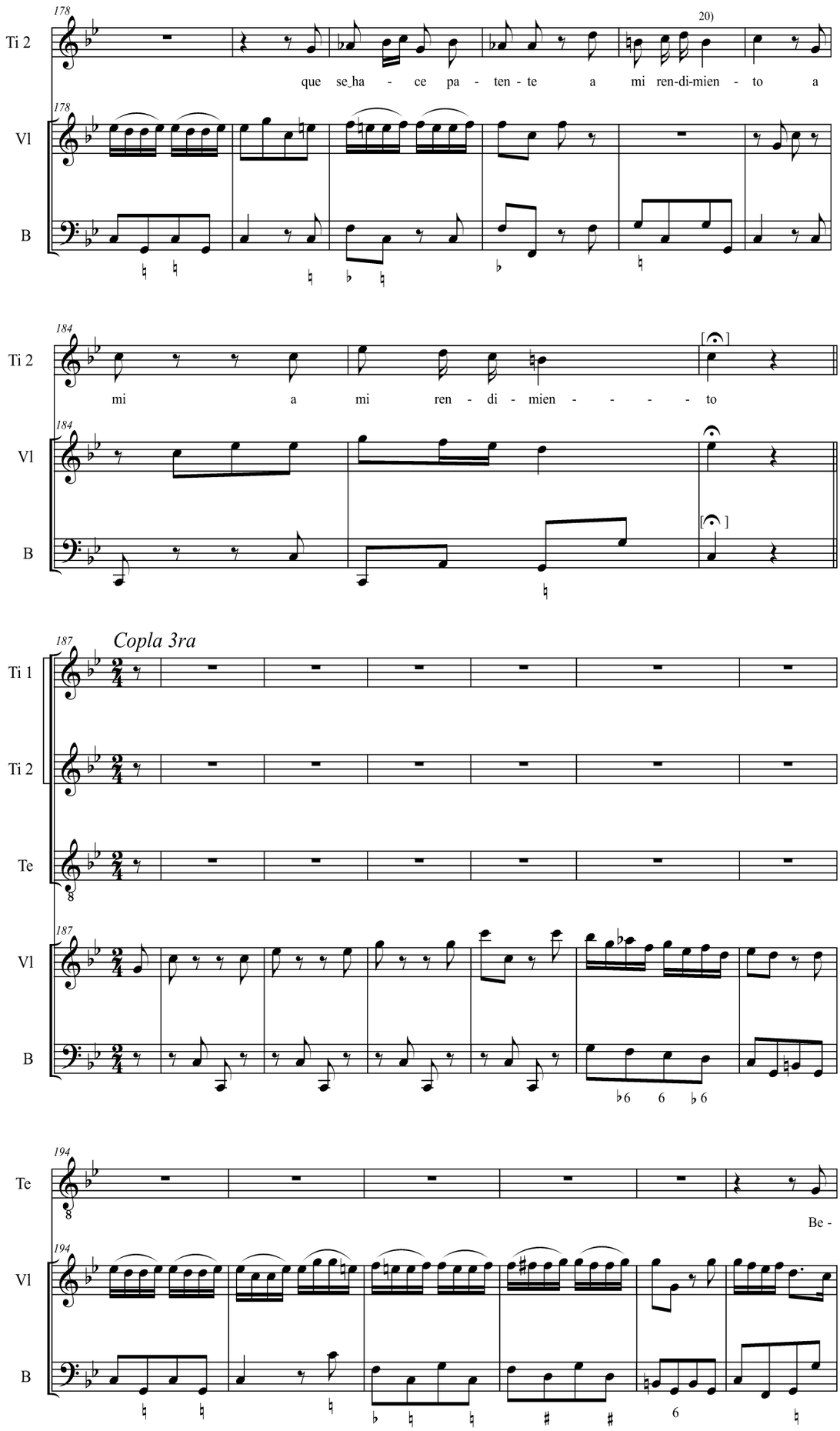
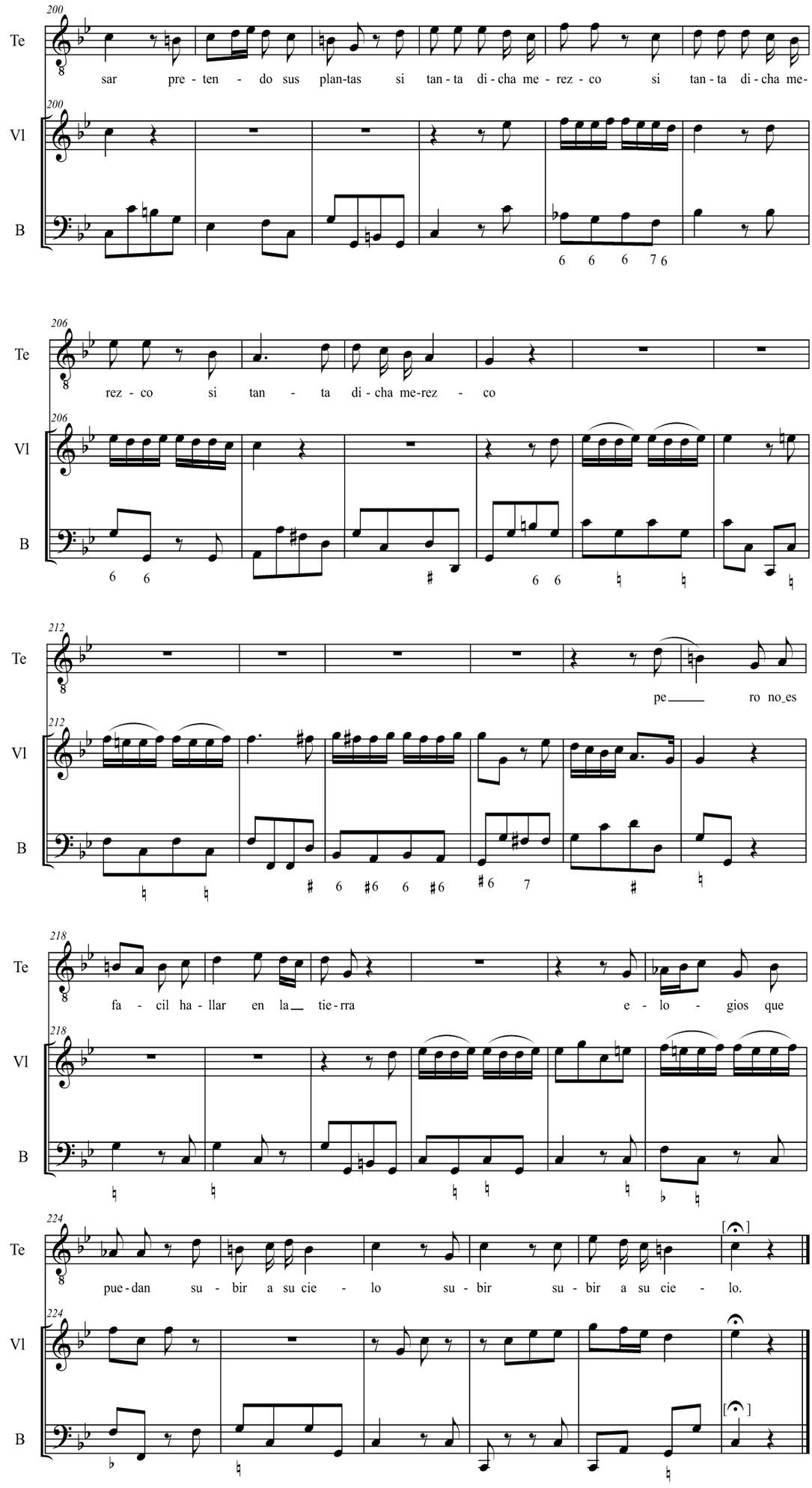

**Carátula**
Por besar de este fénis - Aparicio



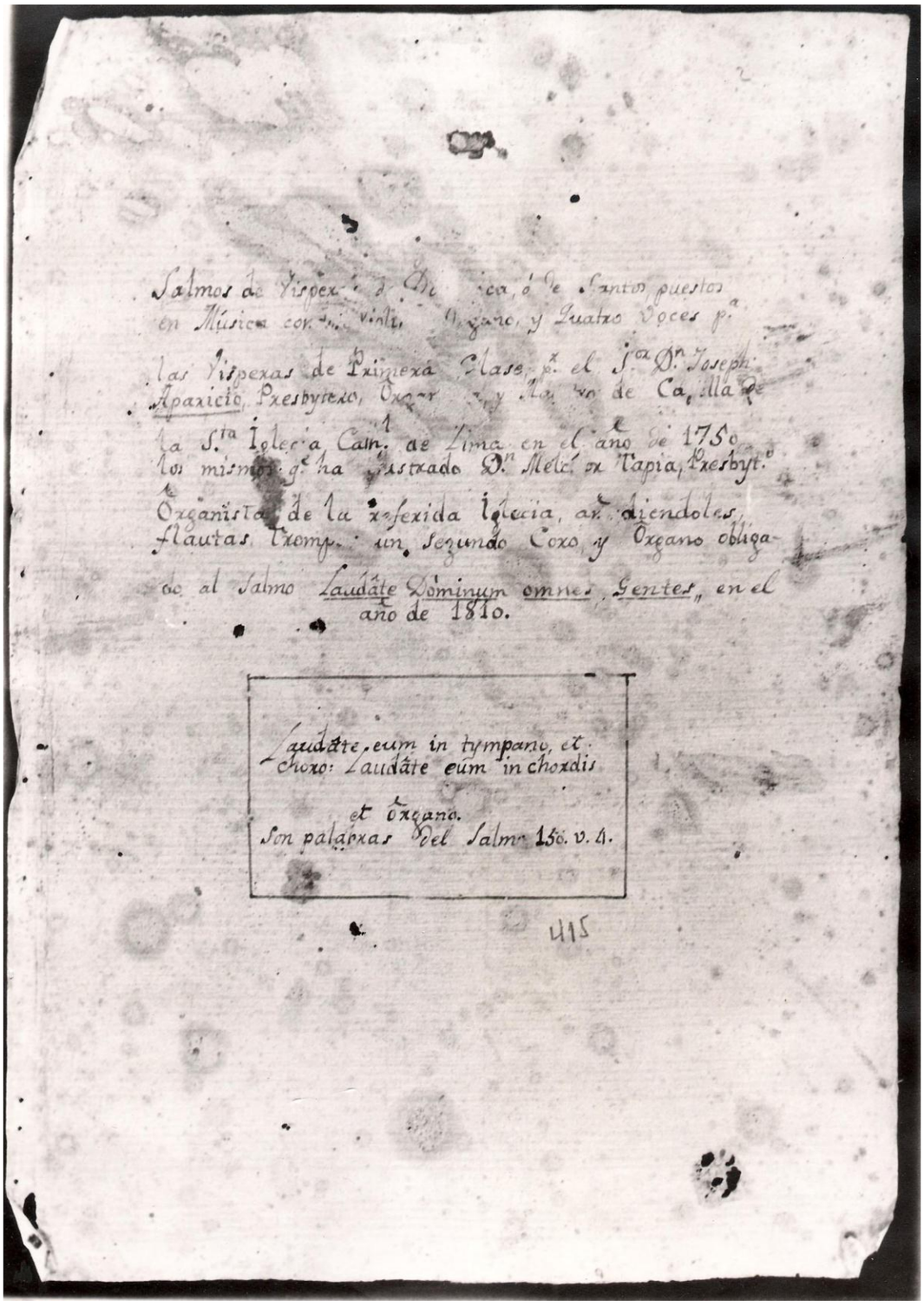

Parte - Basso

# Por besar de este fénix[1]

**José de Orejón y Aparicio**

**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de Manuscritos: Arturo Estanislao Fernández**

1) N.T.: En el Ms. Por besar de este fenis.
2) N.T.: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms clave de do en cuarta. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
4) N.T.: En el Ms esta indicación figura en Tiple II.
5) N.T.: En el Ms figura el texto "Por besar".
6) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación ritmica del Ms está actualizada a notación actual. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".
7) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

8) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

9) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

10) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

11) N.T.: En el Ms se indican cinco compases de espera y no cuatro como se optó en esta transcripción.
12) N.T.: Copia del Ms dañada. Reconstrucción de la transcriptora.
13) N.T.: En el Ms se indican dos compases de espera y no uno como se optó en la presente transcripción.

14) N.T.: En el Ms esta indicación figura como "Coplas".
15) N.T.: En el Ms figura el texto "Al mar".
16) N.T.: En el Ms repite la alteración.
17) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

18) N.T.: N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.
19) N.T.: En el Ms repite alteración.

147
Vl
B
153
Ti 2
Al mar de pu - ros mi -
153
Vl
B
159
Ti 2
la-gros co - rrien-do voy co-mo_a cen-tro co - rrien-do voy co-mo_a cen-tro co - rrien-do voy
159
Vl
B
165
Ti 2
co-mo a cen - tro
165
Vl
B
172
Ti 2
mas es hoy su_a - mor__ en ex - tre - mo tan ra - ro
172
Vl
B

20) N.T.: En el Ms repite la alteración.

200
Te
sar pre - ten - do sus plan-tas si tan - ta di - cha me - rez - co si tan - ta di - cha me-
Vl
B
6 6 6 7 6
206
Te
rez - co si tan - ta di - cha me-rez - co
Vl
B
6 6 6 6
212
Te
pe ro no es
Vl
B
6 6 7
218
Te
fa - cil ha - llar en la tie - rra e - lo - gios que
Vl
B
224
Te
pue - dan su - bir a su cie - lo su - bir su - bir a su cie - lo.
Vl
B

# Salmos de Vísperas




Carátula

Salmos de Vísperas de [...] o de Santos puestos en música con [...] Violin Organo y Quatro voces para las Vísperas de Primera Clase por el Sr. Don Joseph Apricio Presbytero, Organista y Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral de Lima en el año de 1750 los mismos que ha [...] Don Melchor Tapia, Presbytero organista de la referida Iglesia añadiéndoles flautas, trompas, un segundo coro y organo obligado al Salmo Laudate Dominum omnes Gentes en el año de 1810. Laudate eum in tympano et choro. Laudate eum in chordis et órgano. Son palabras del Salmo 150 v. 4.

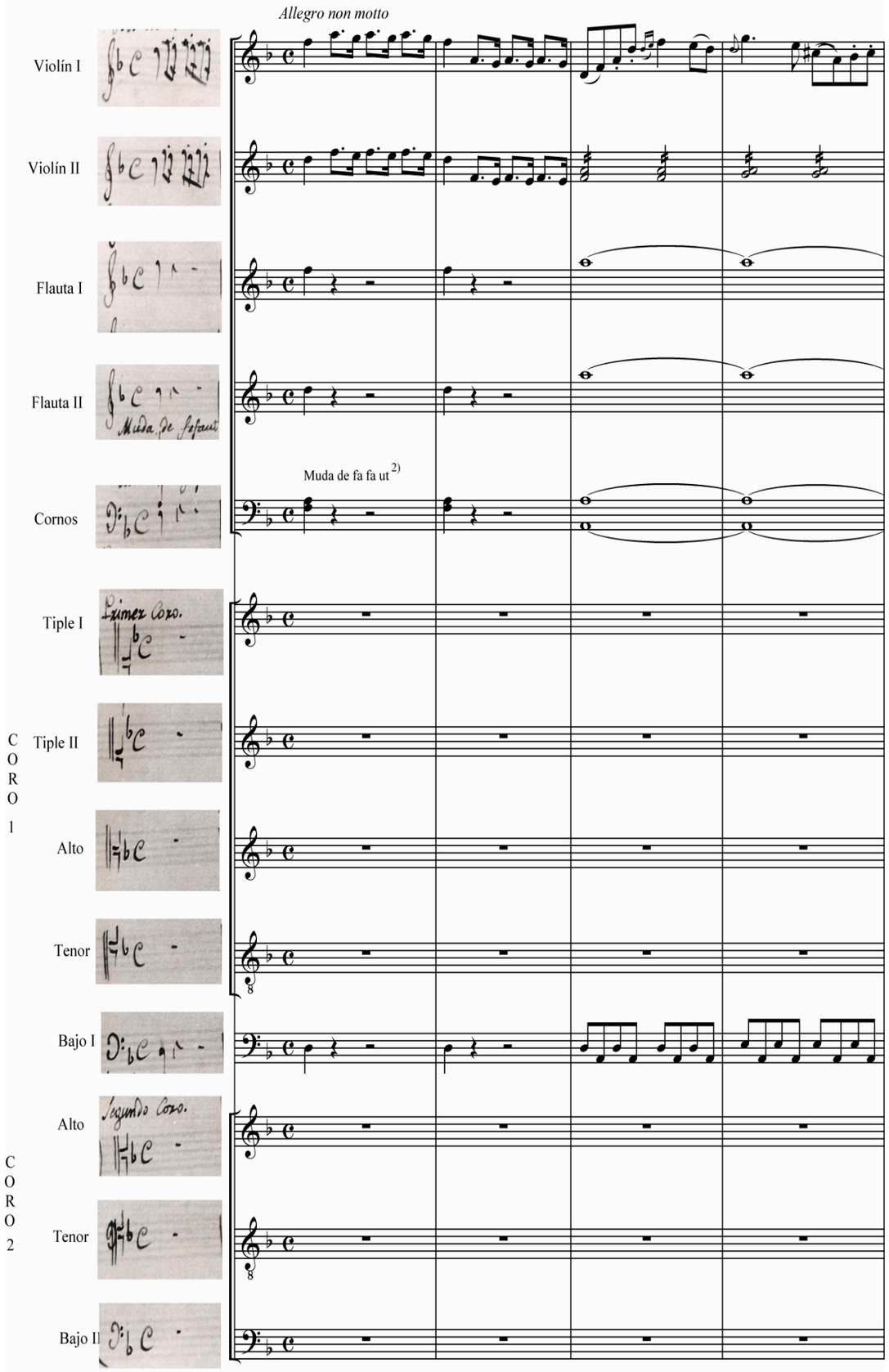
# Salmos de Vísperas[1)]

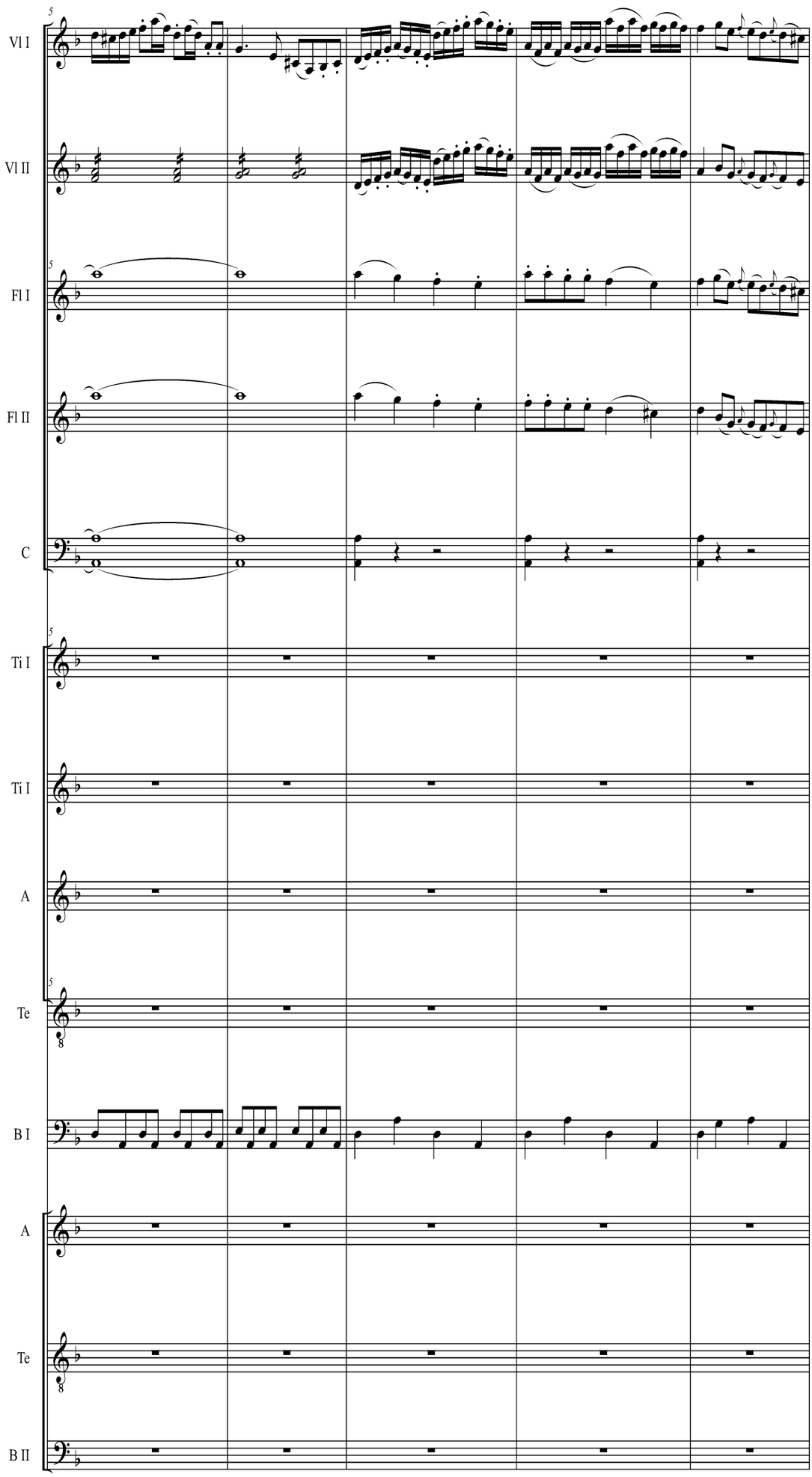
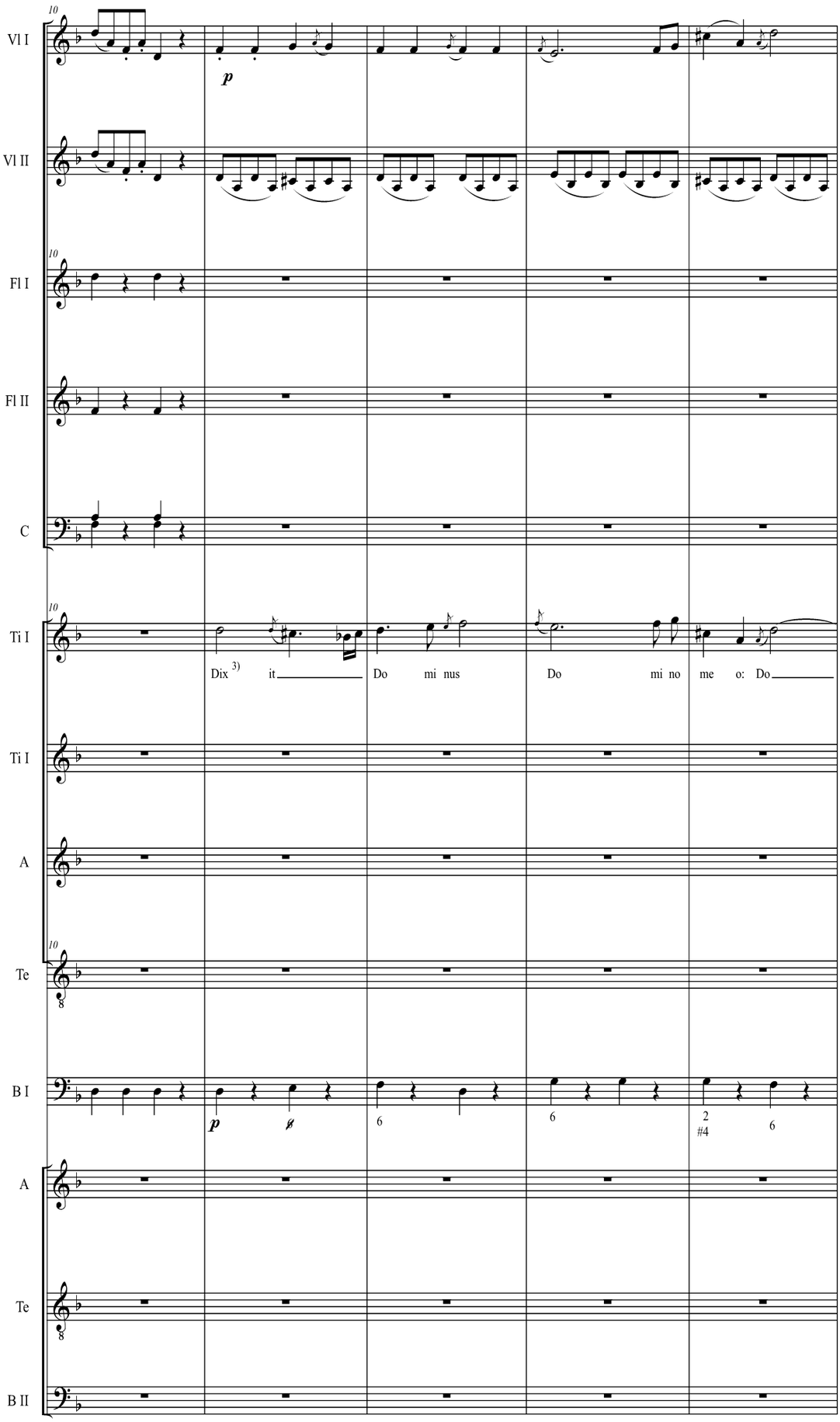
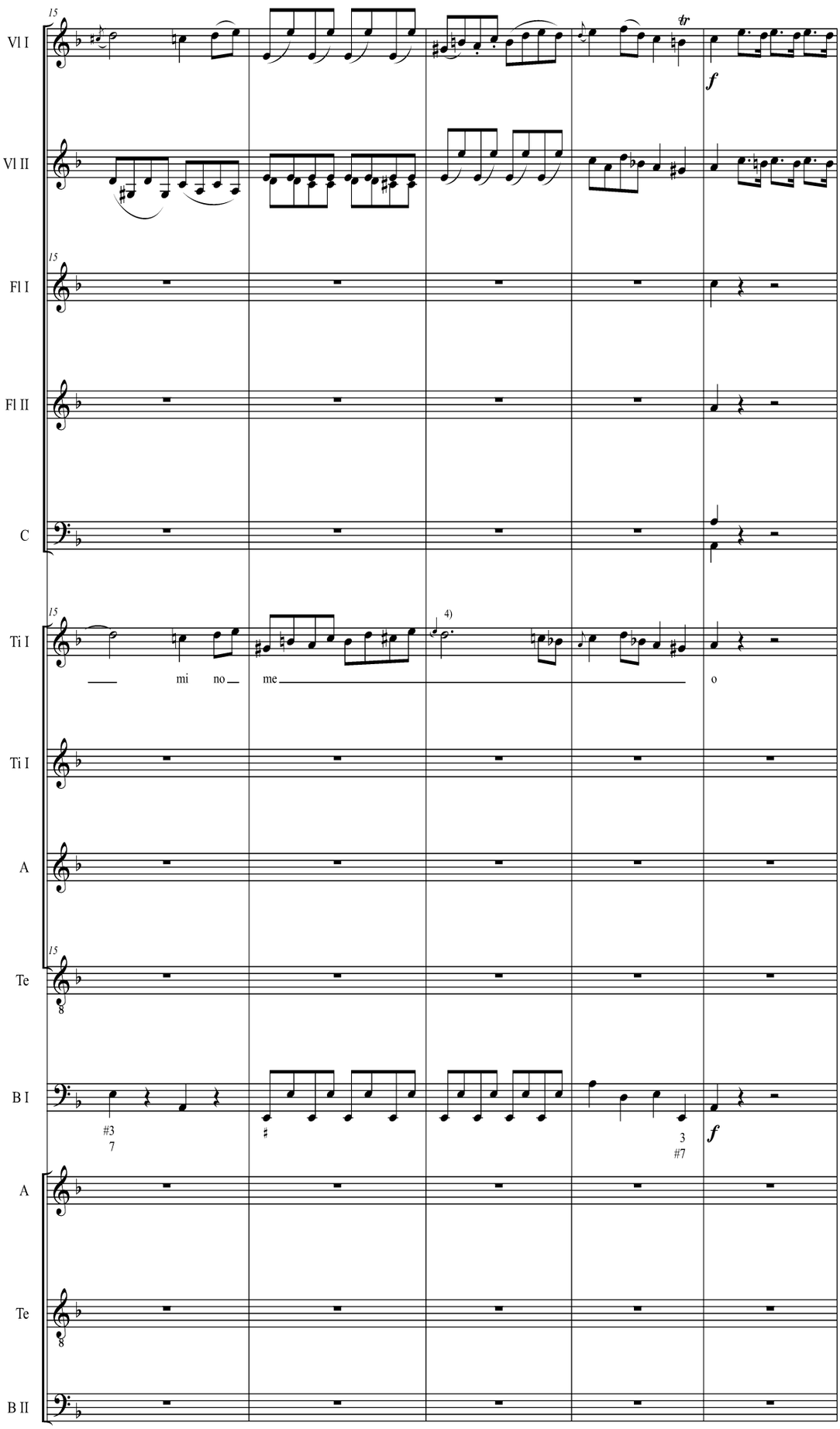
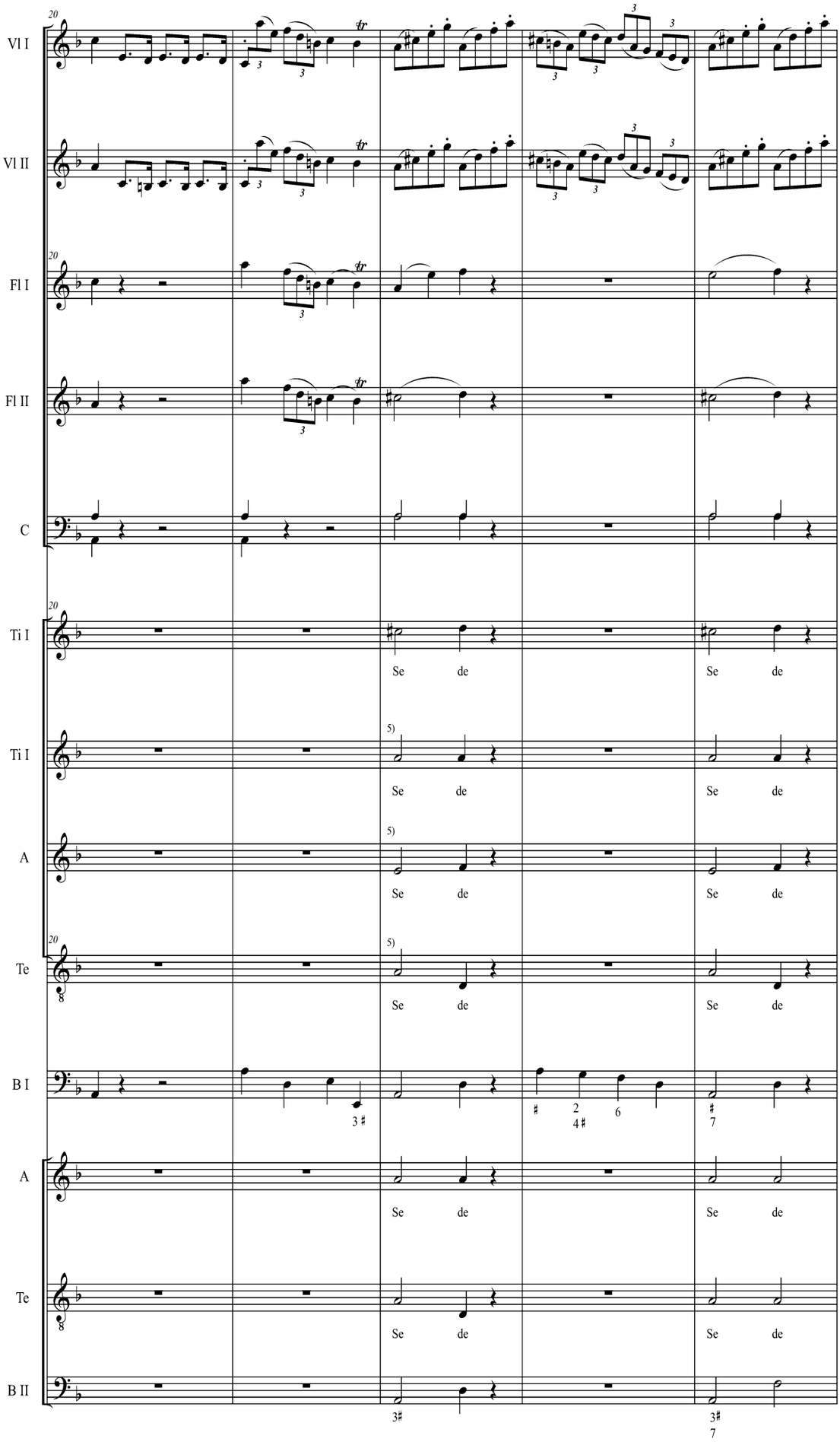
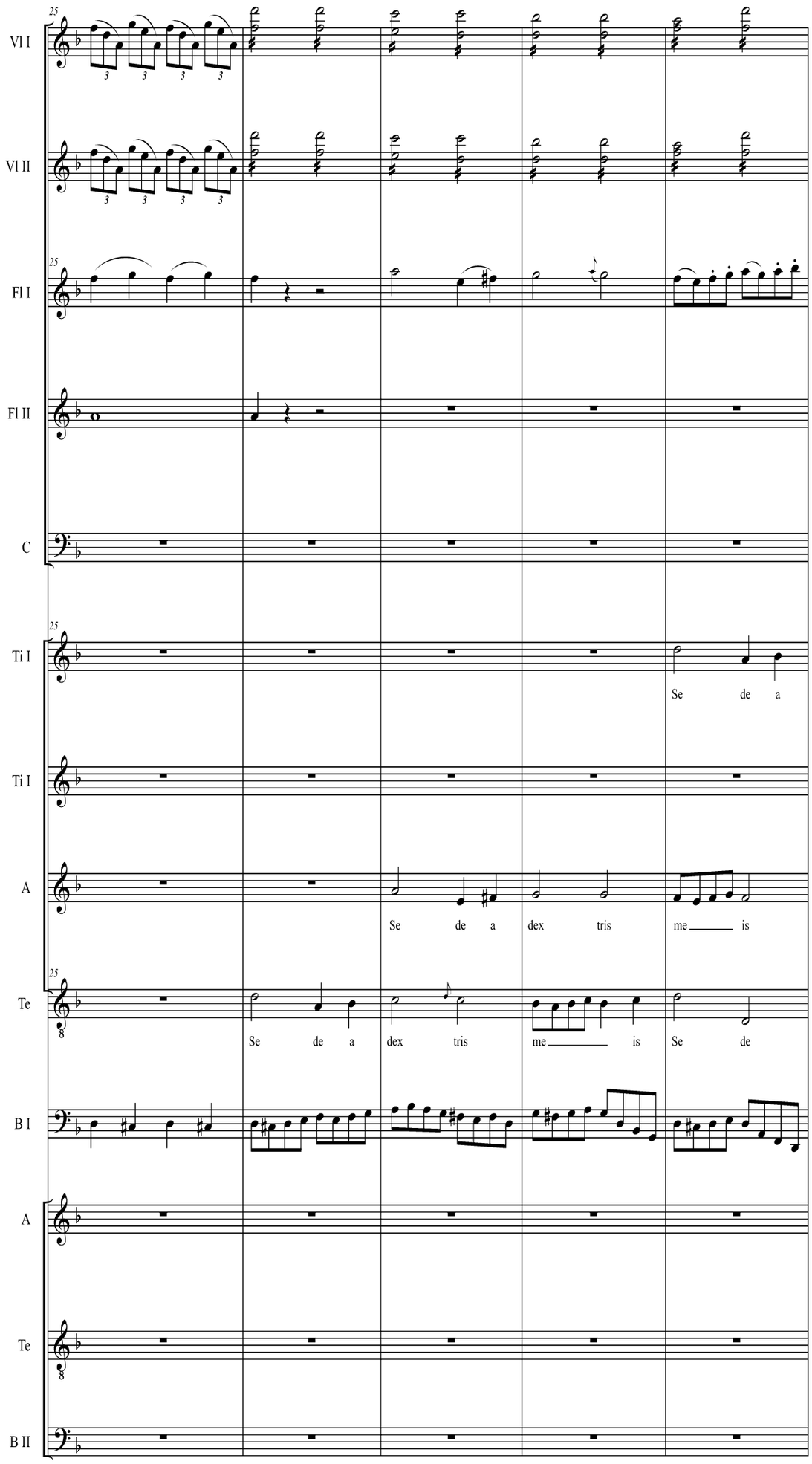
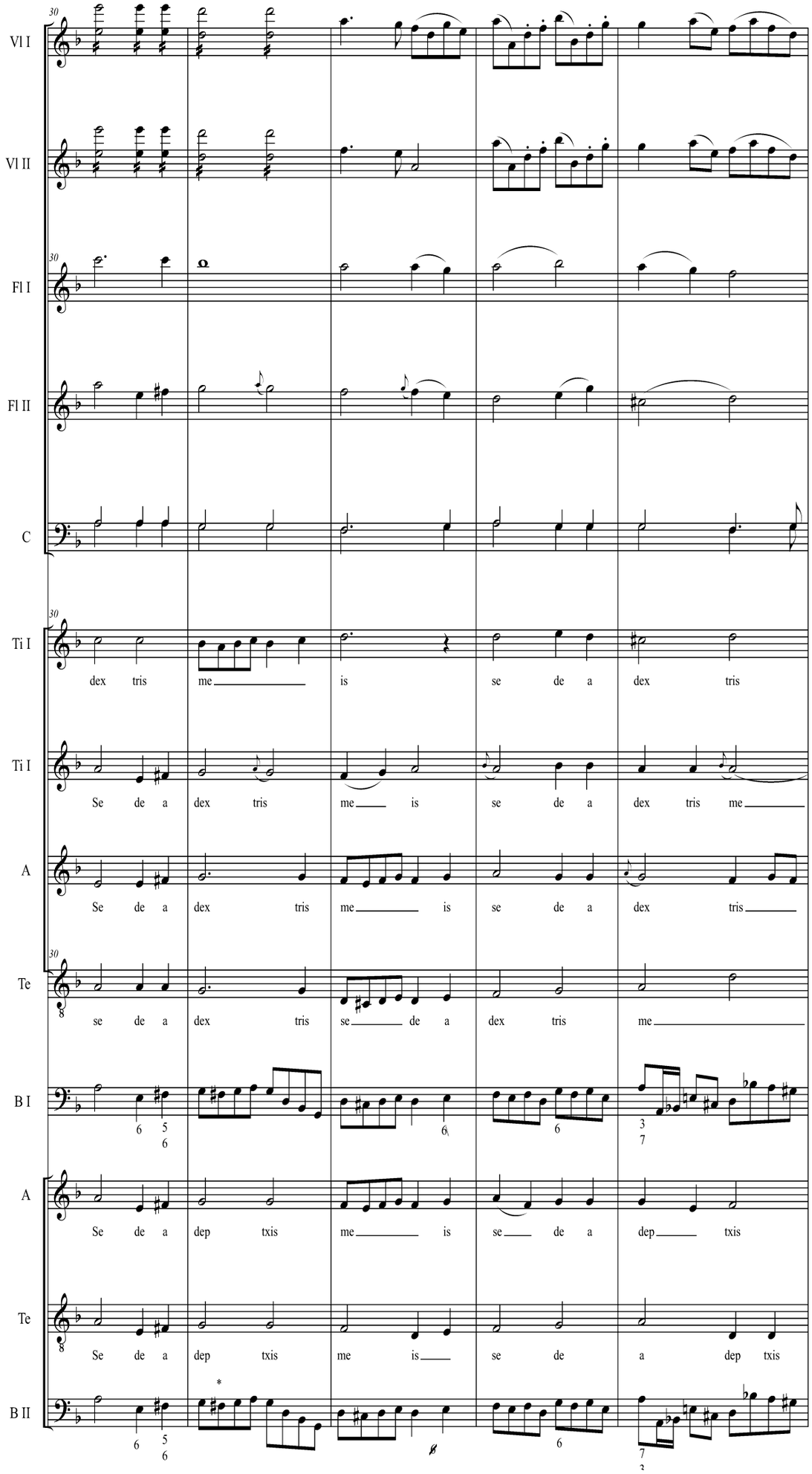
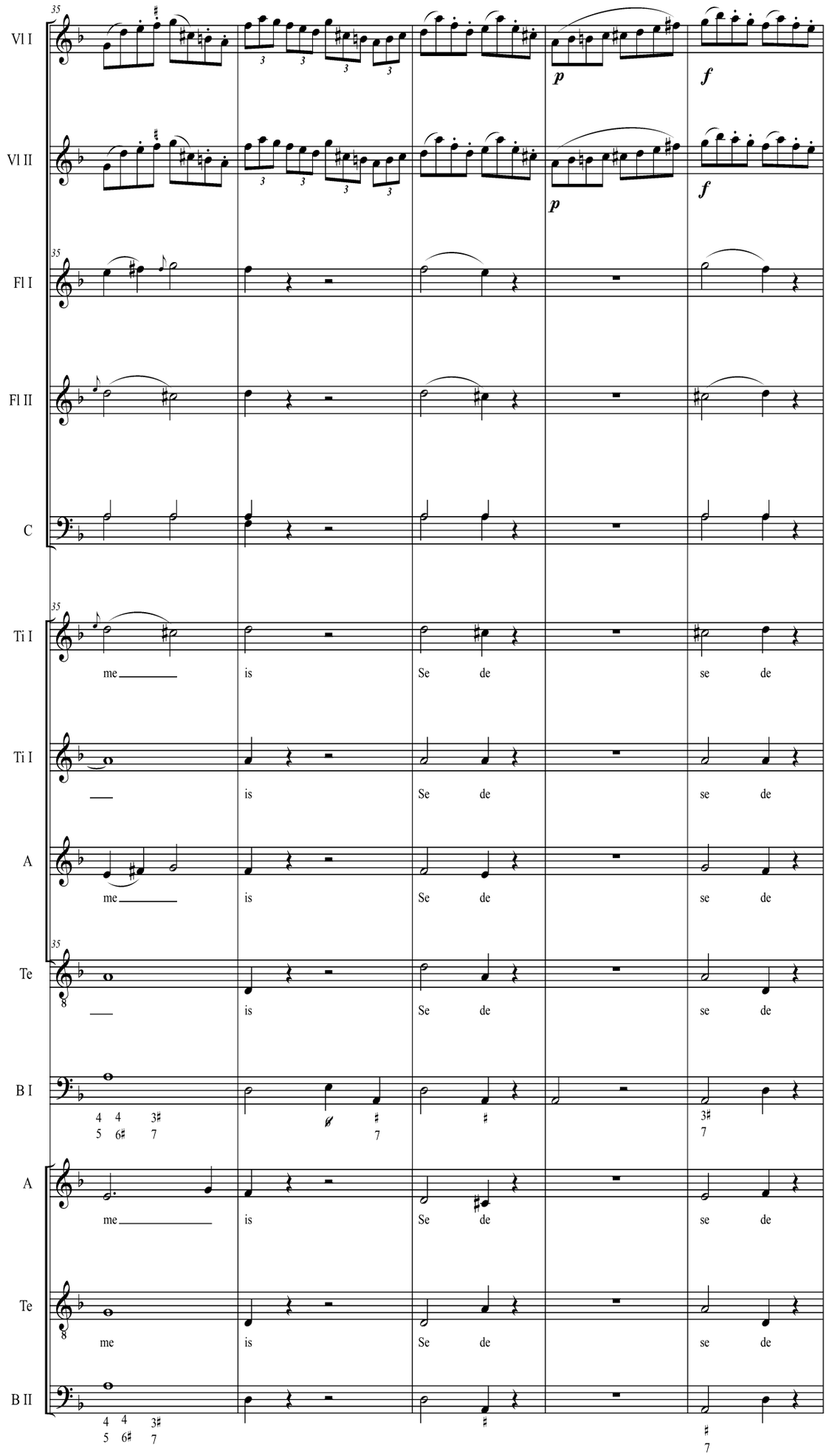
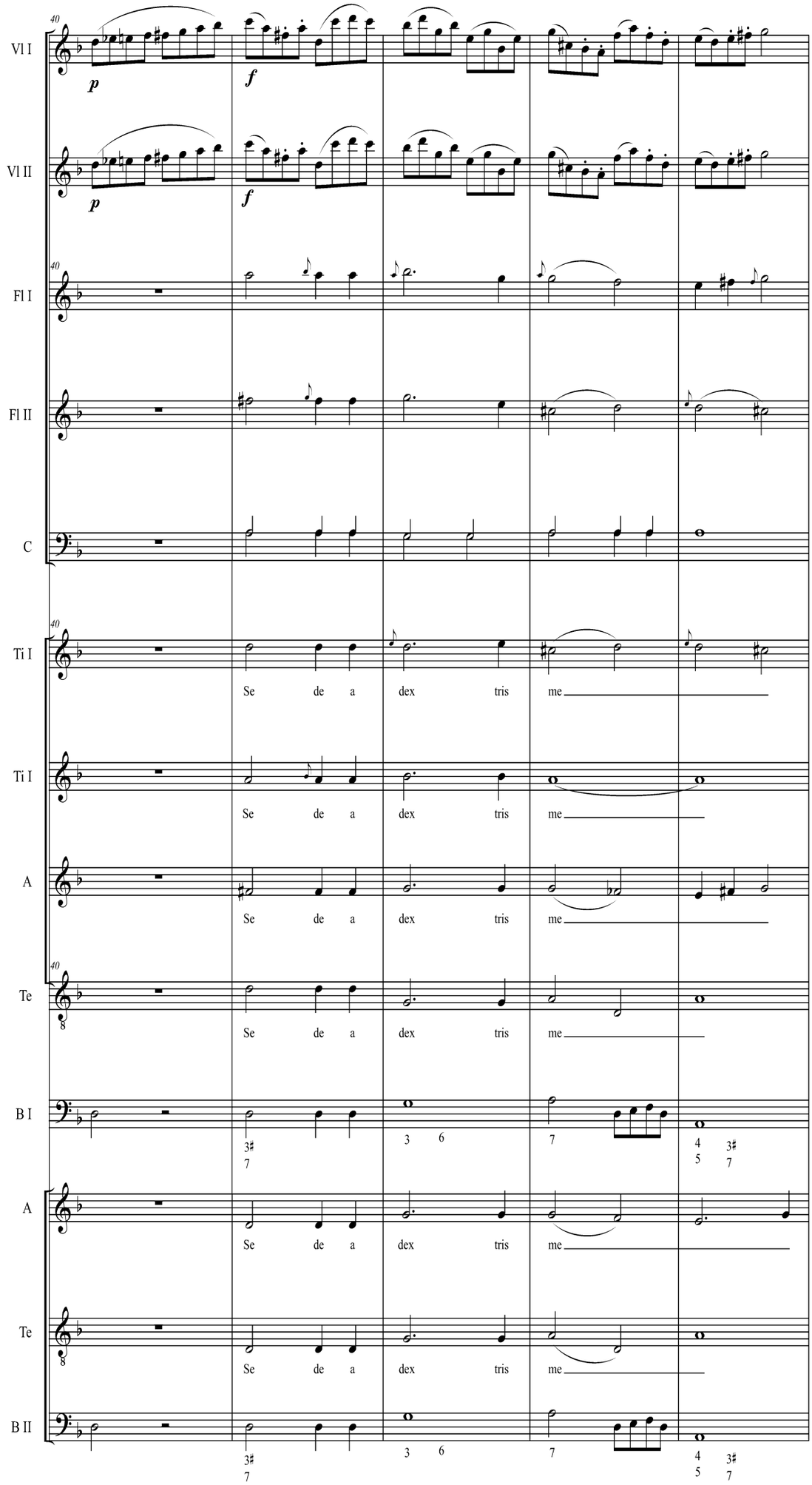
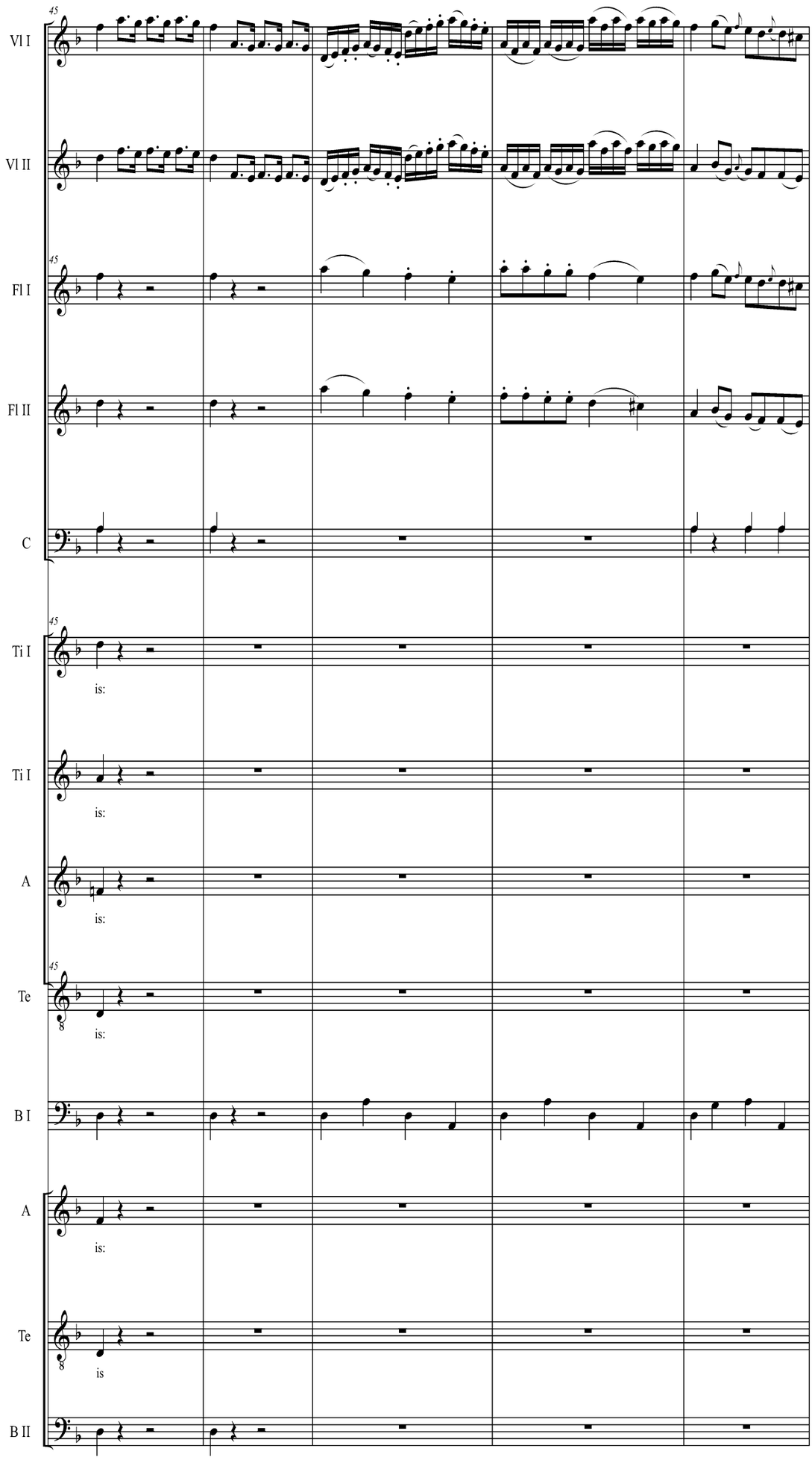
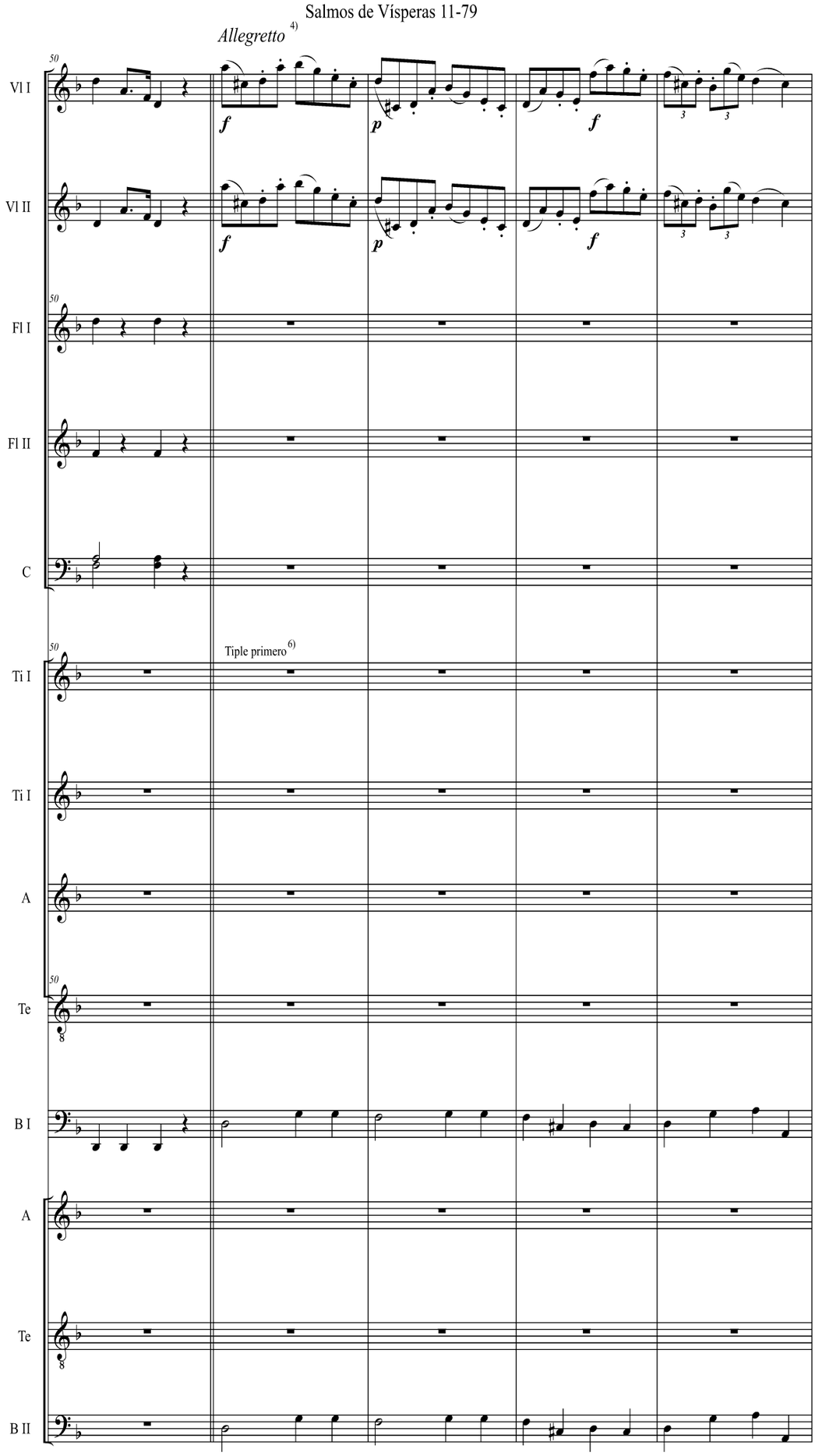
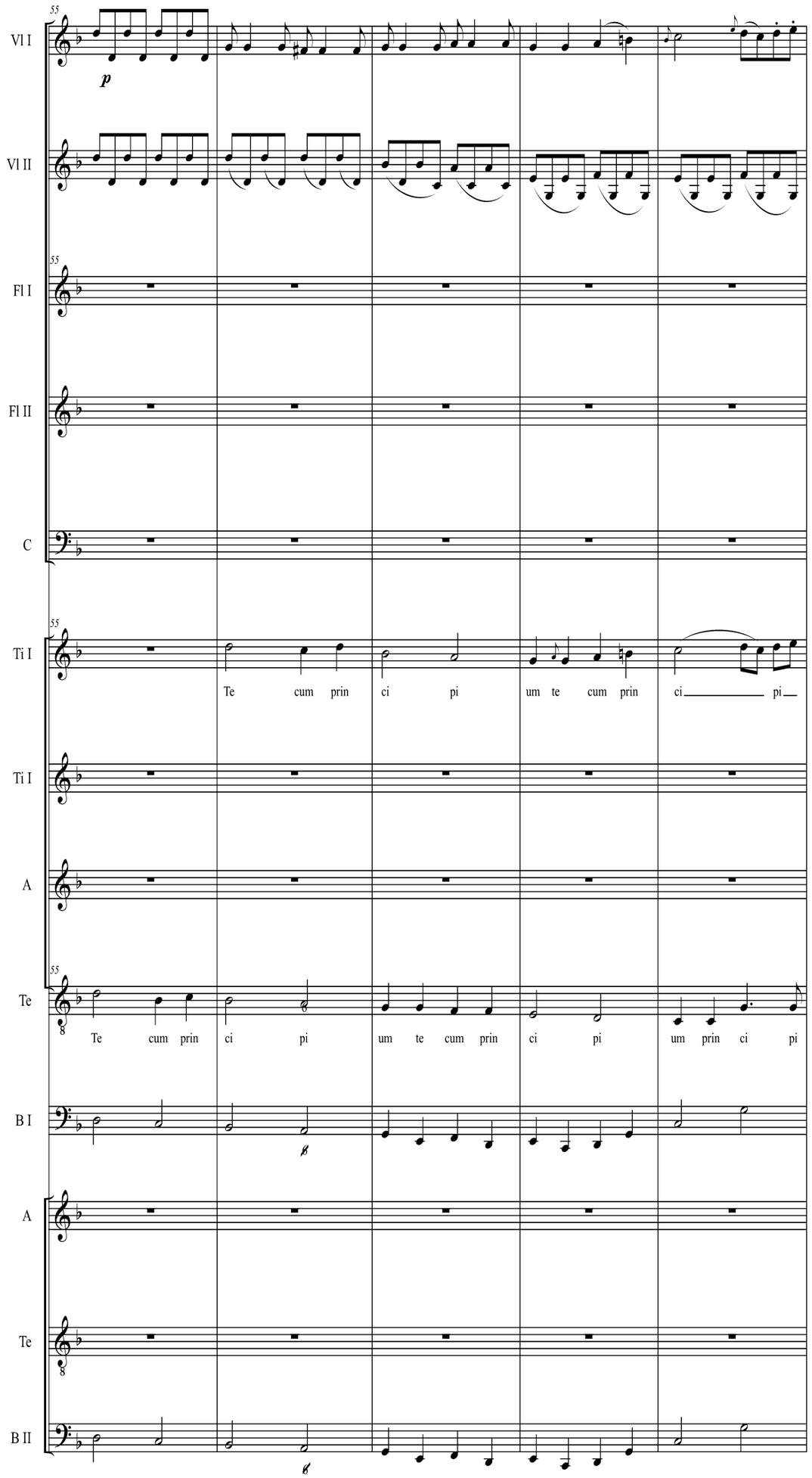
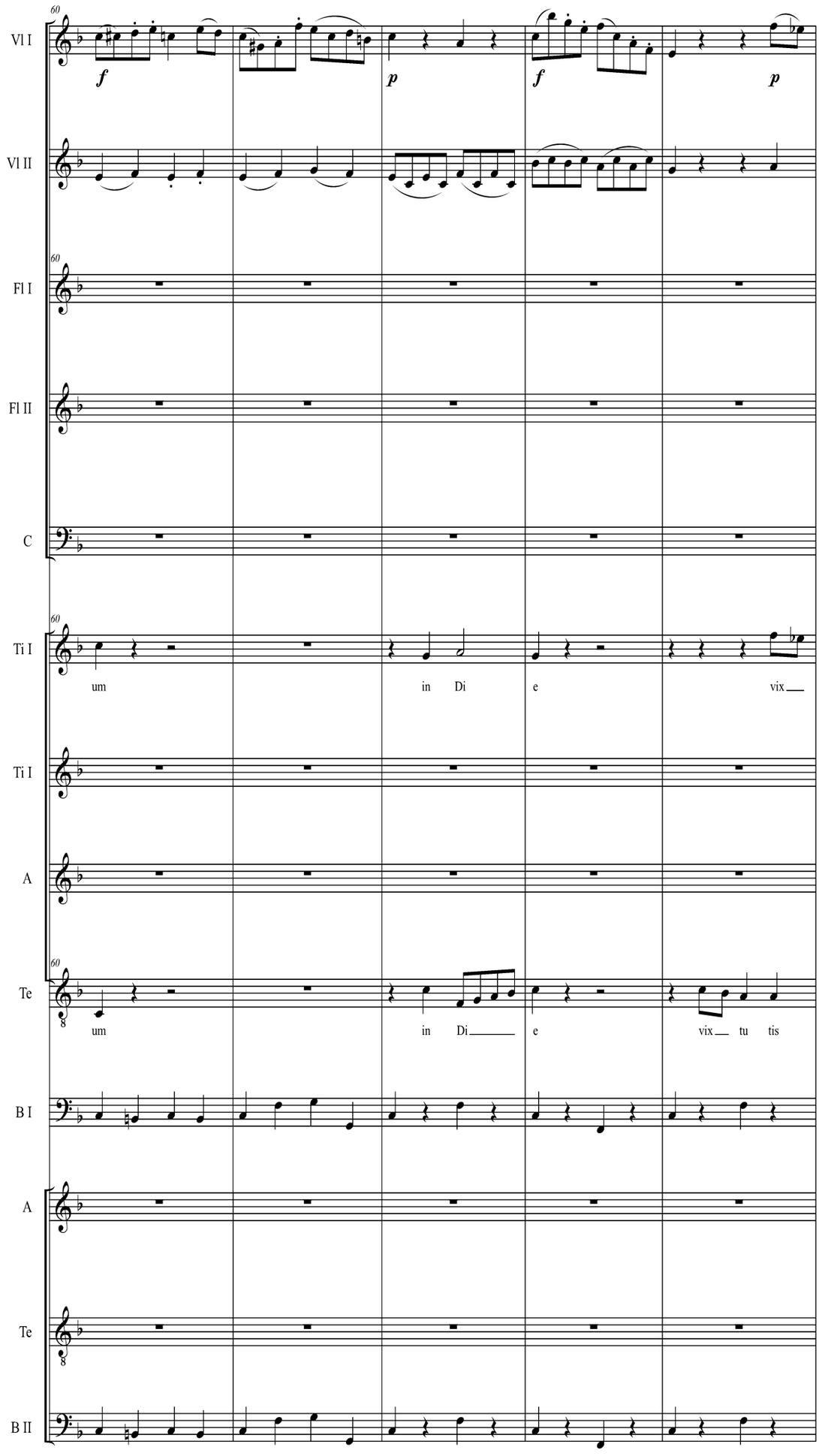
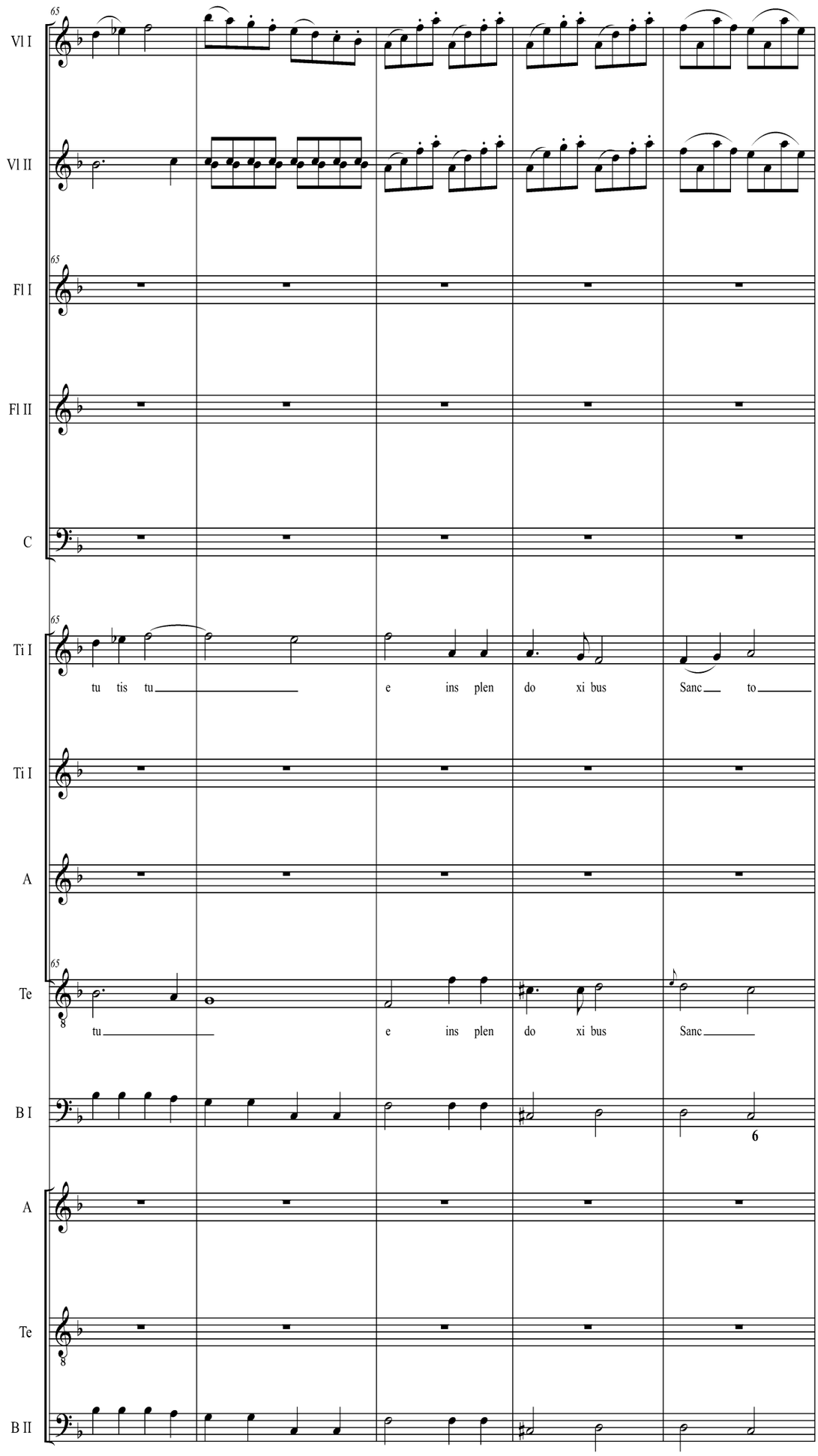
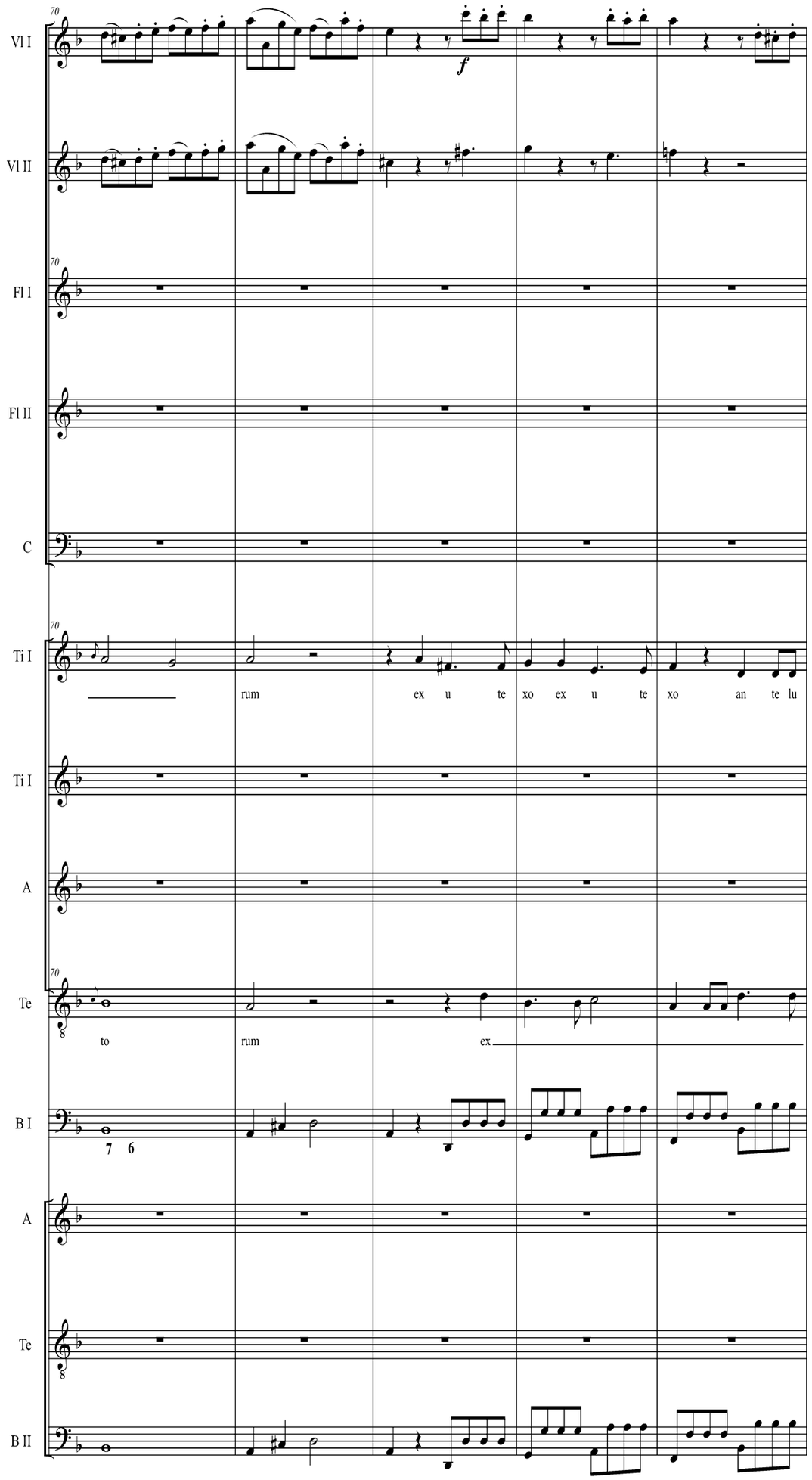
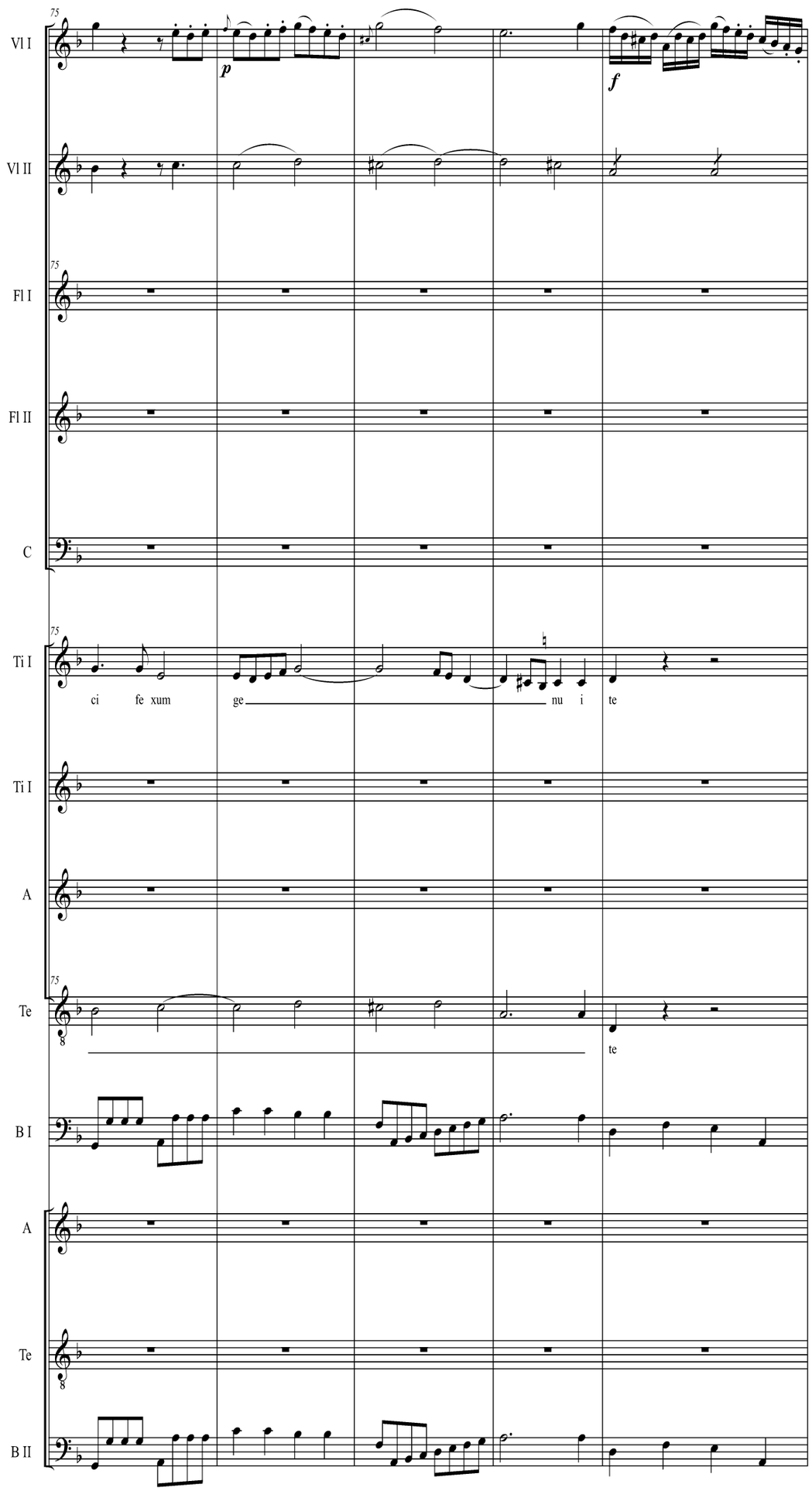
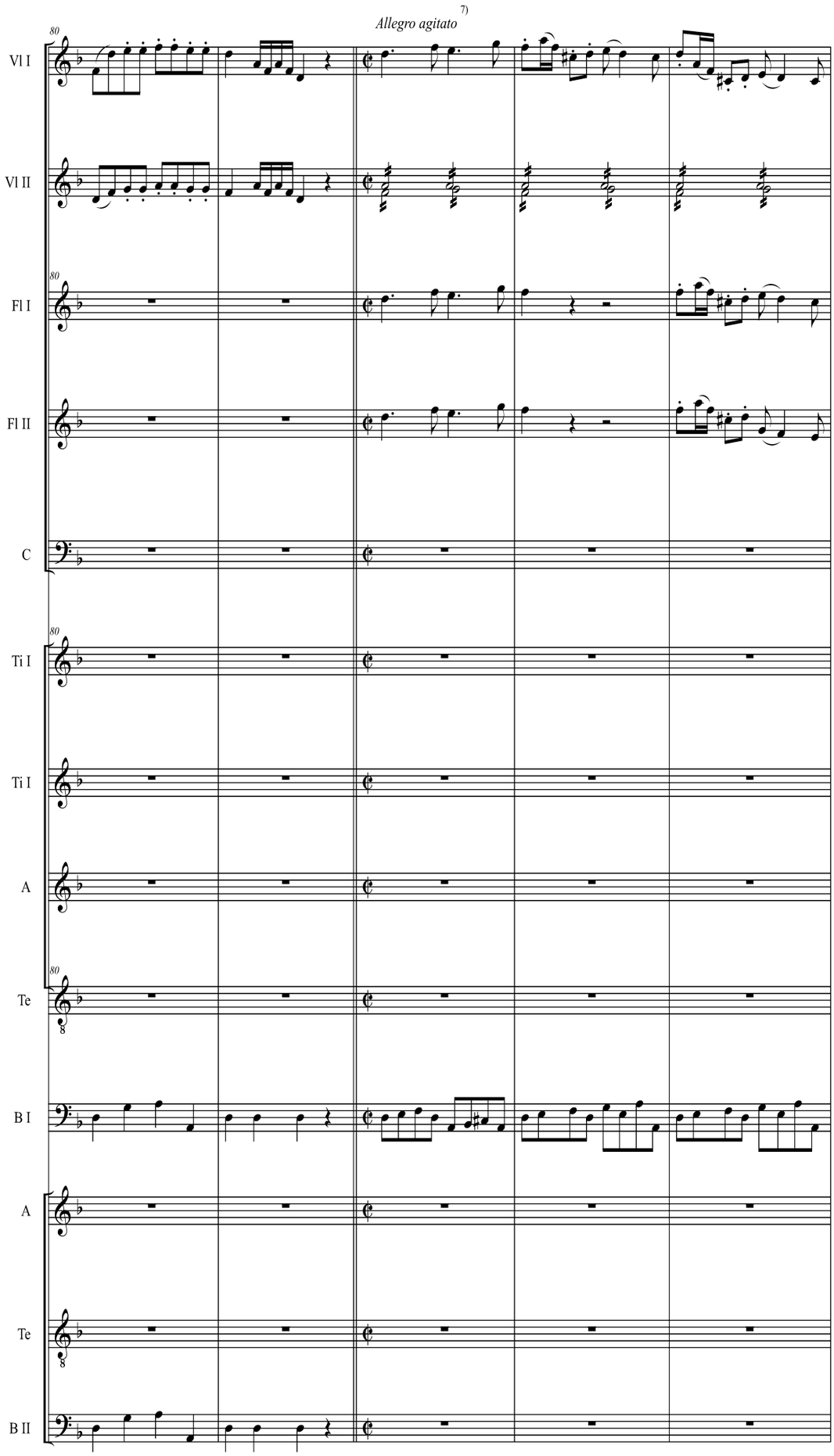
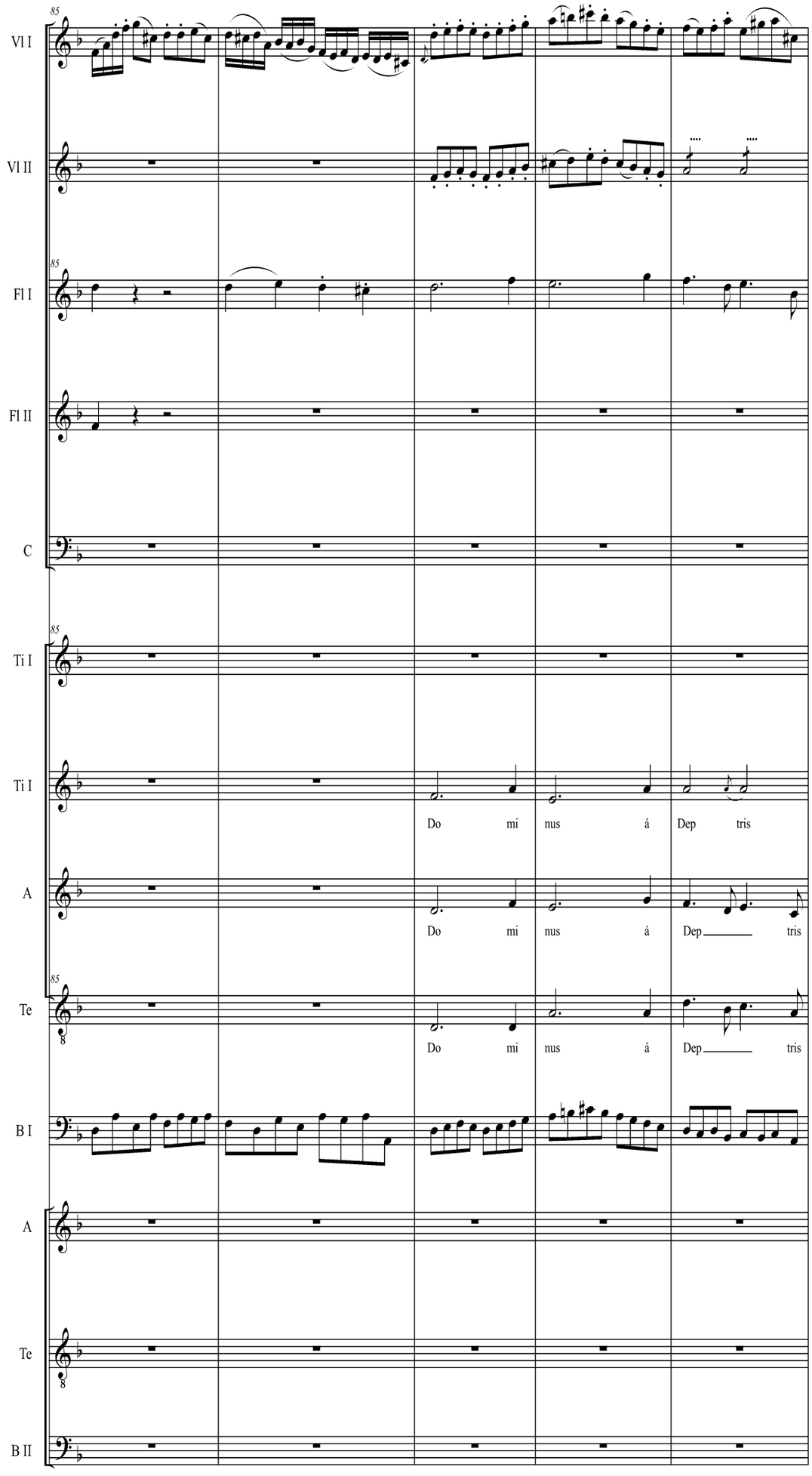
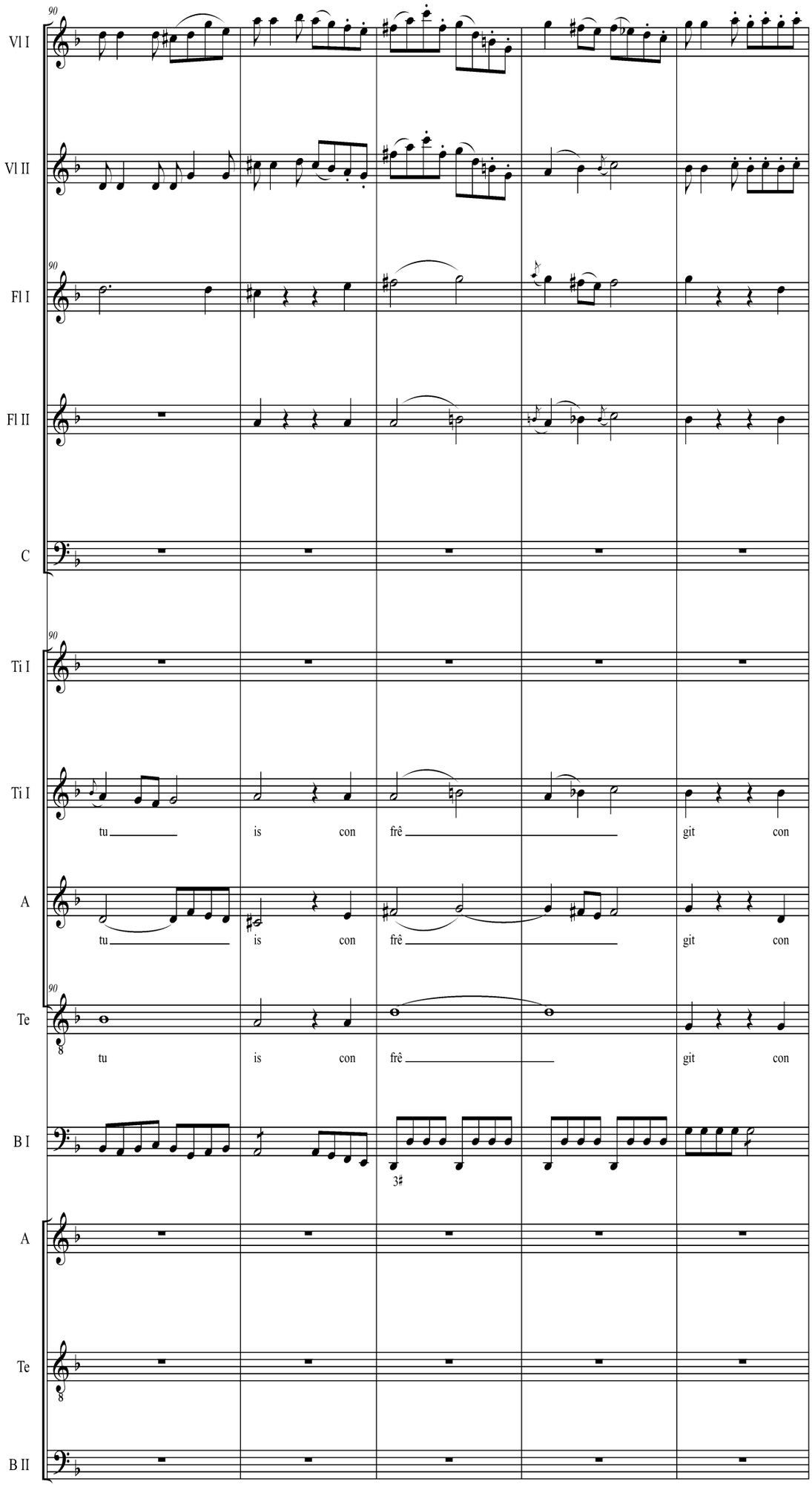
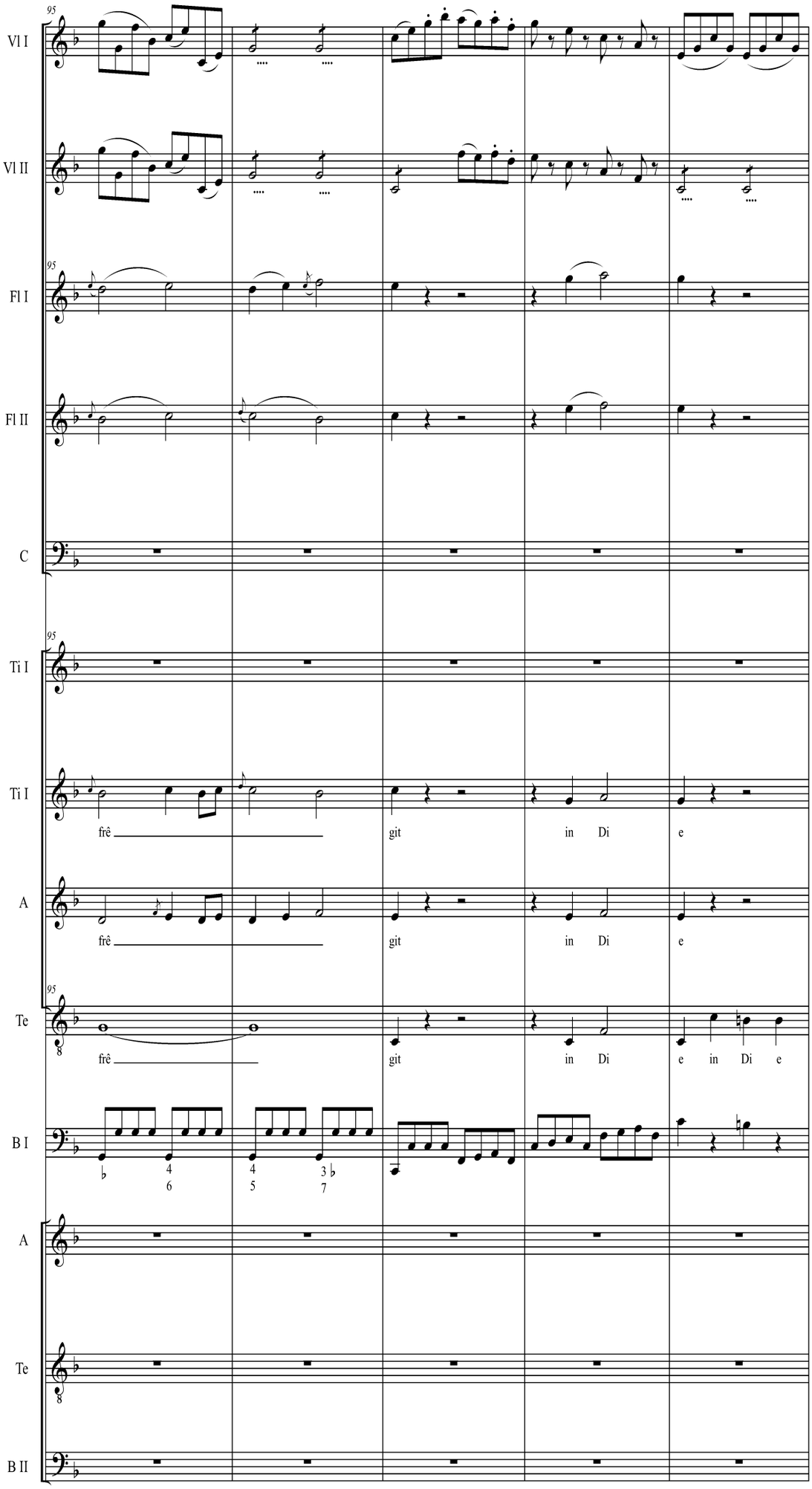
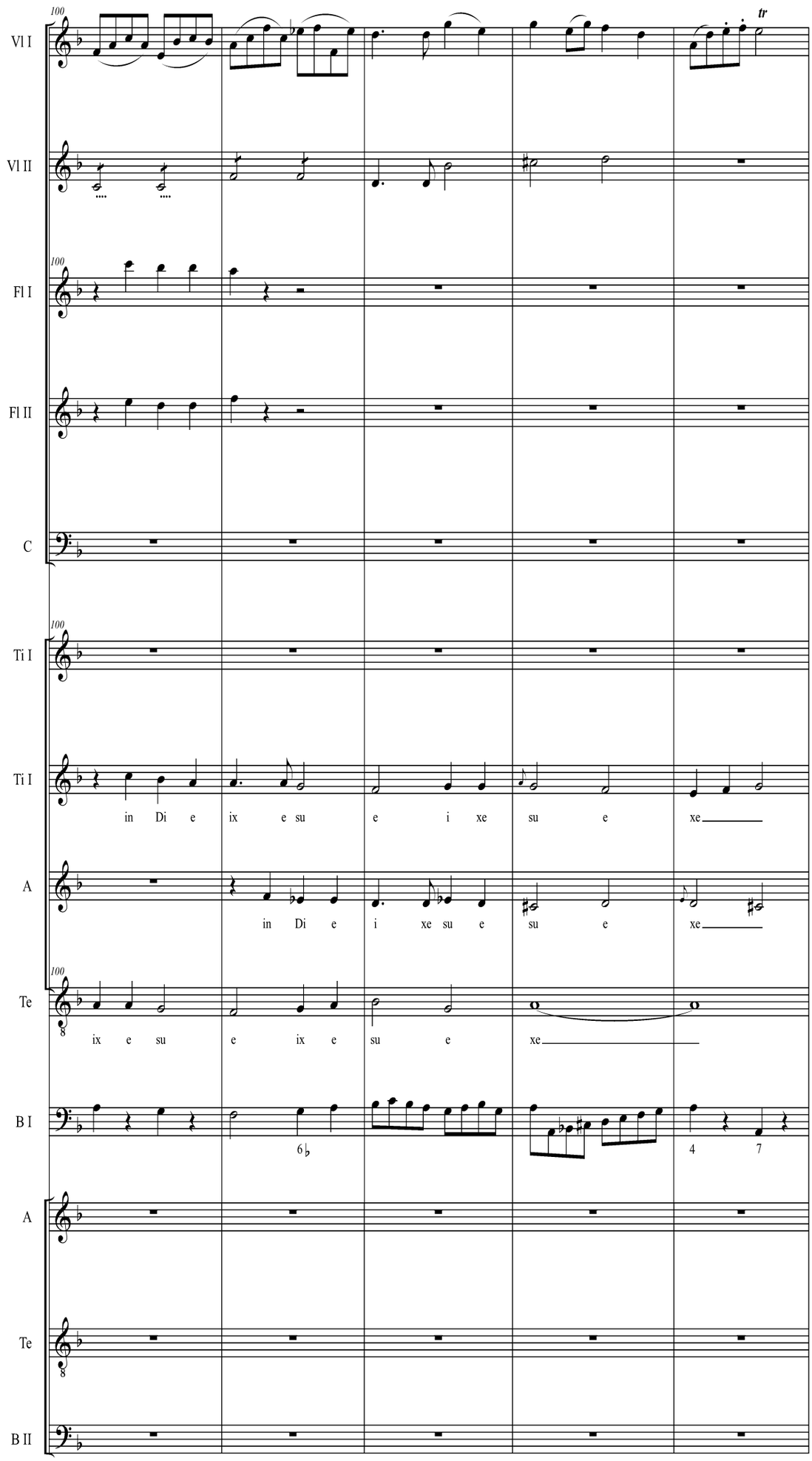
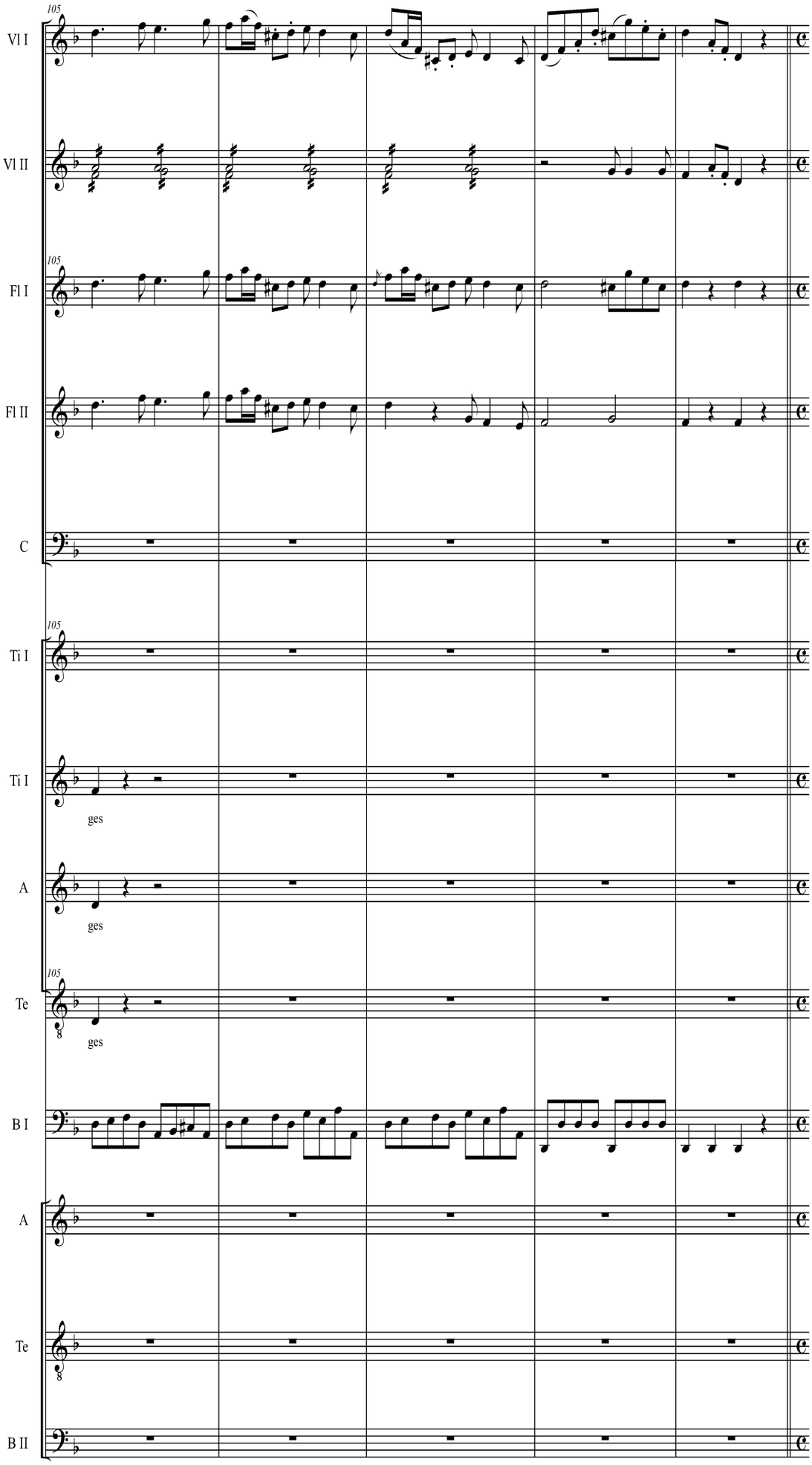
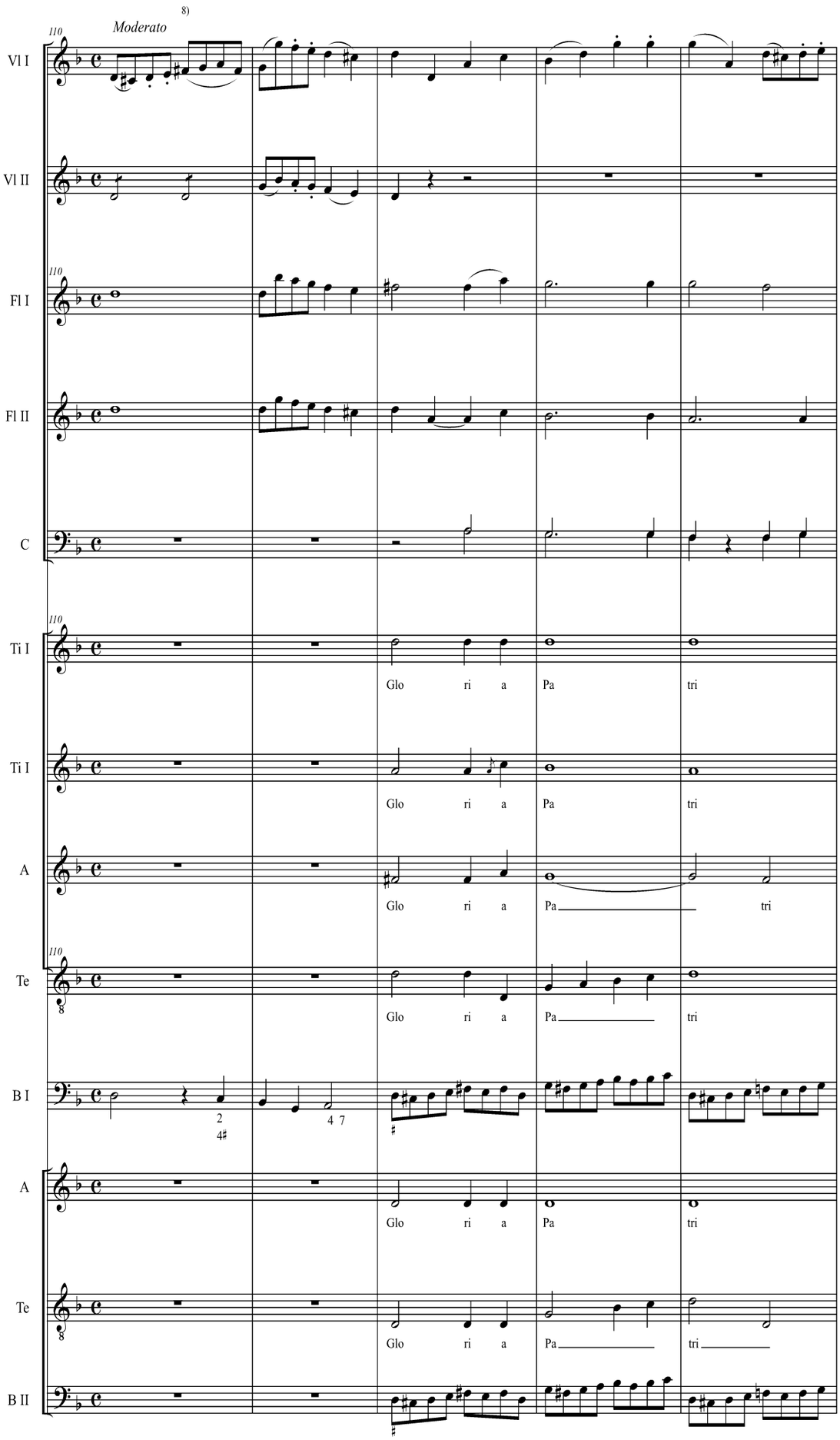
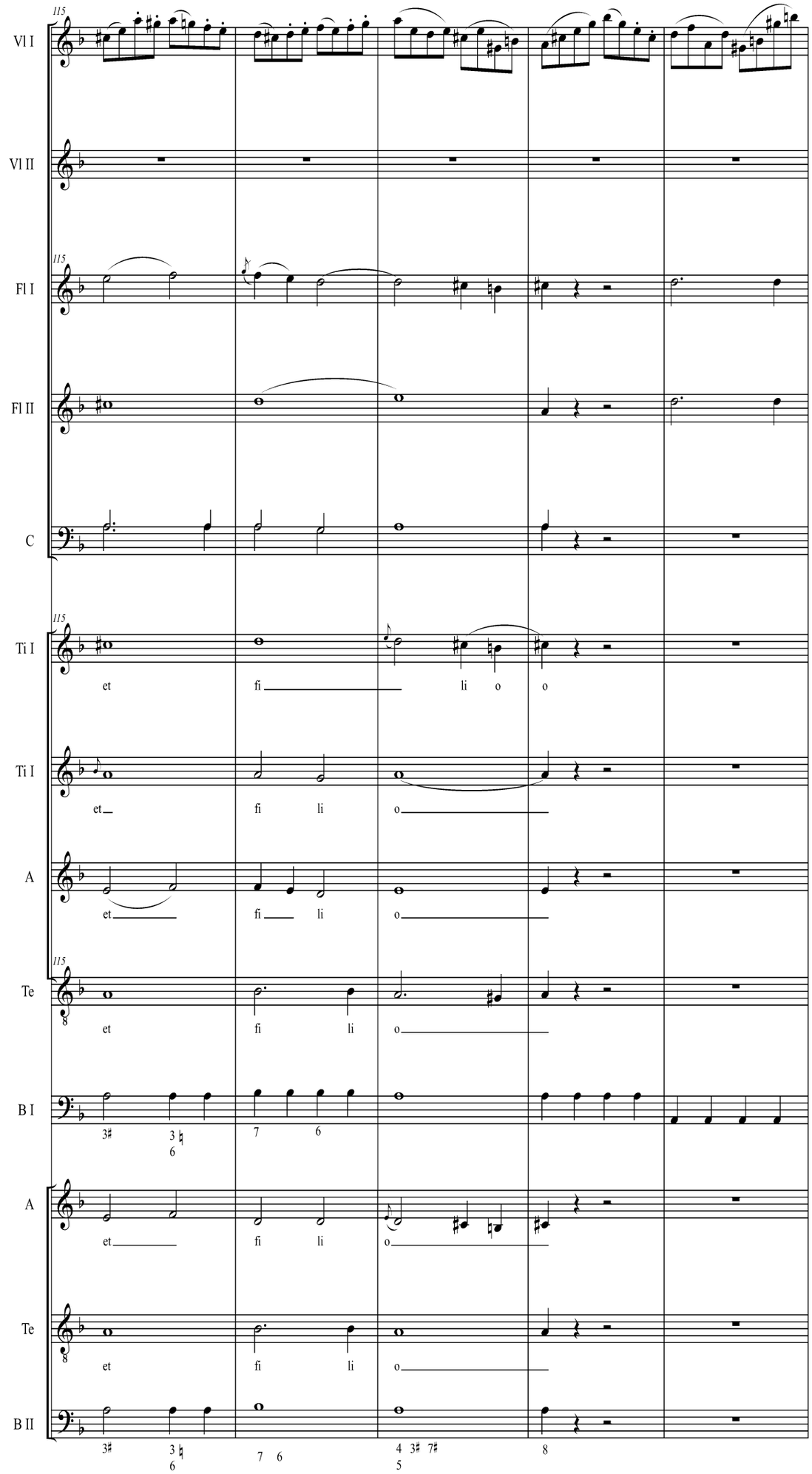
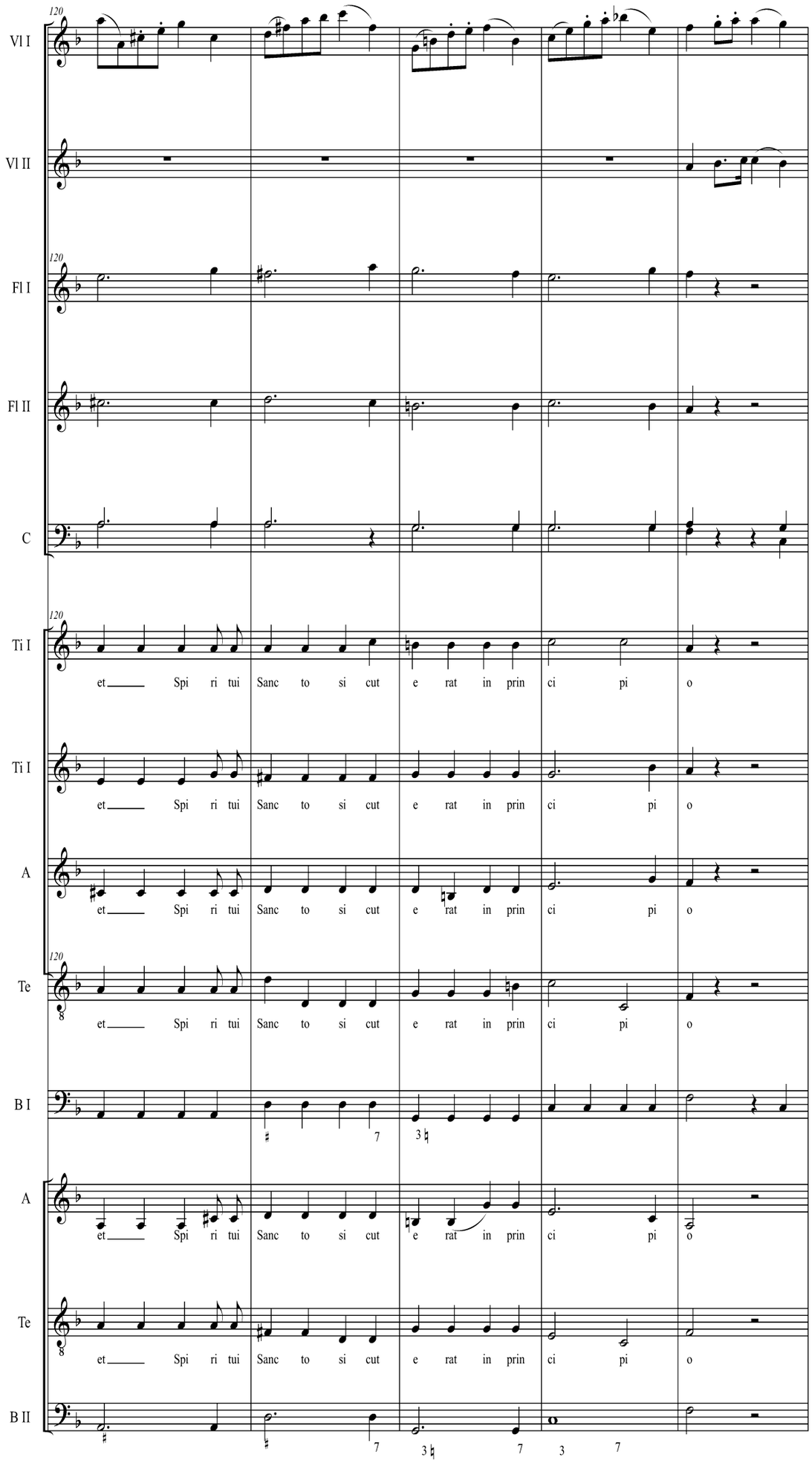
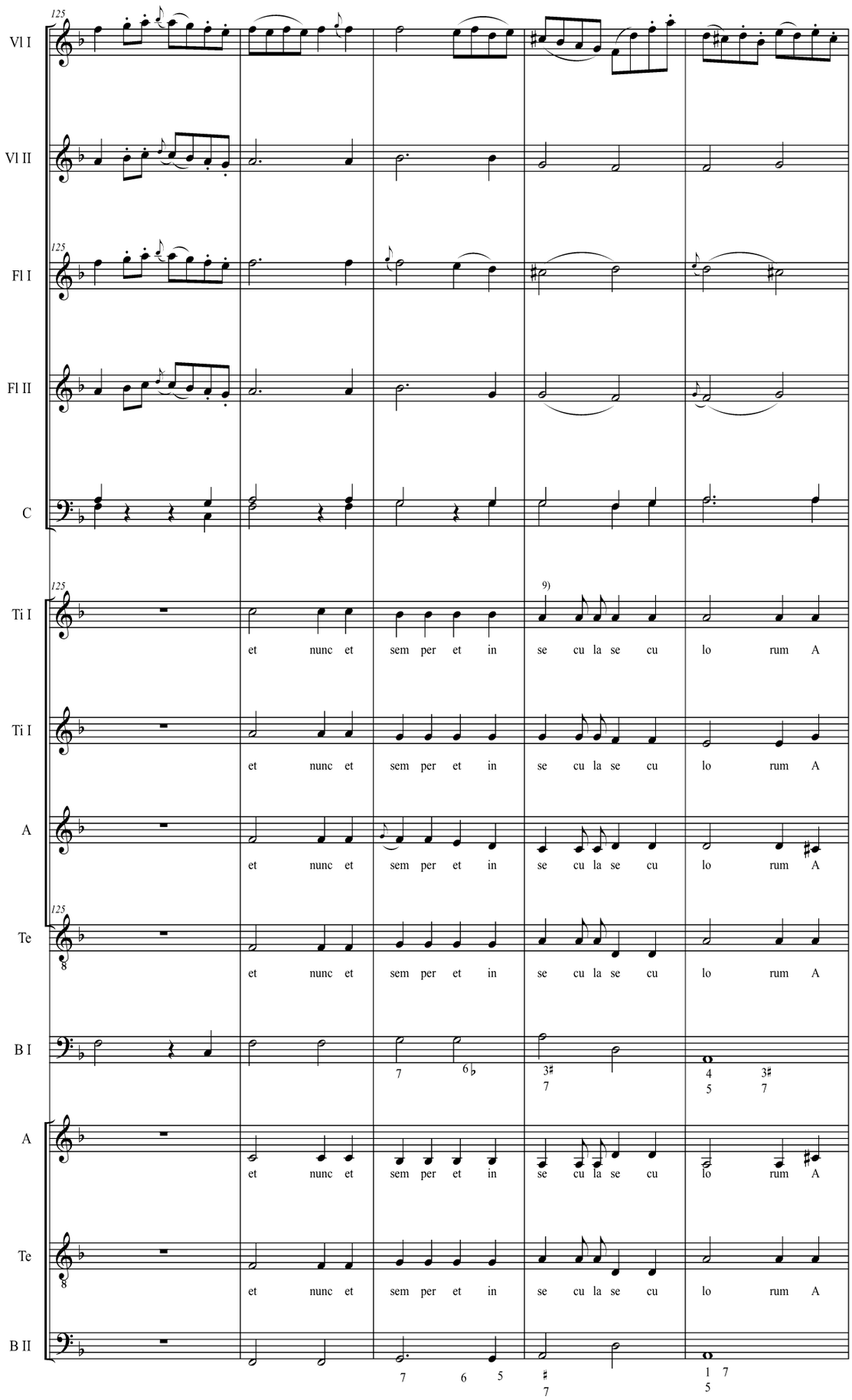
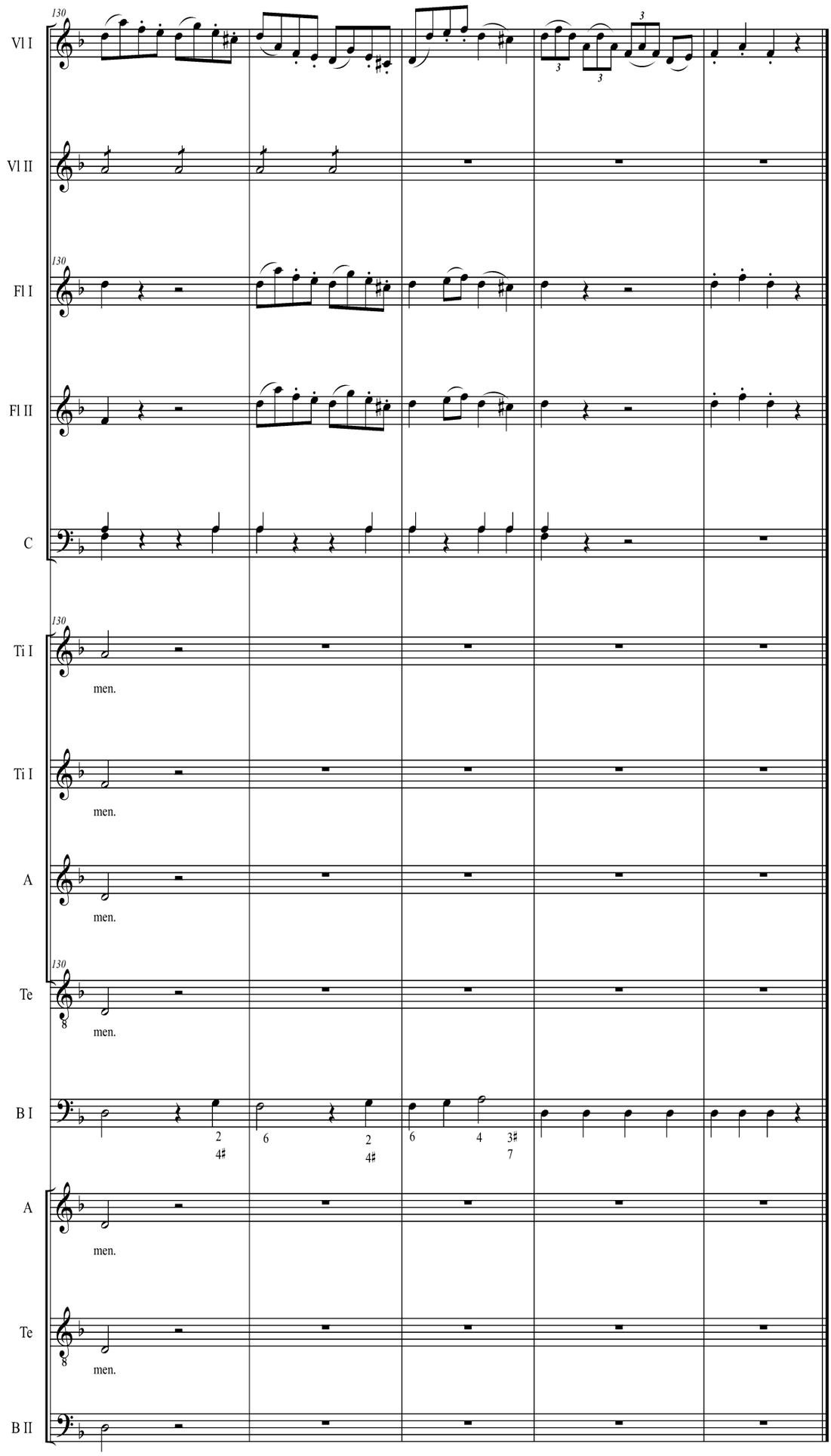
**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos: Diego Alberton y Julián Mosca**

**José Orejón y Aparicio**

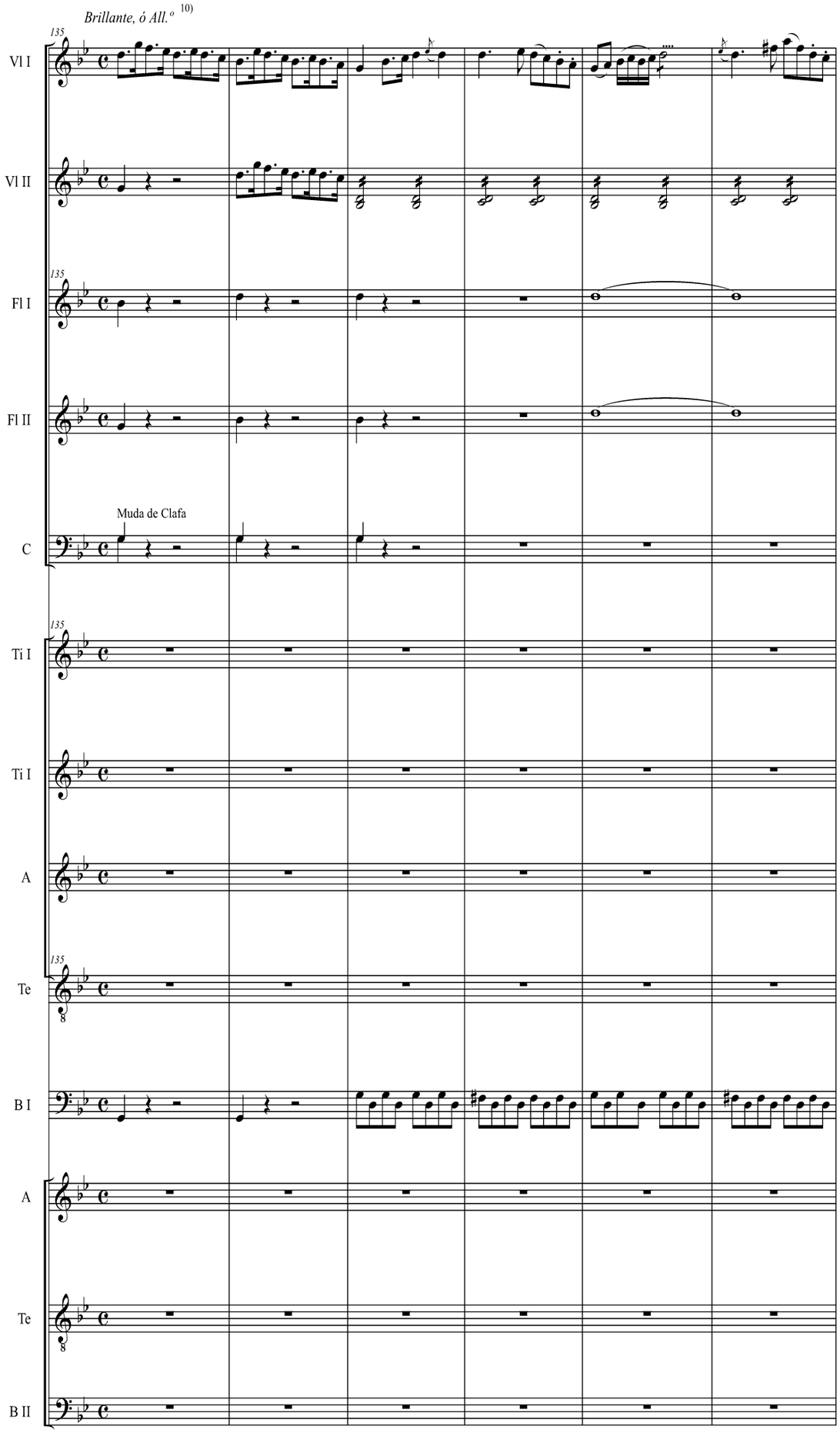
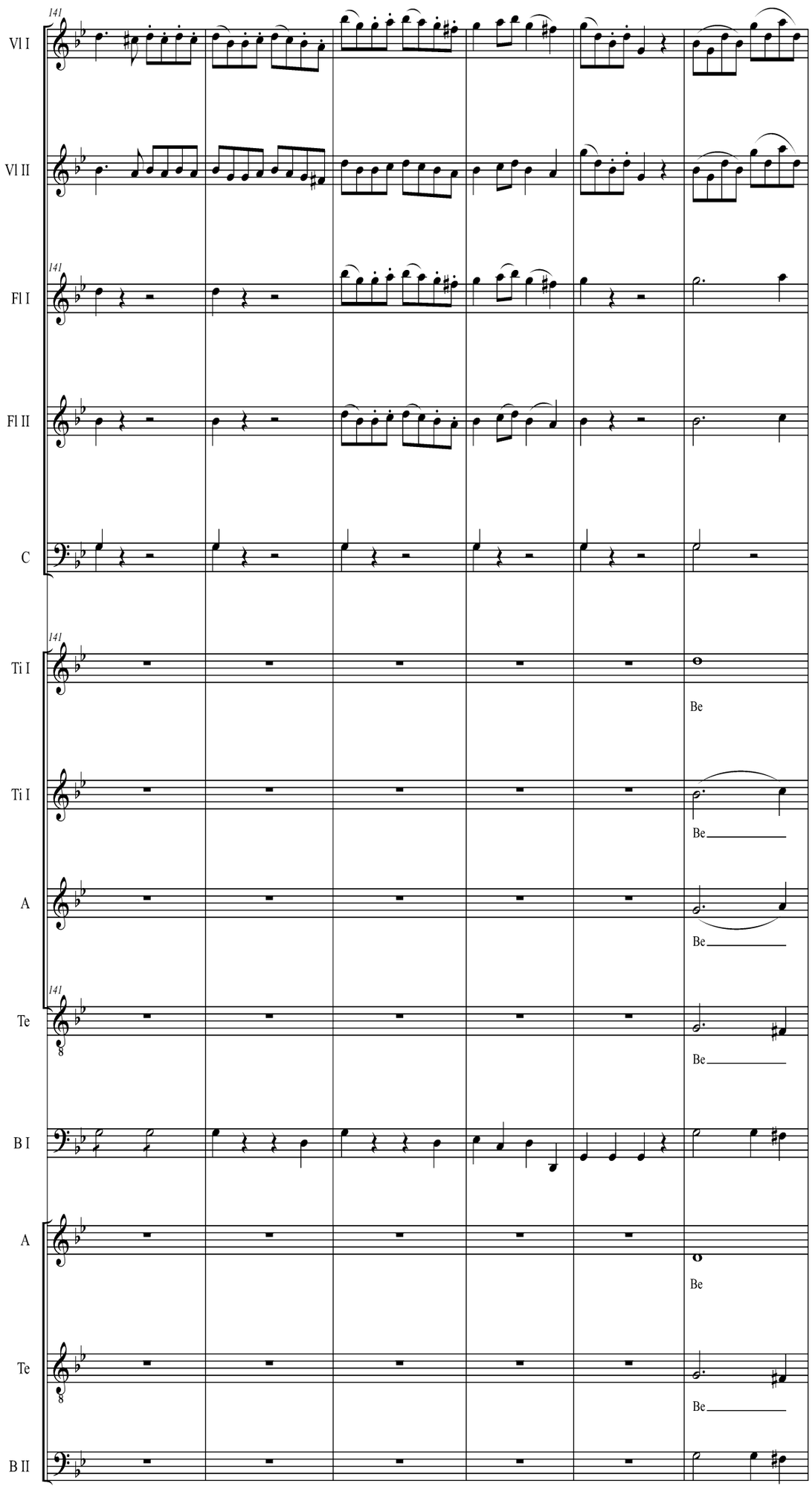
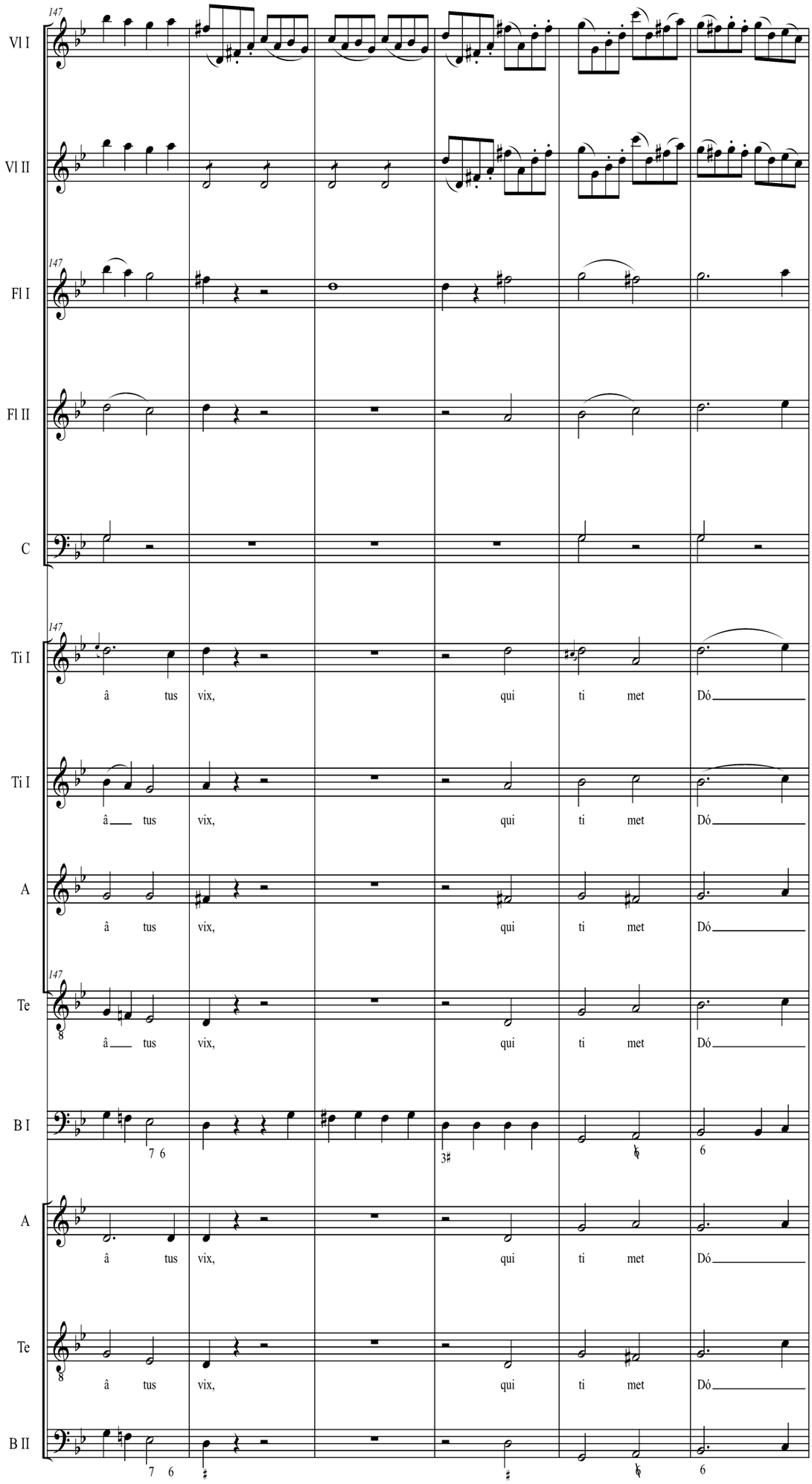
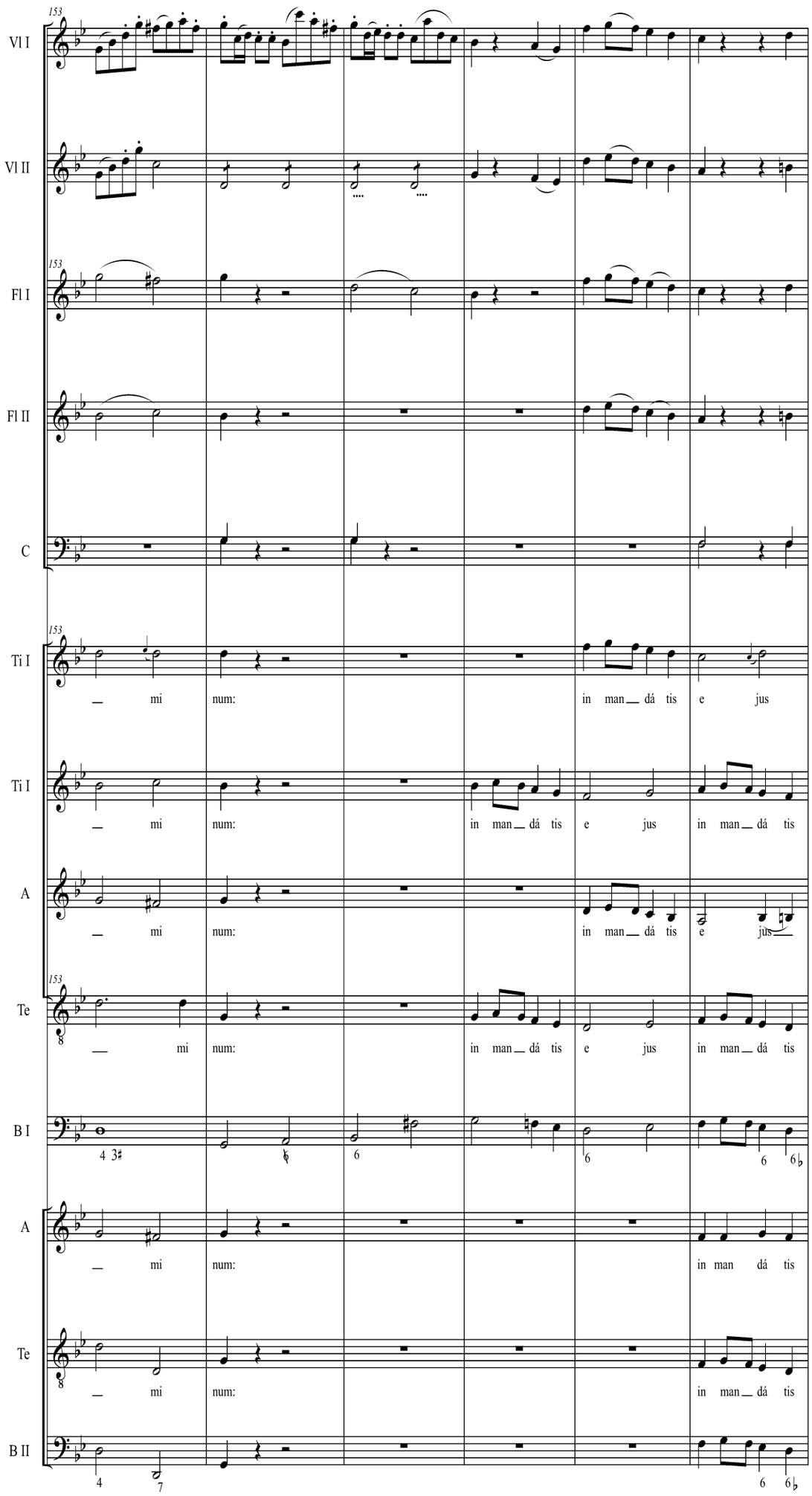
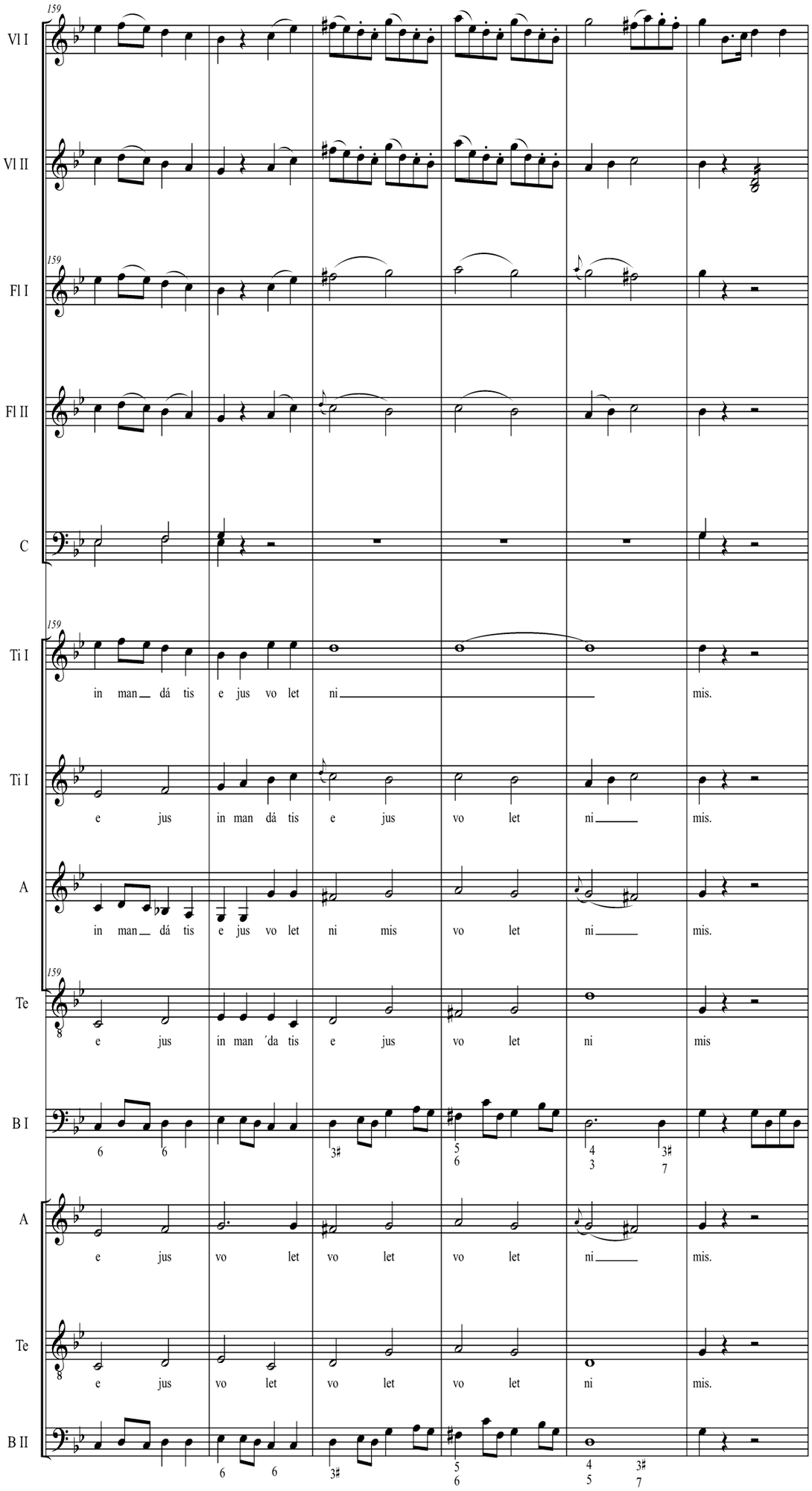
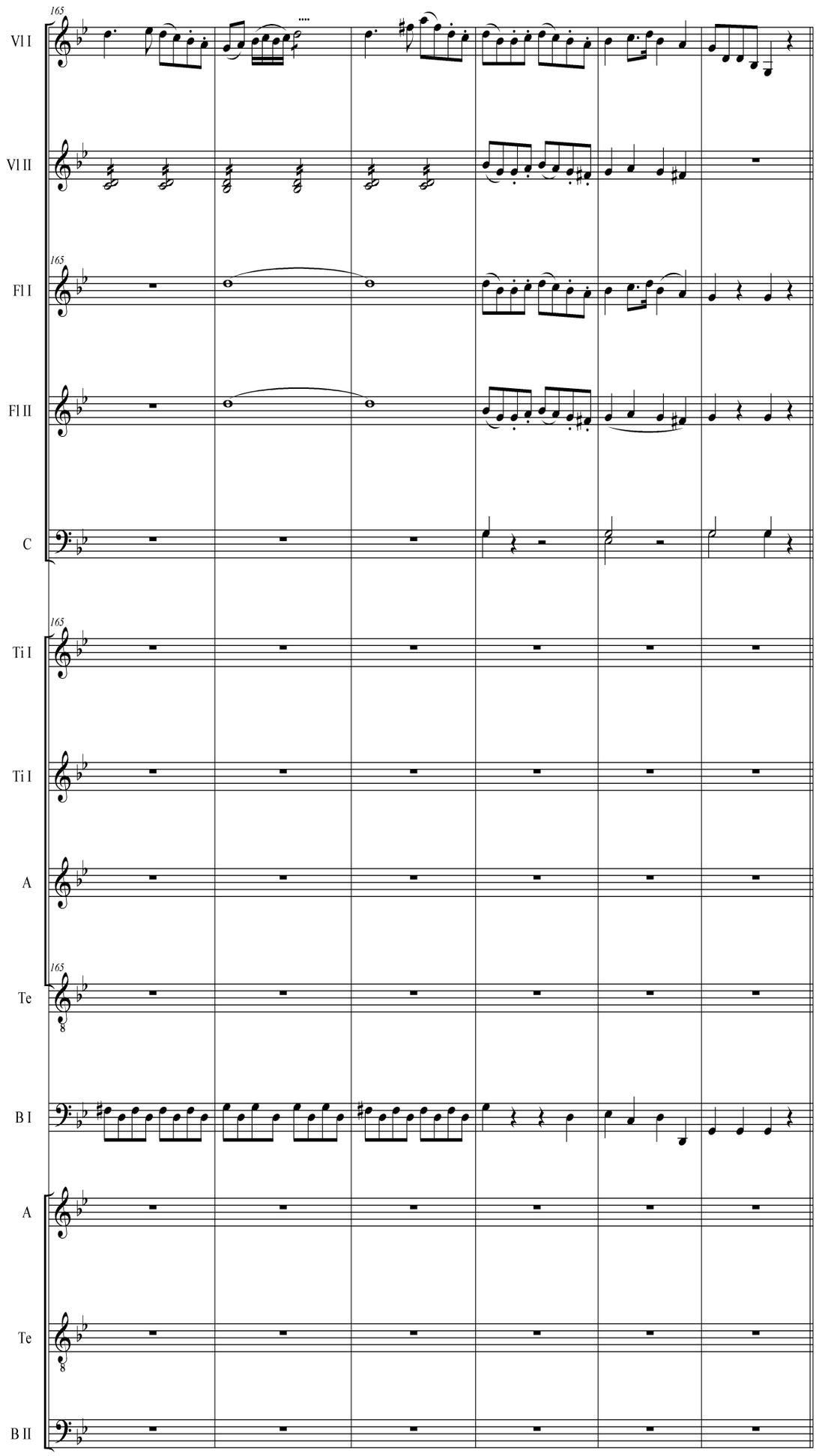
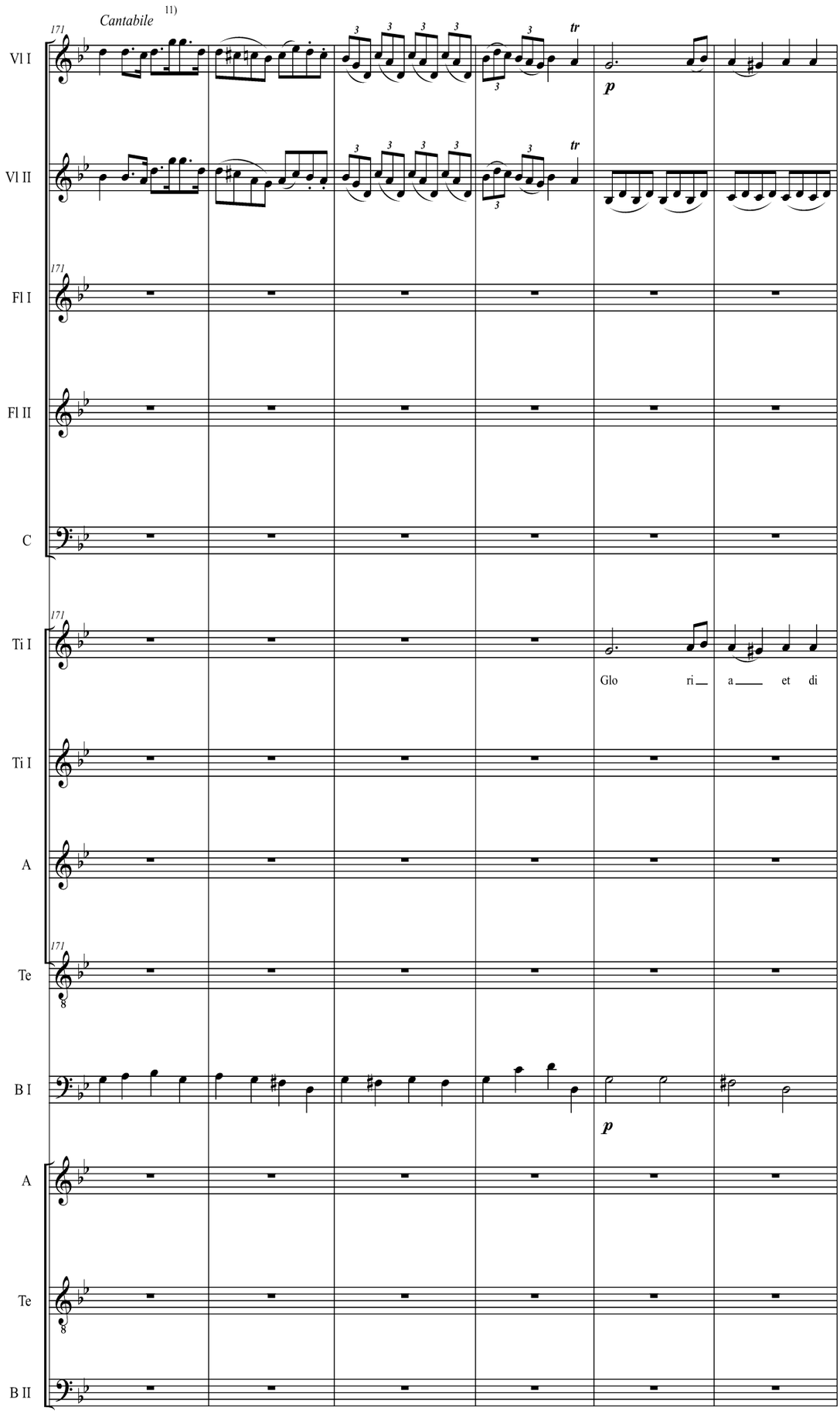
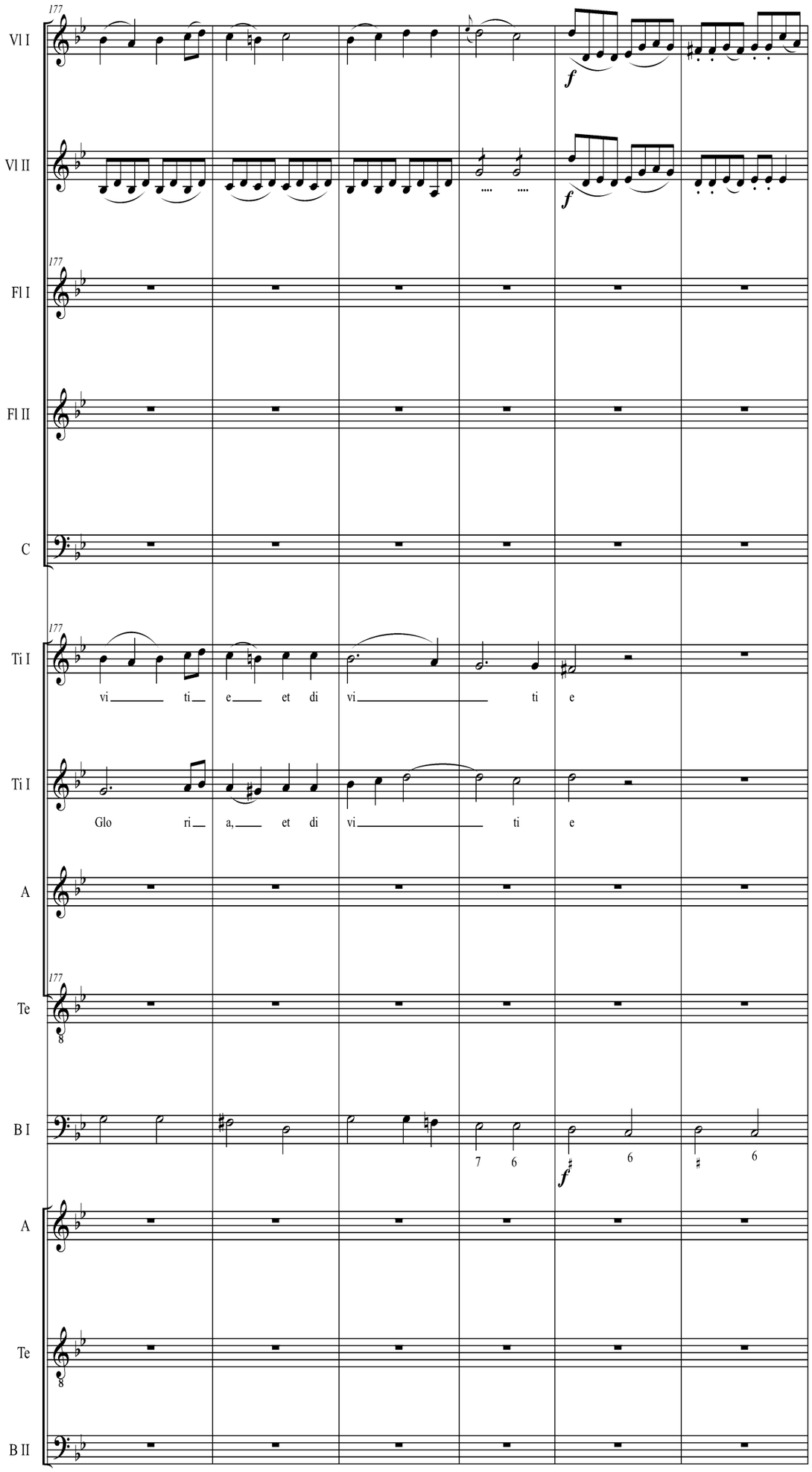
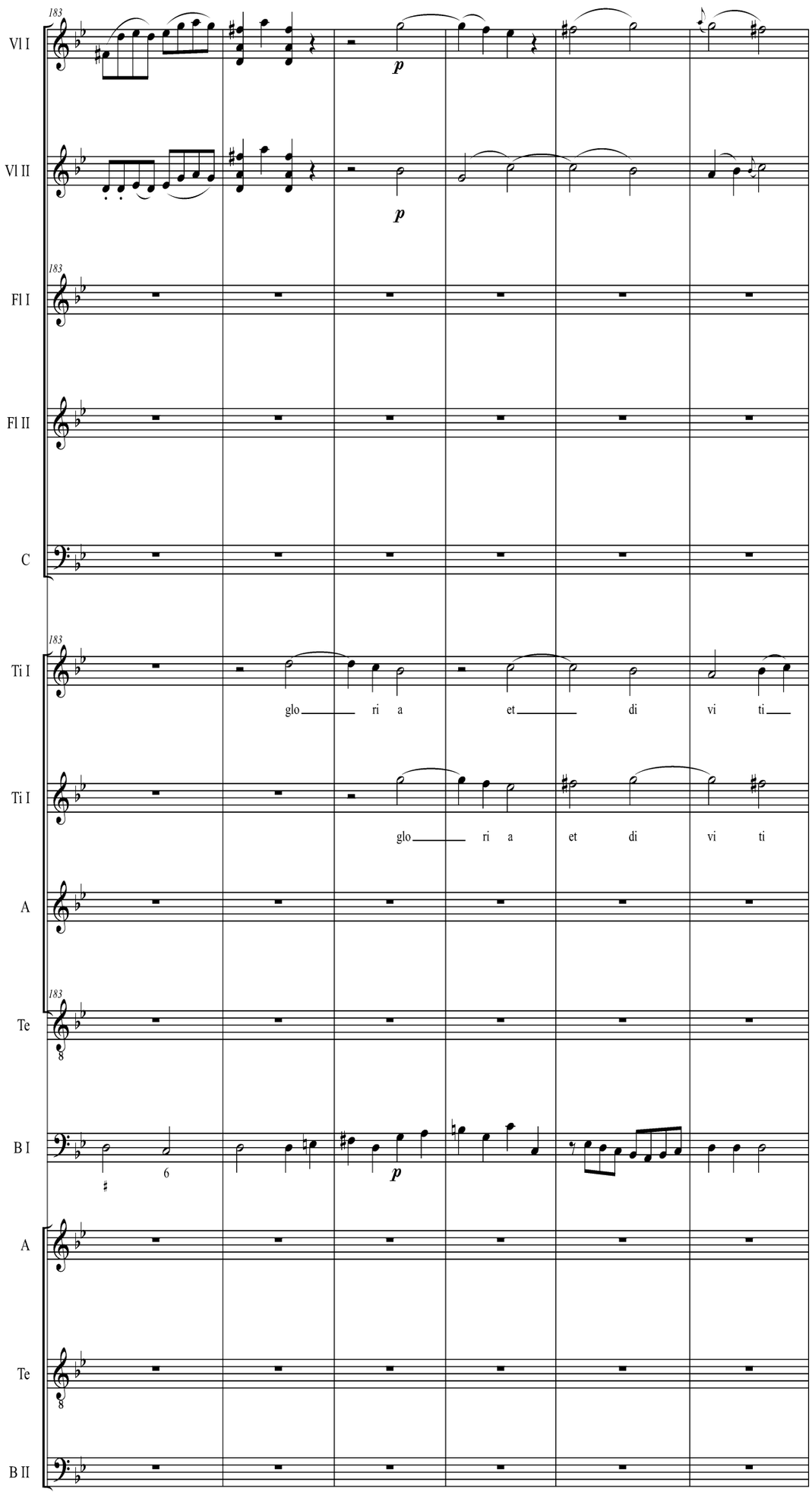
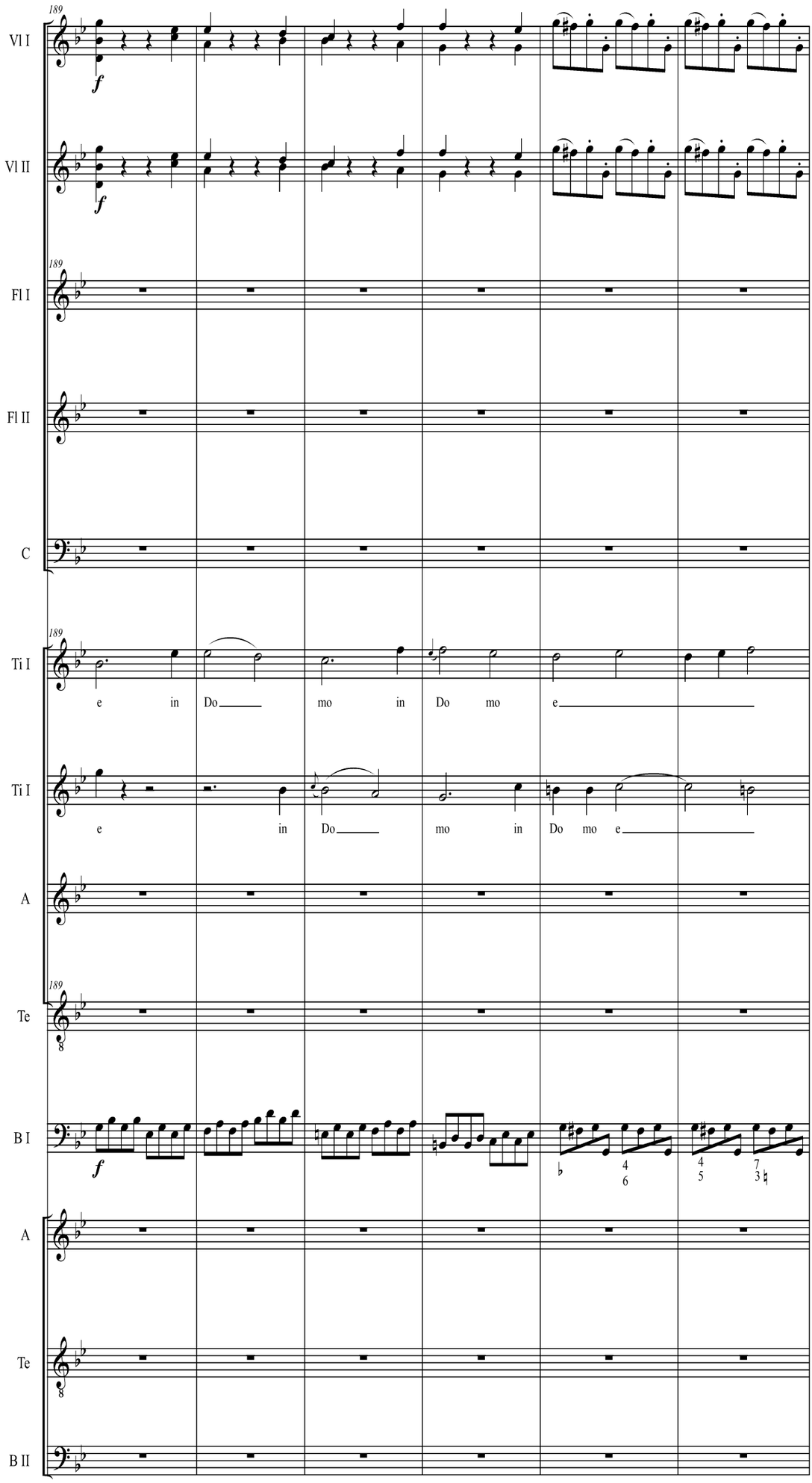
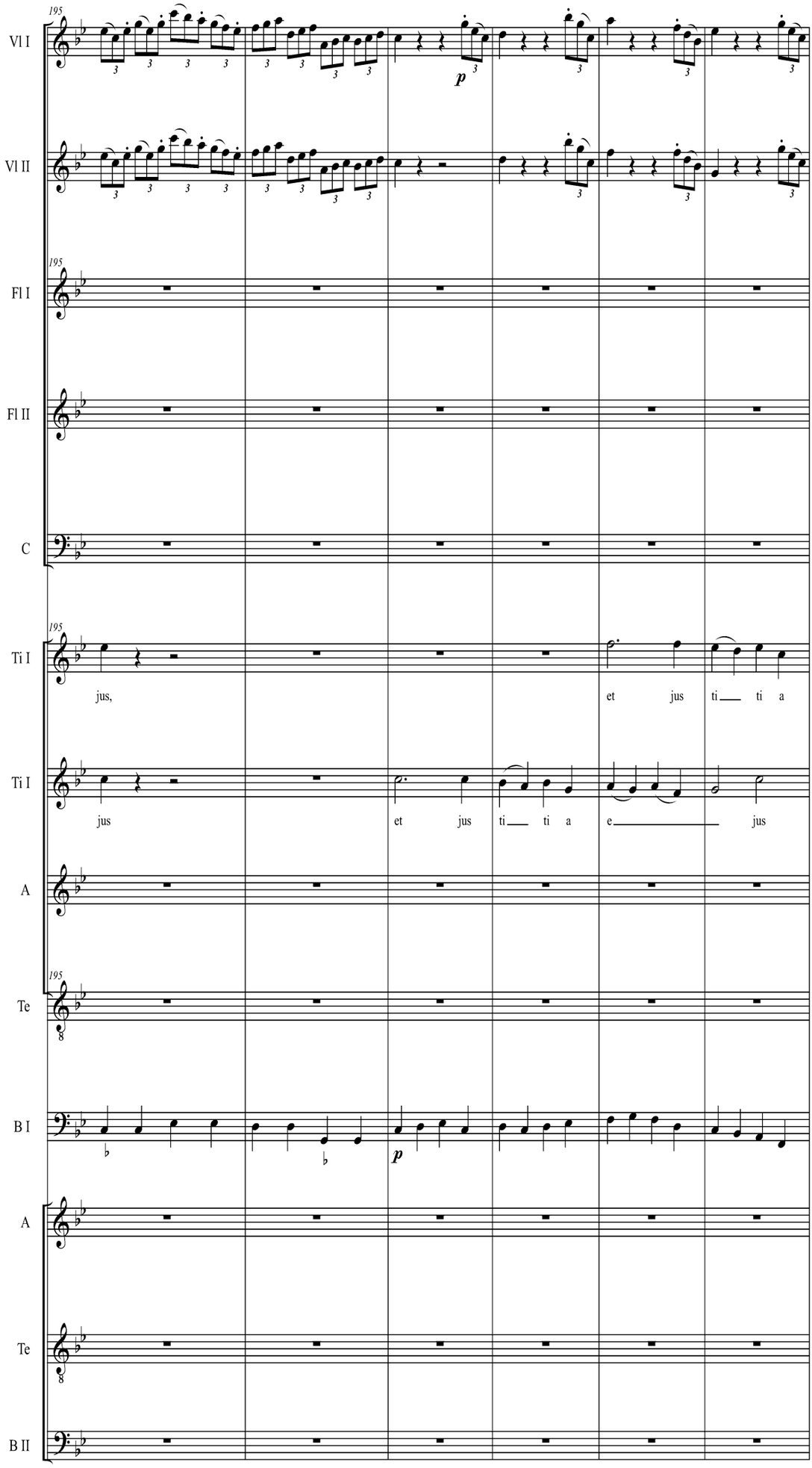
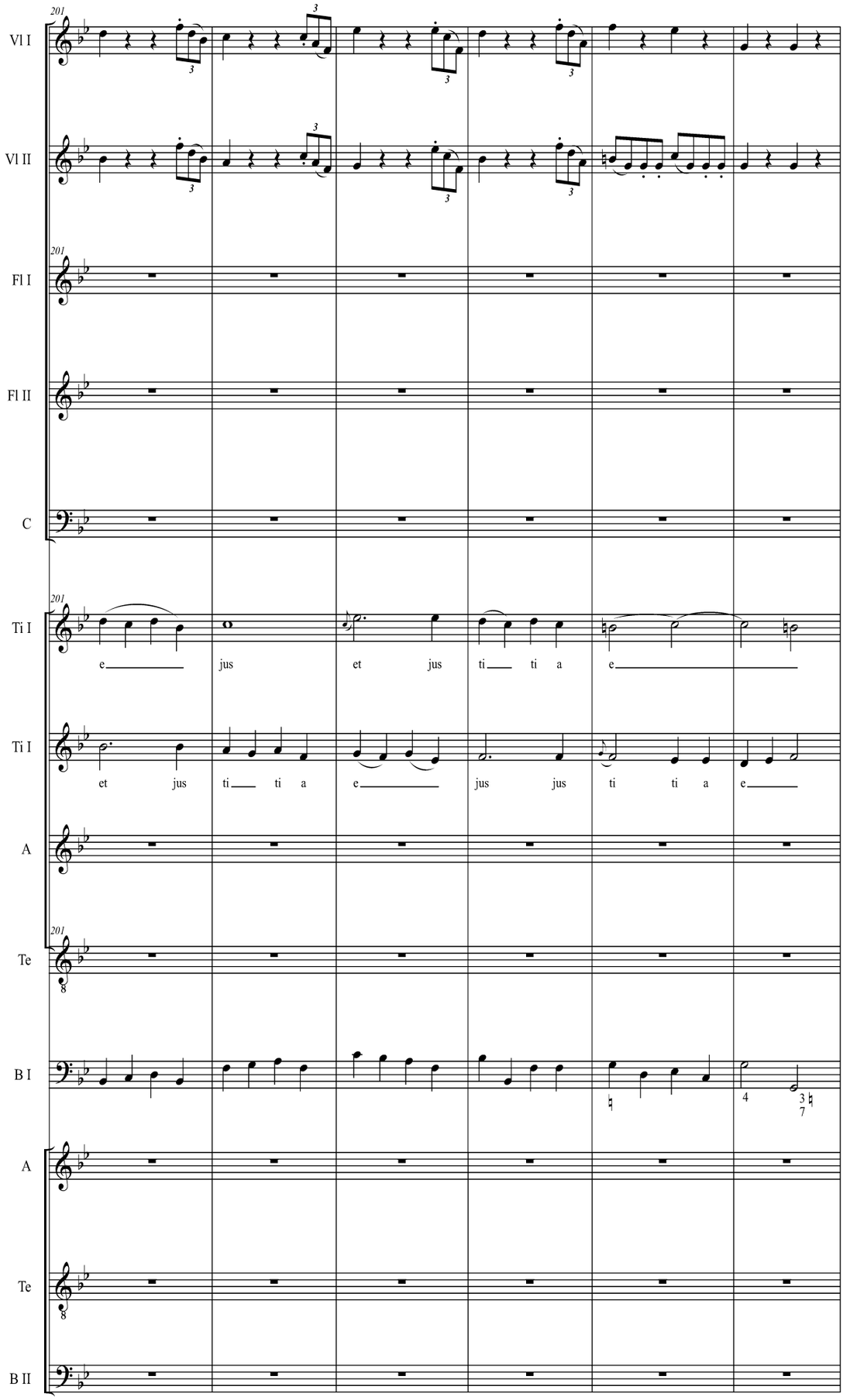
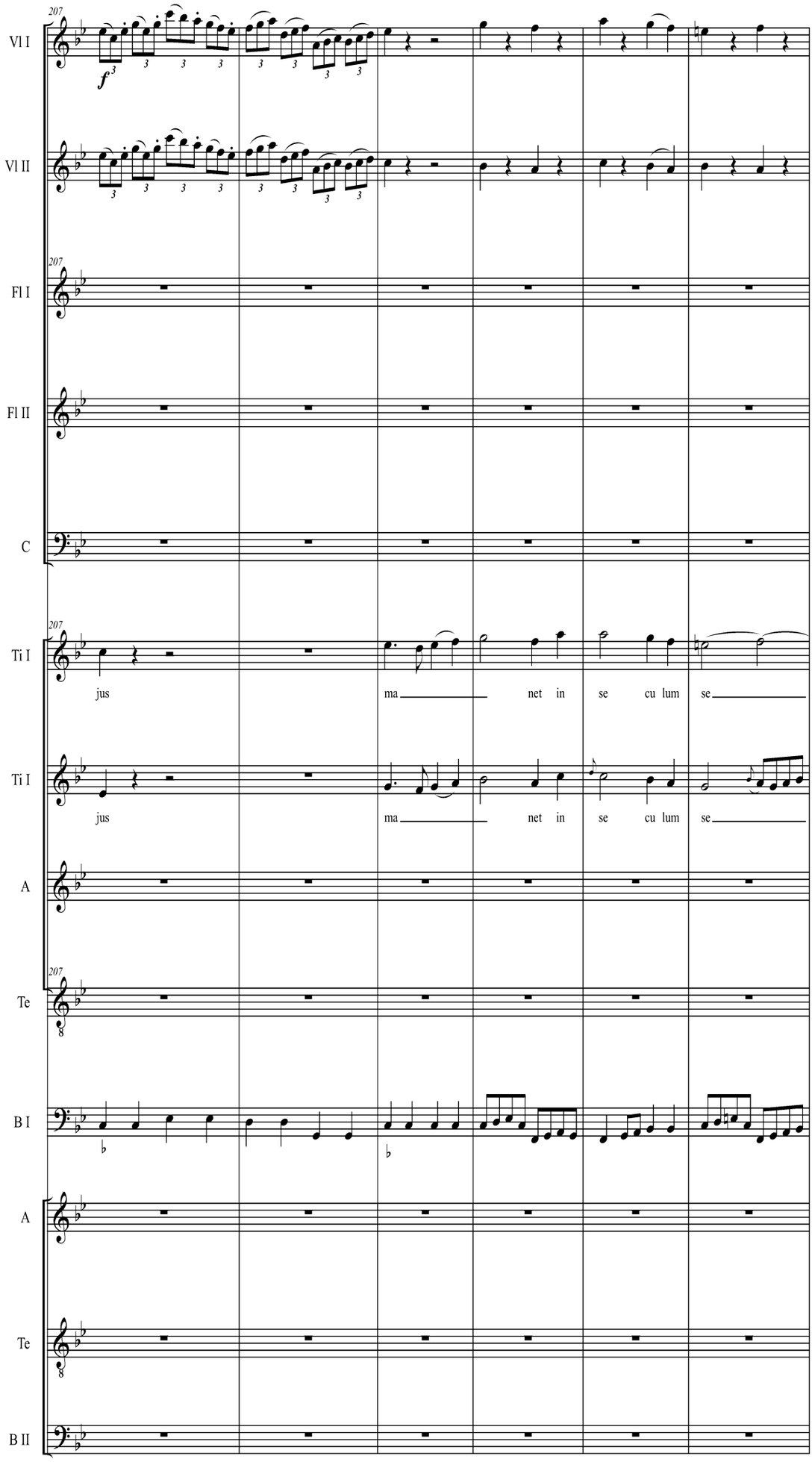
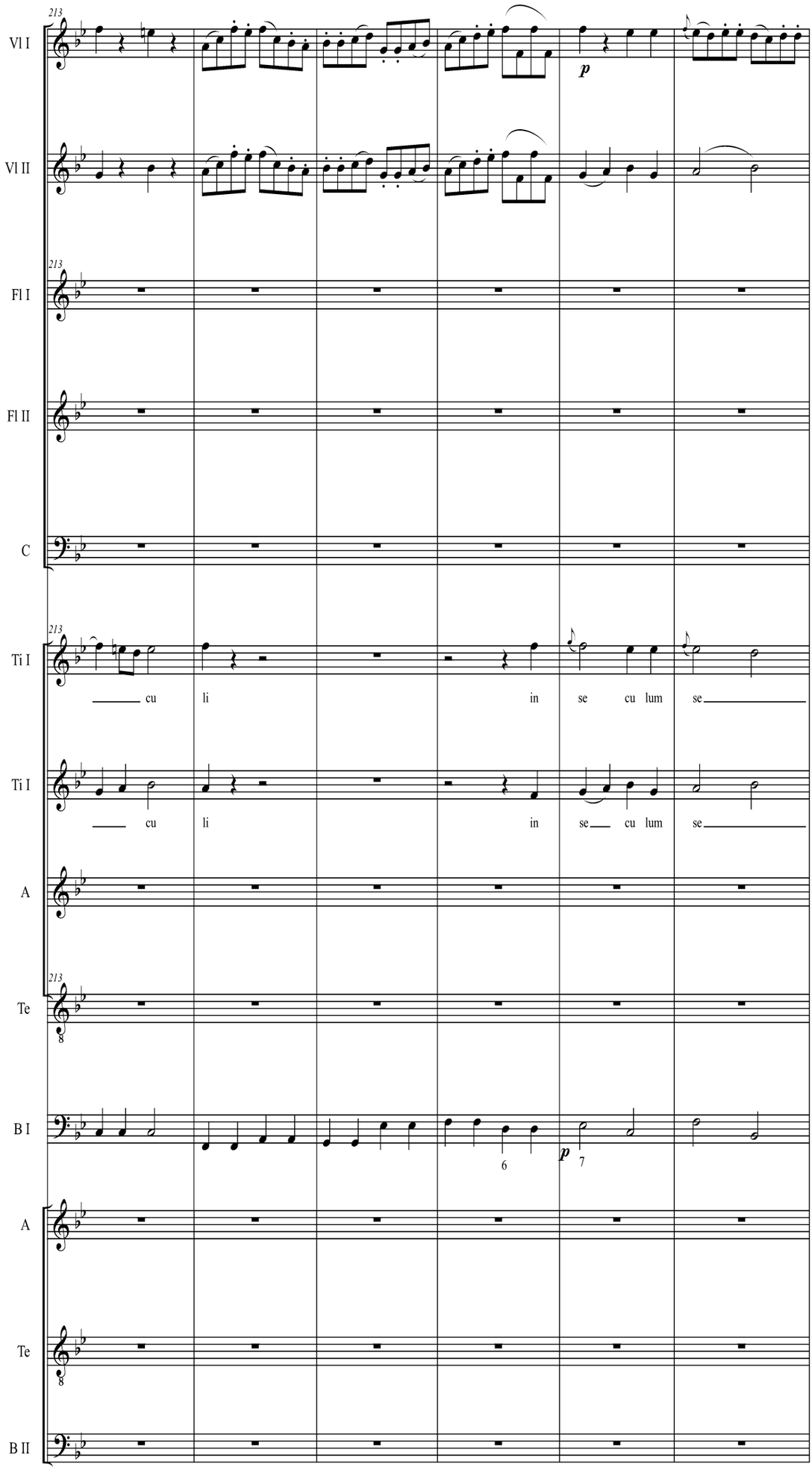
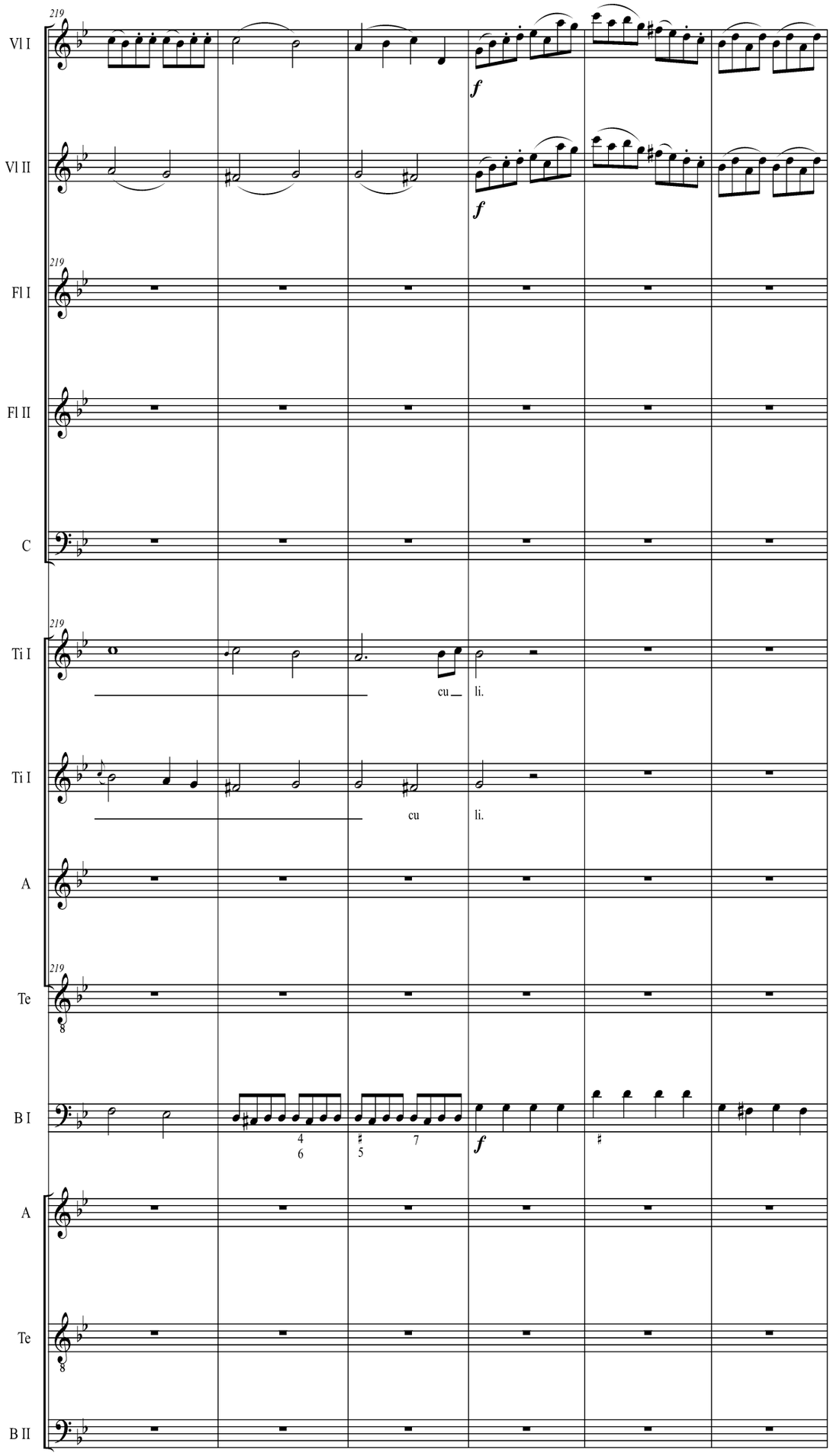
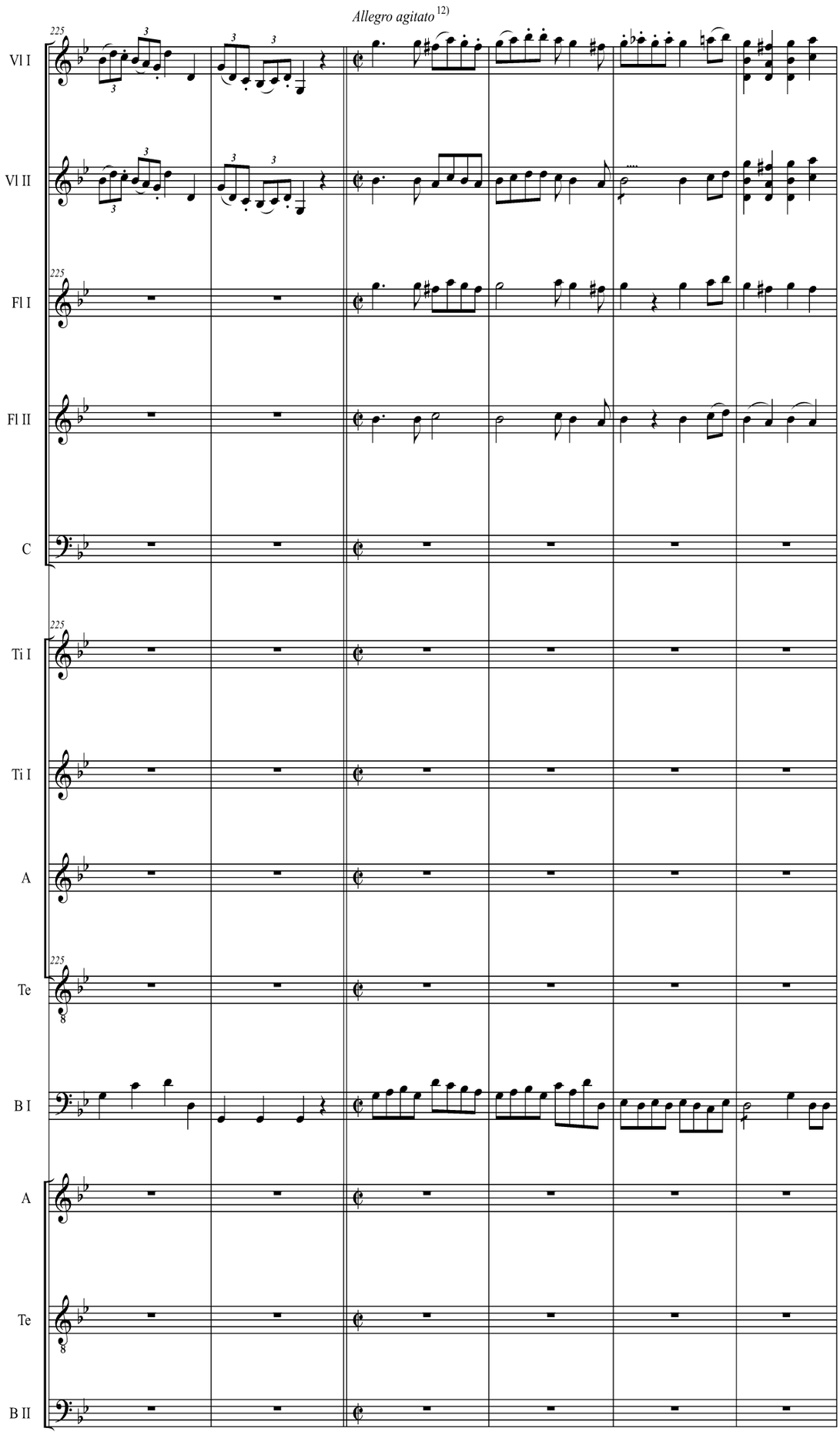
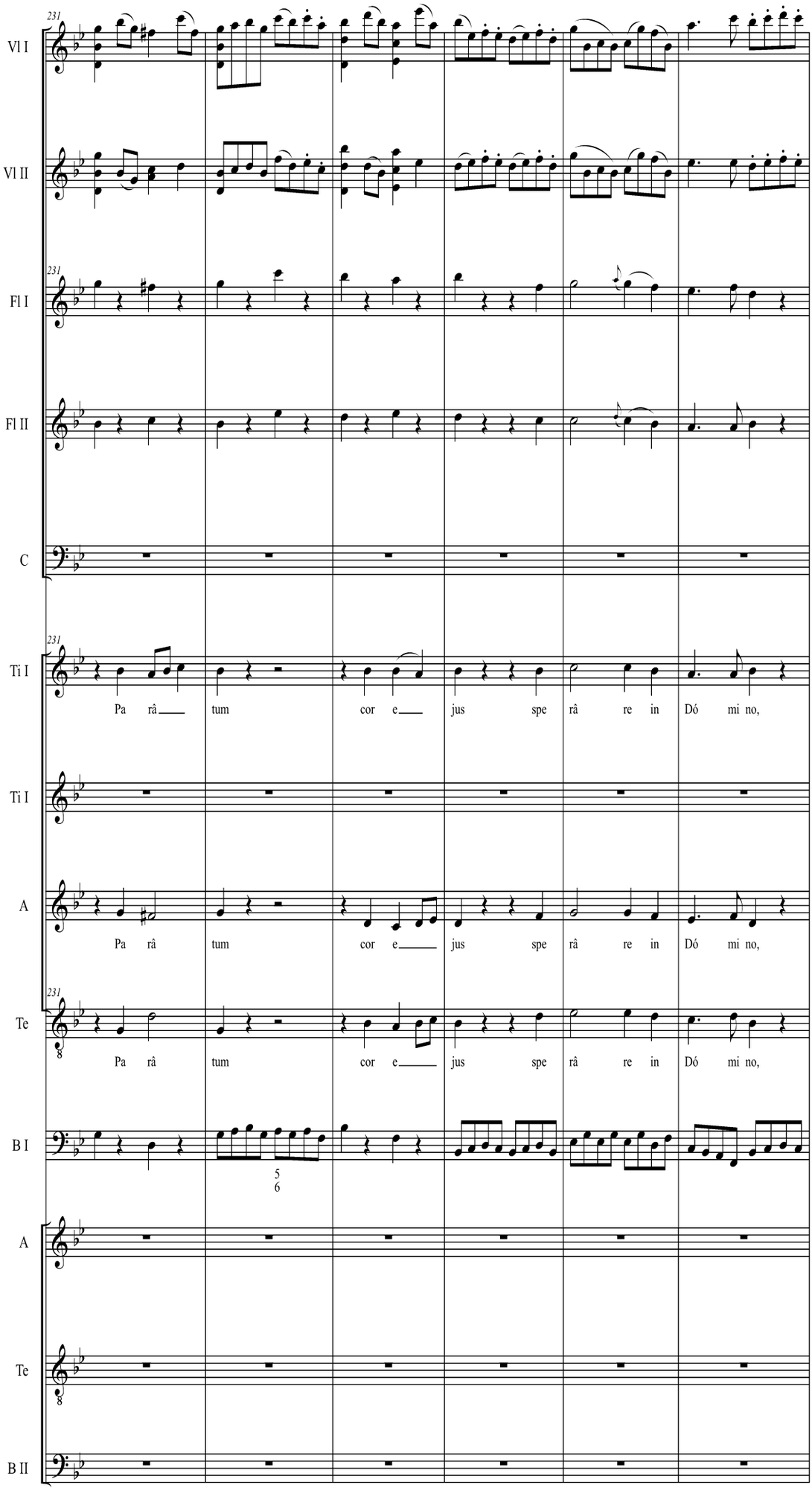
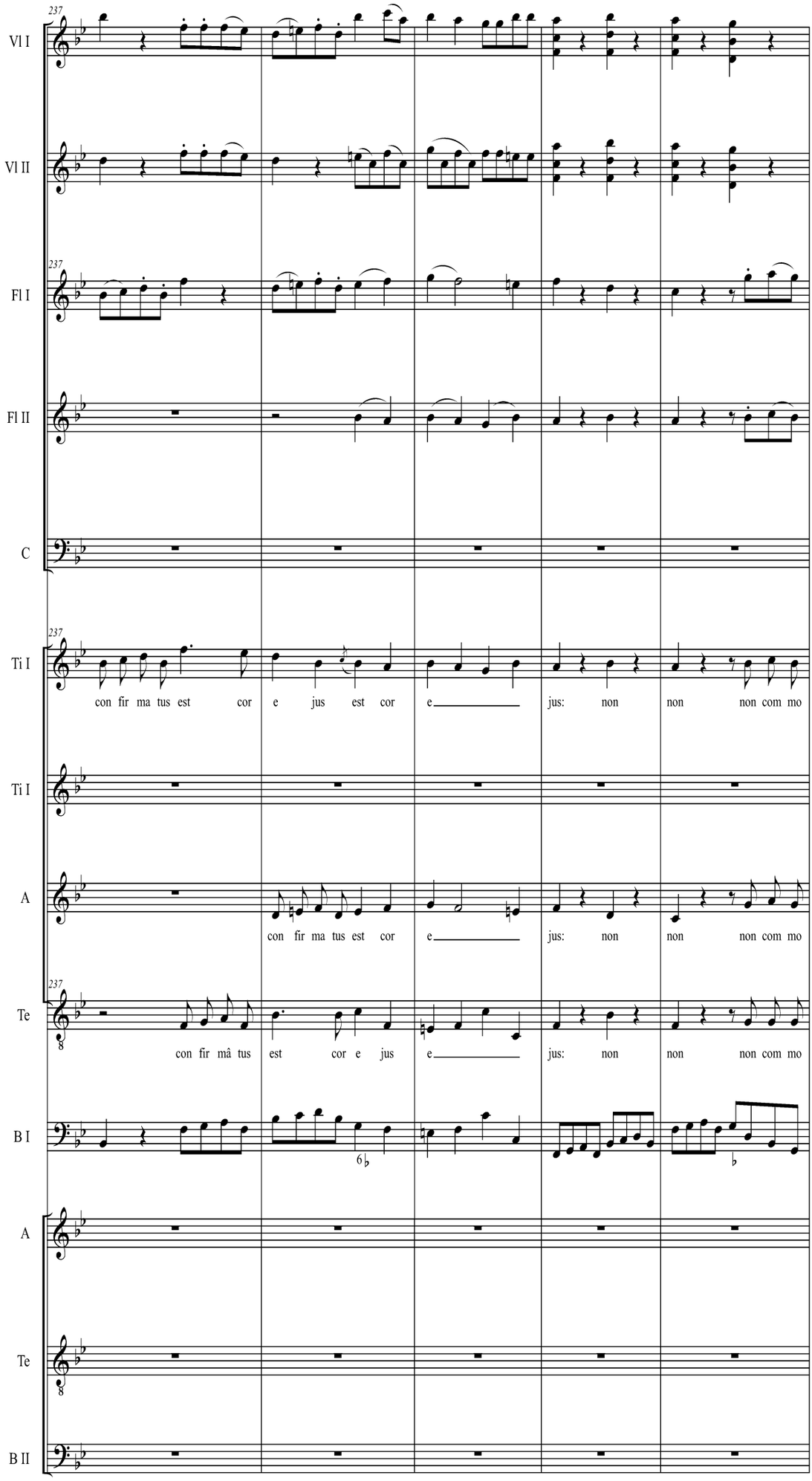
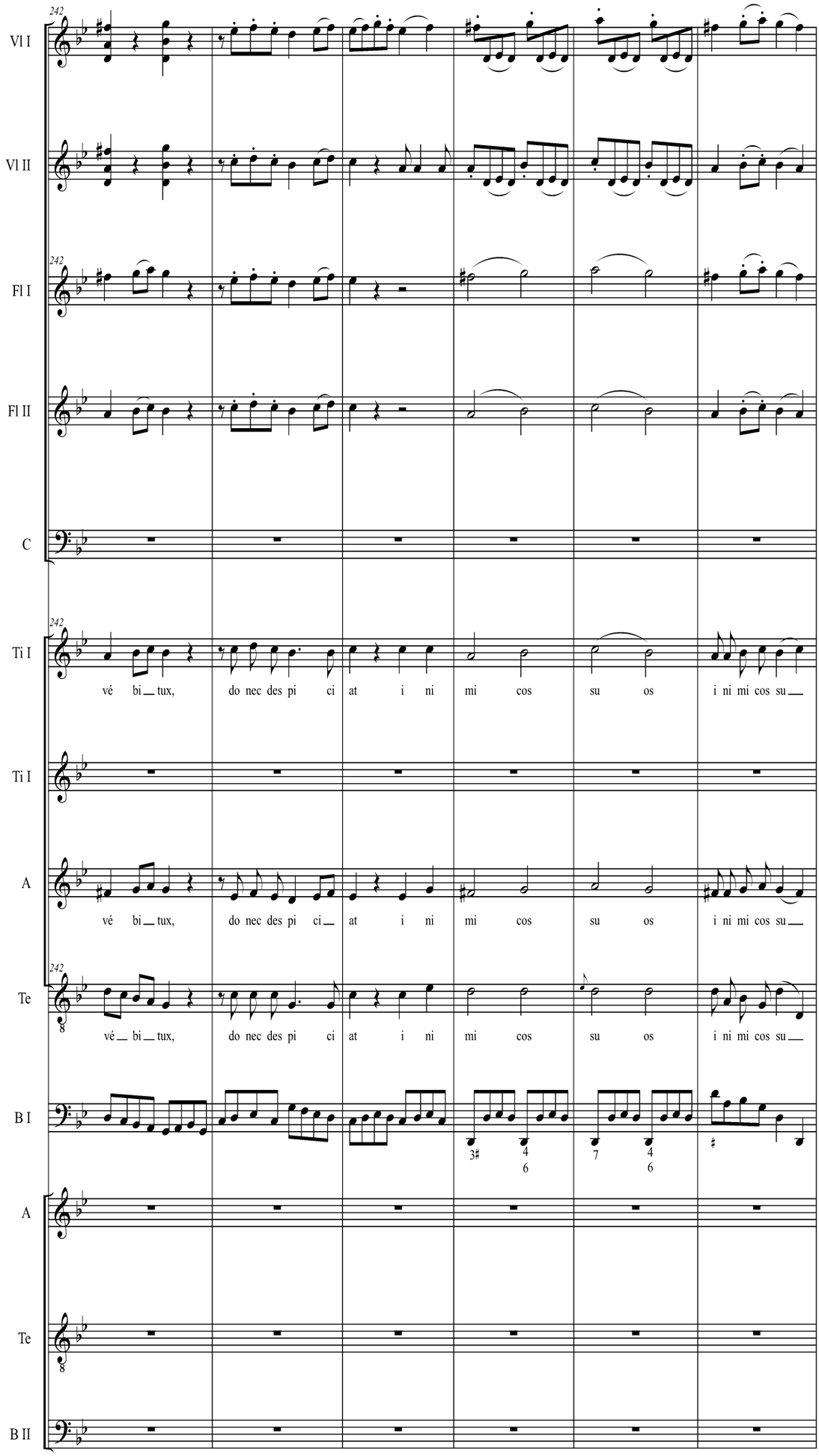
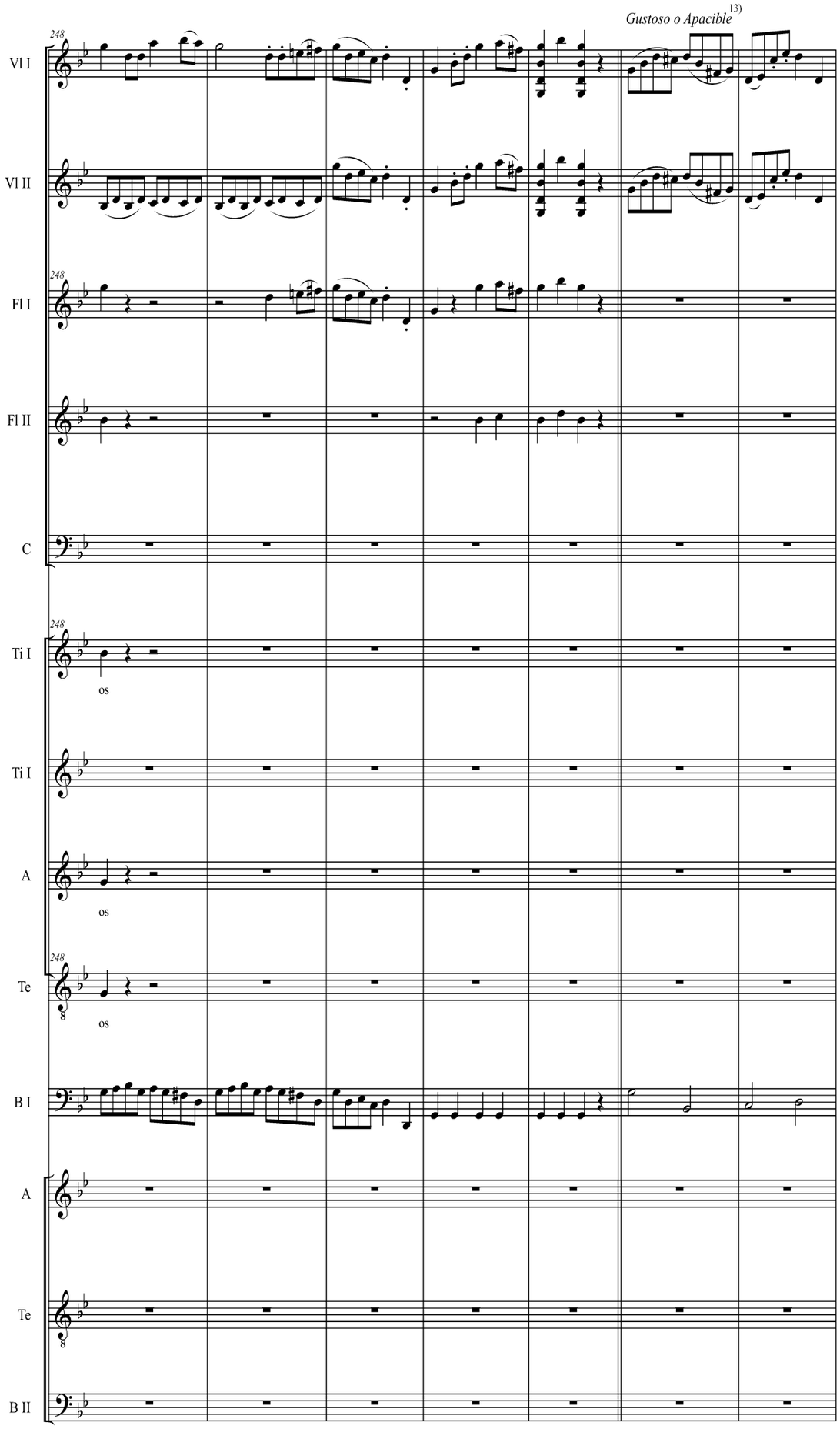
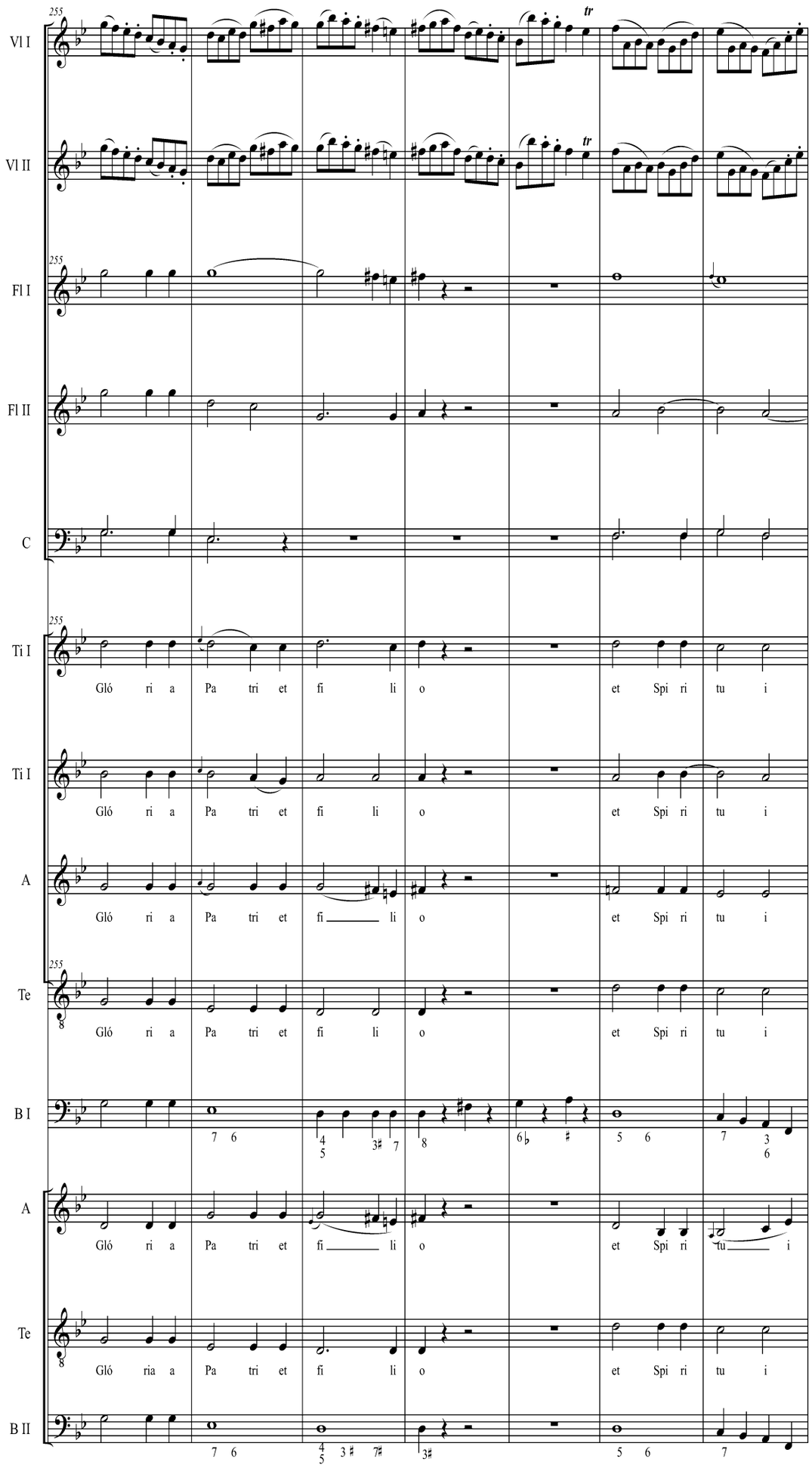
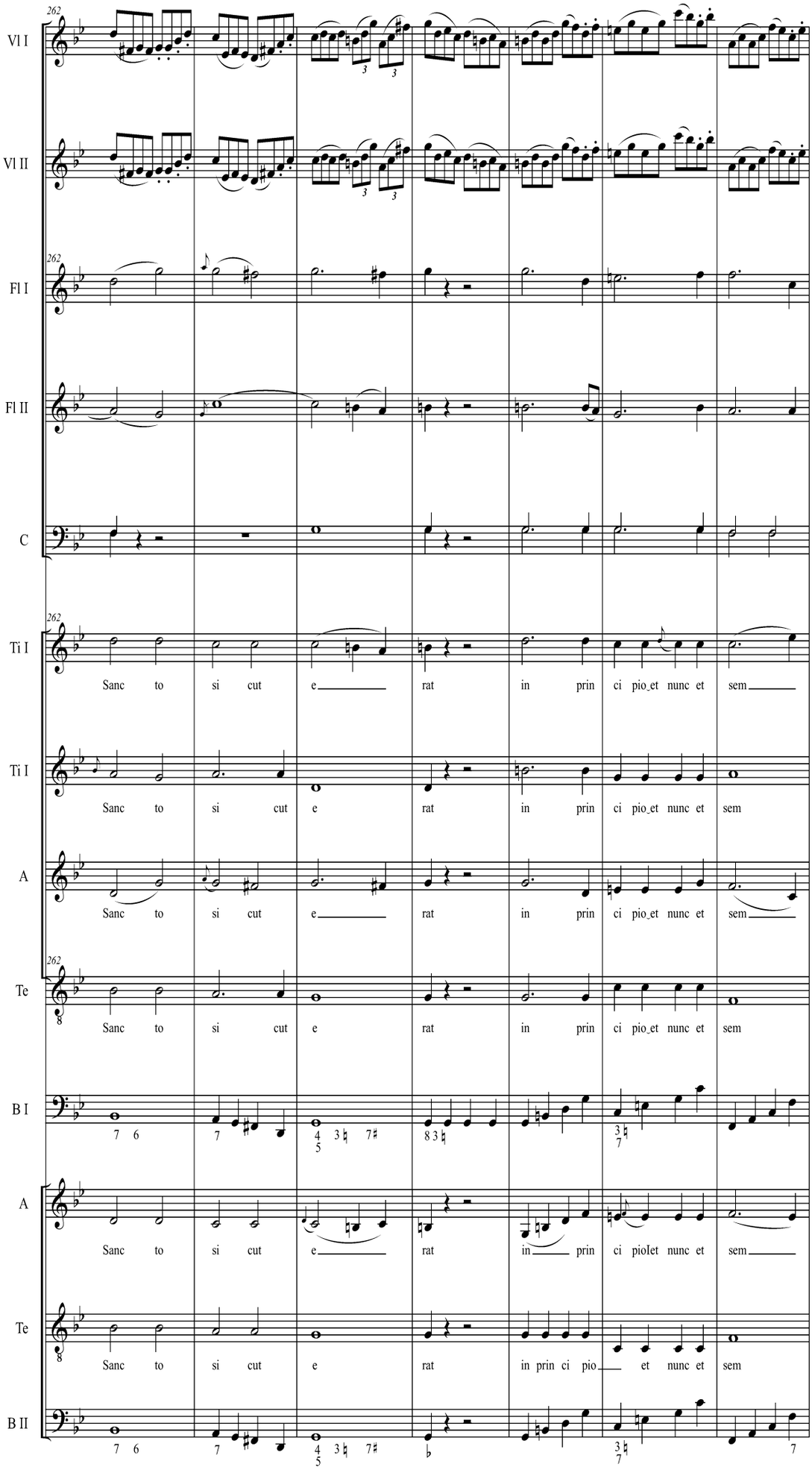
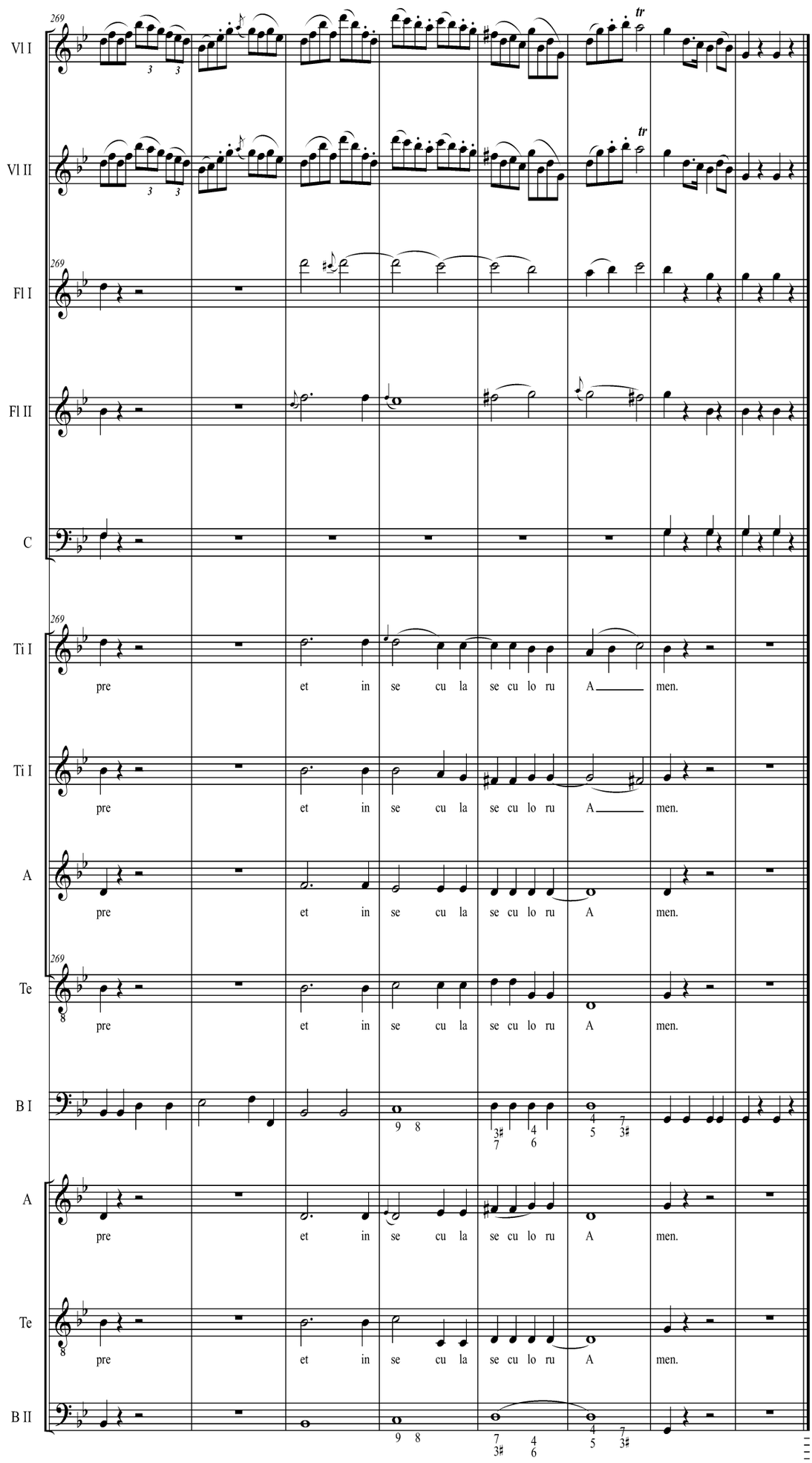
## Dixit Dominus. Salmo 109[2)]

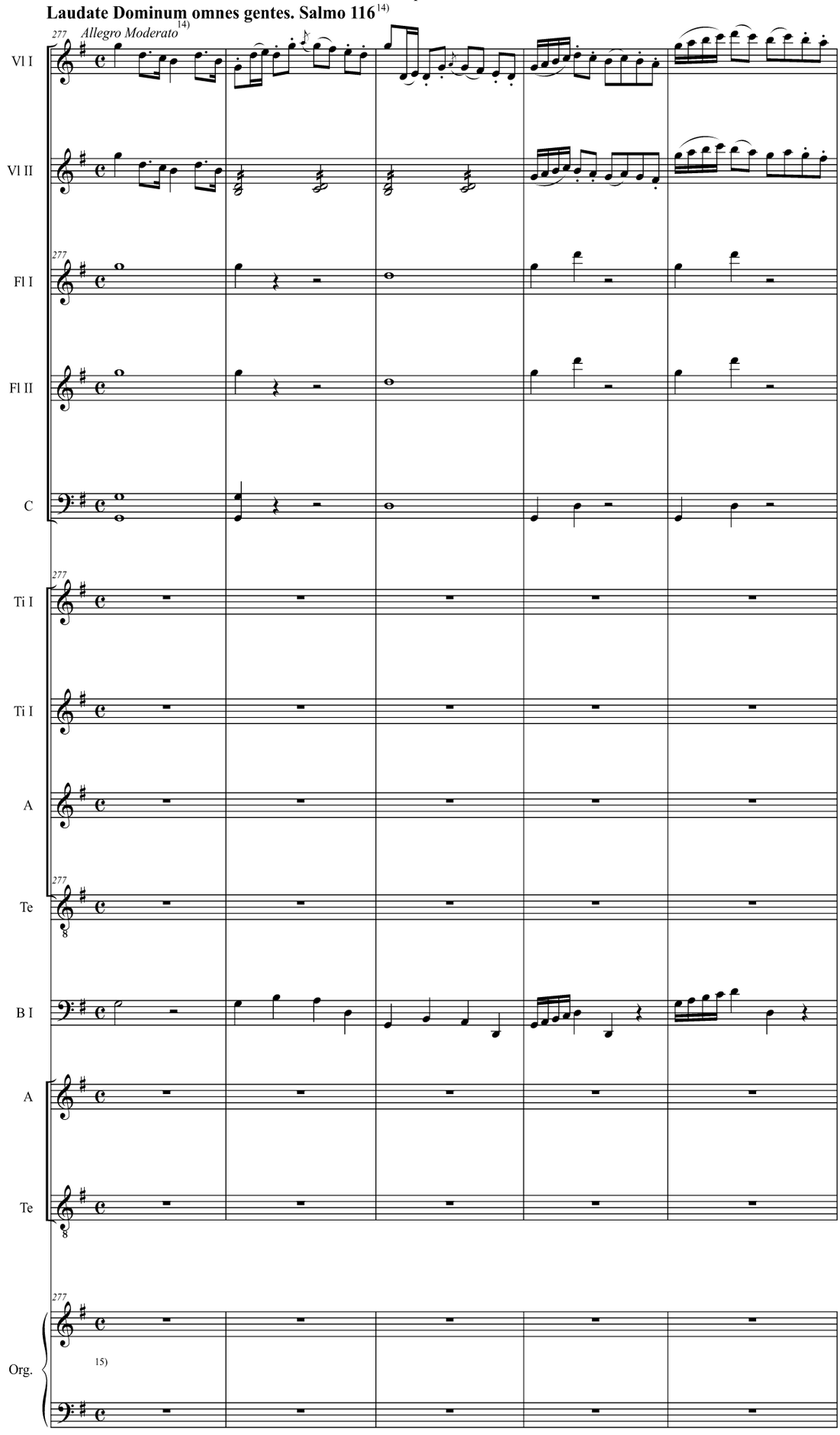
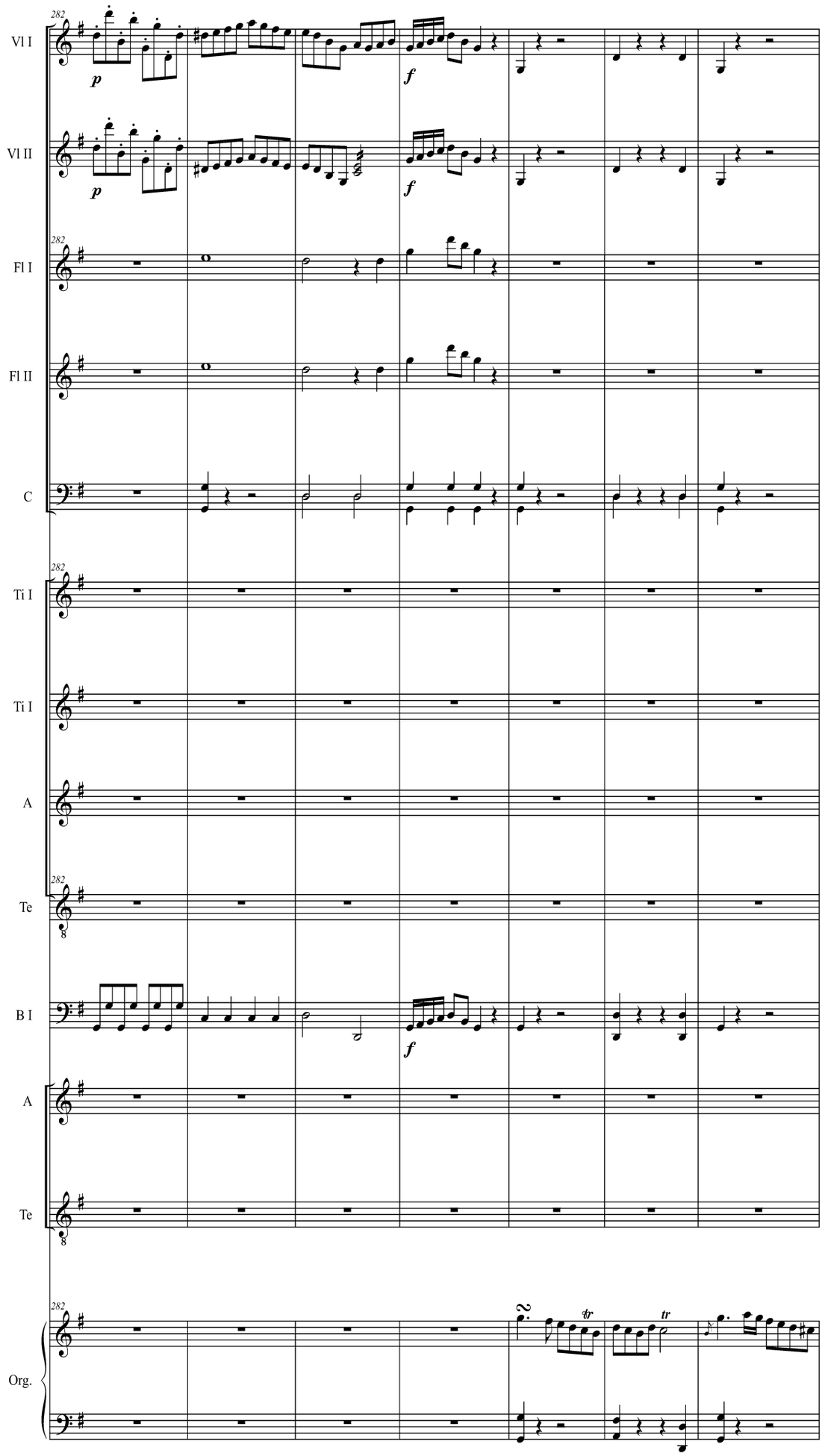
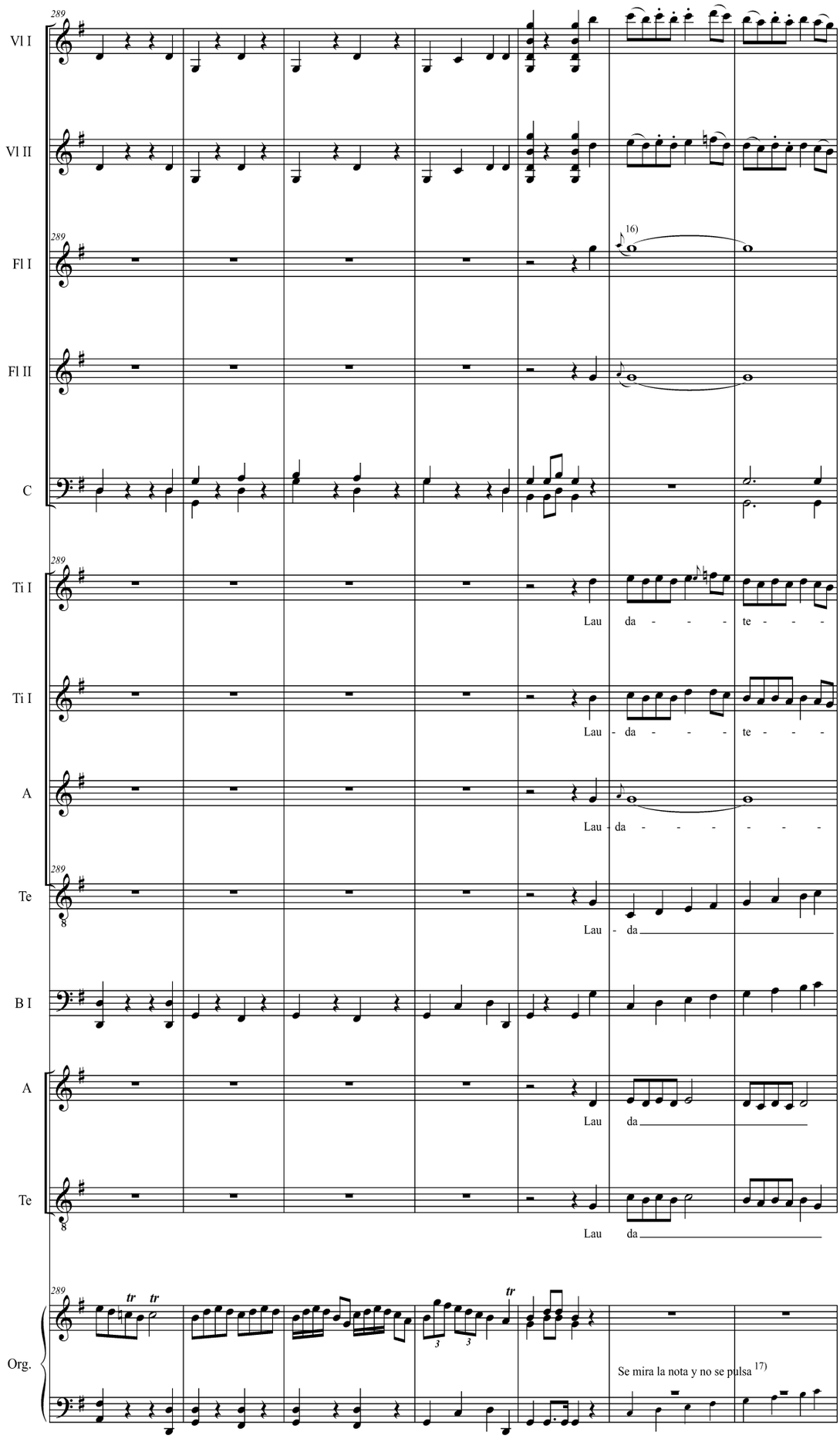
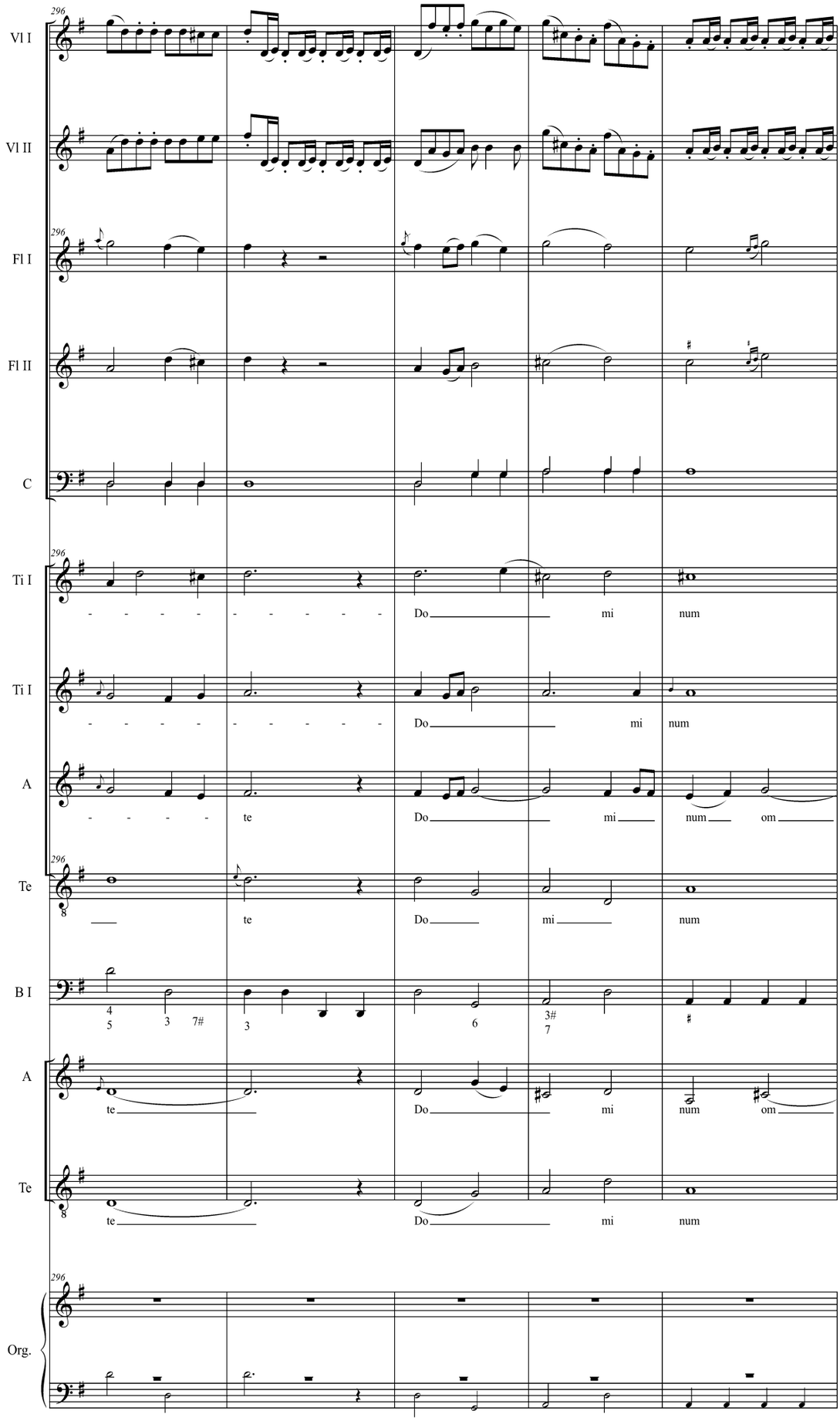
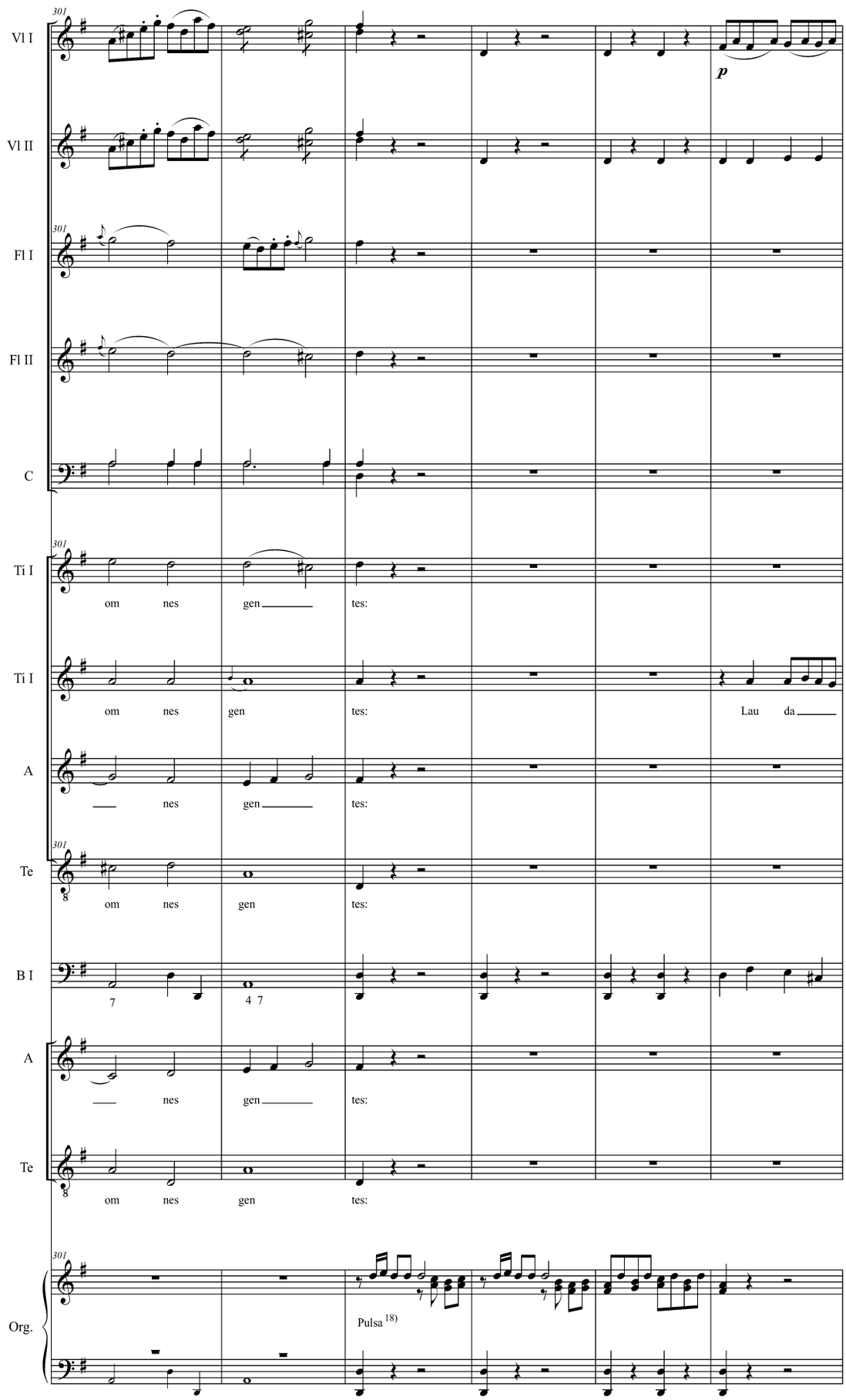
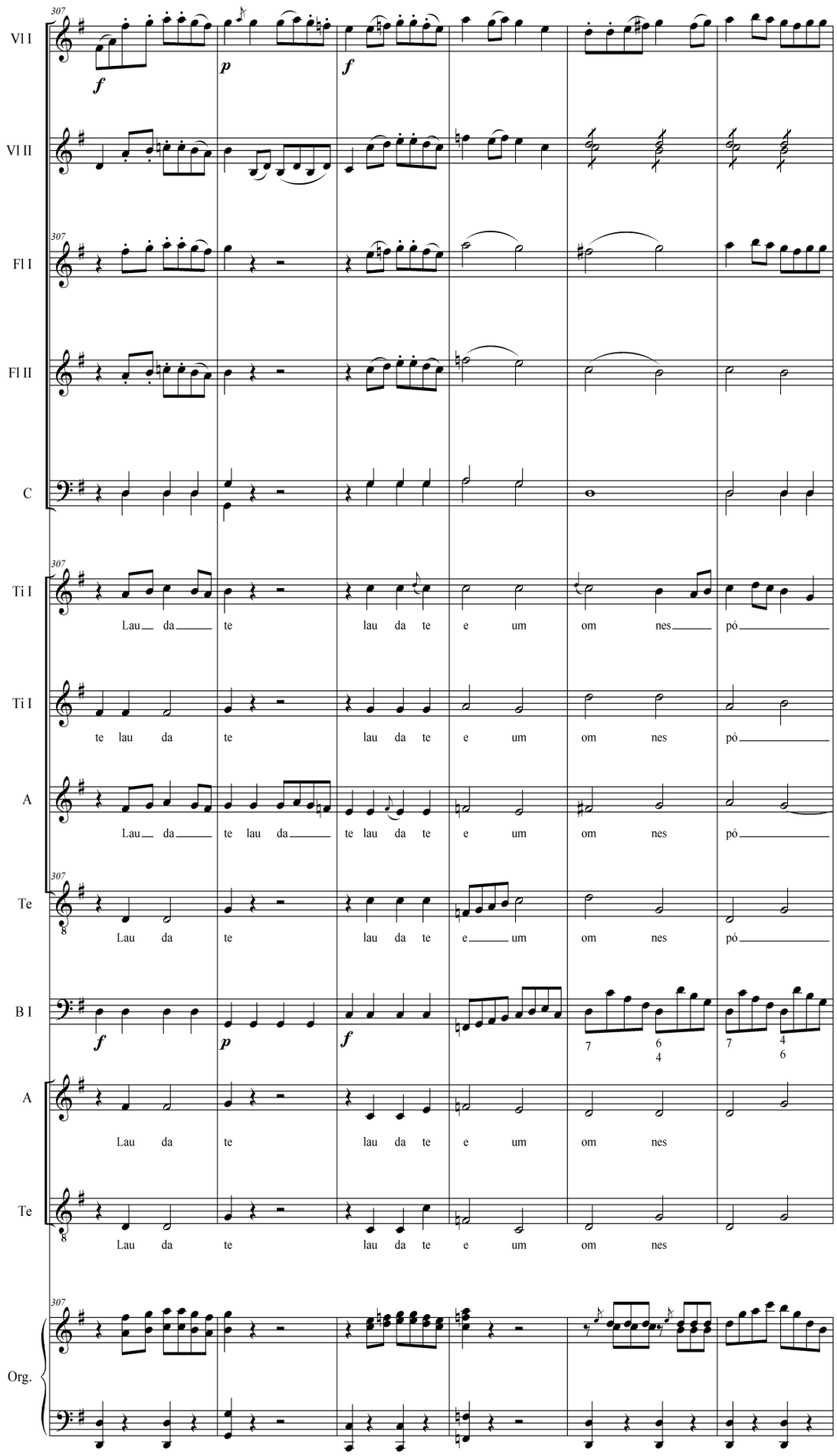
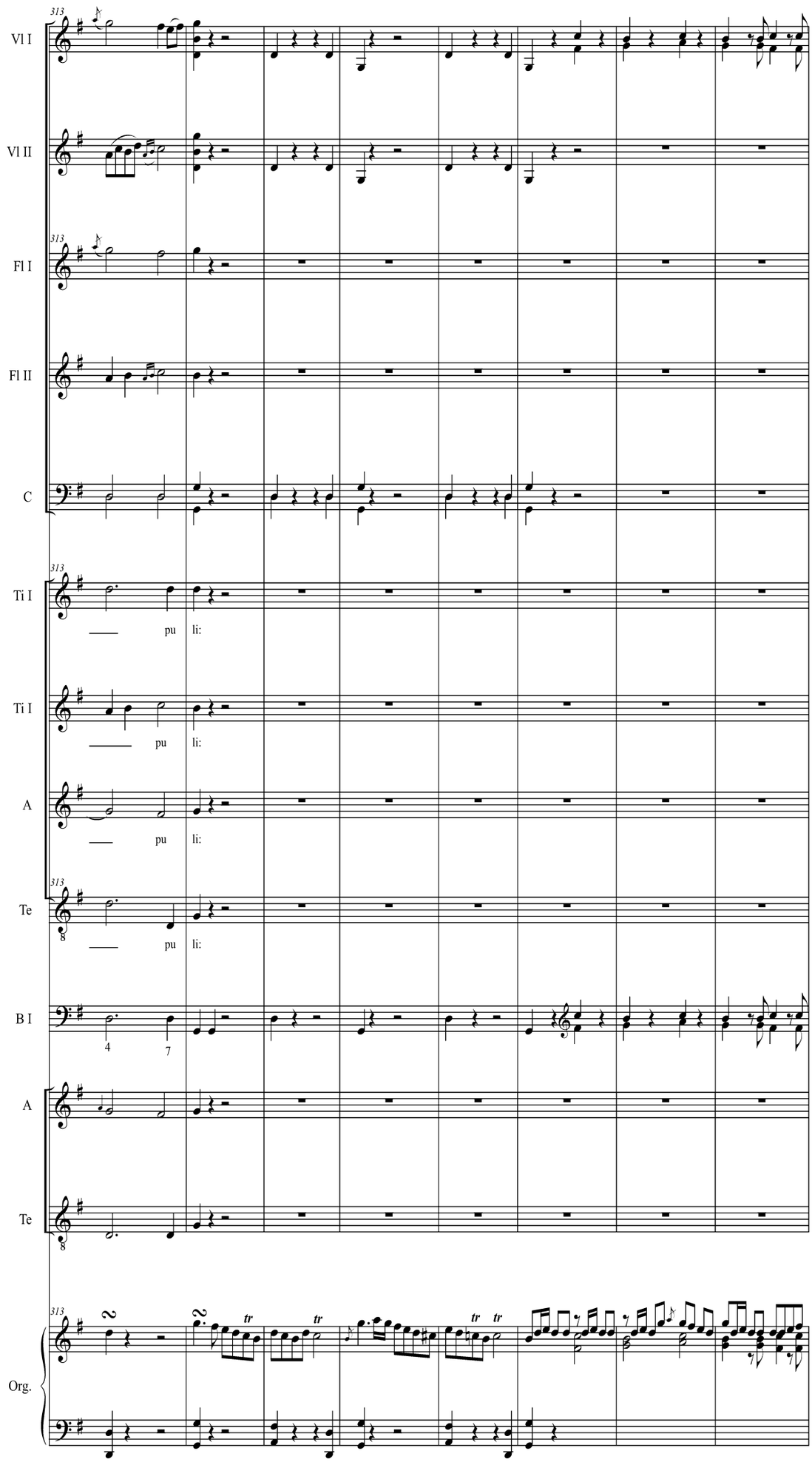
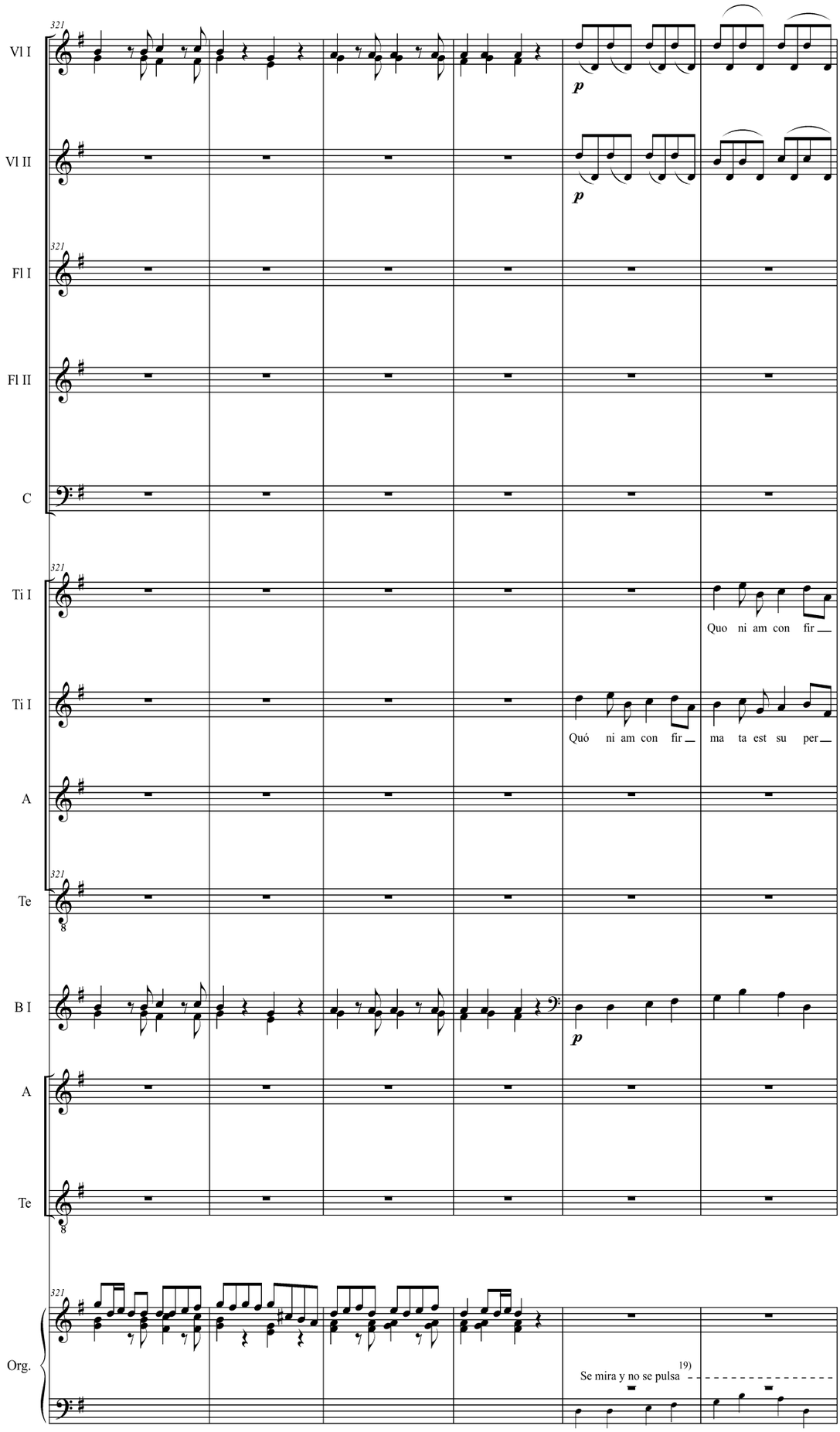
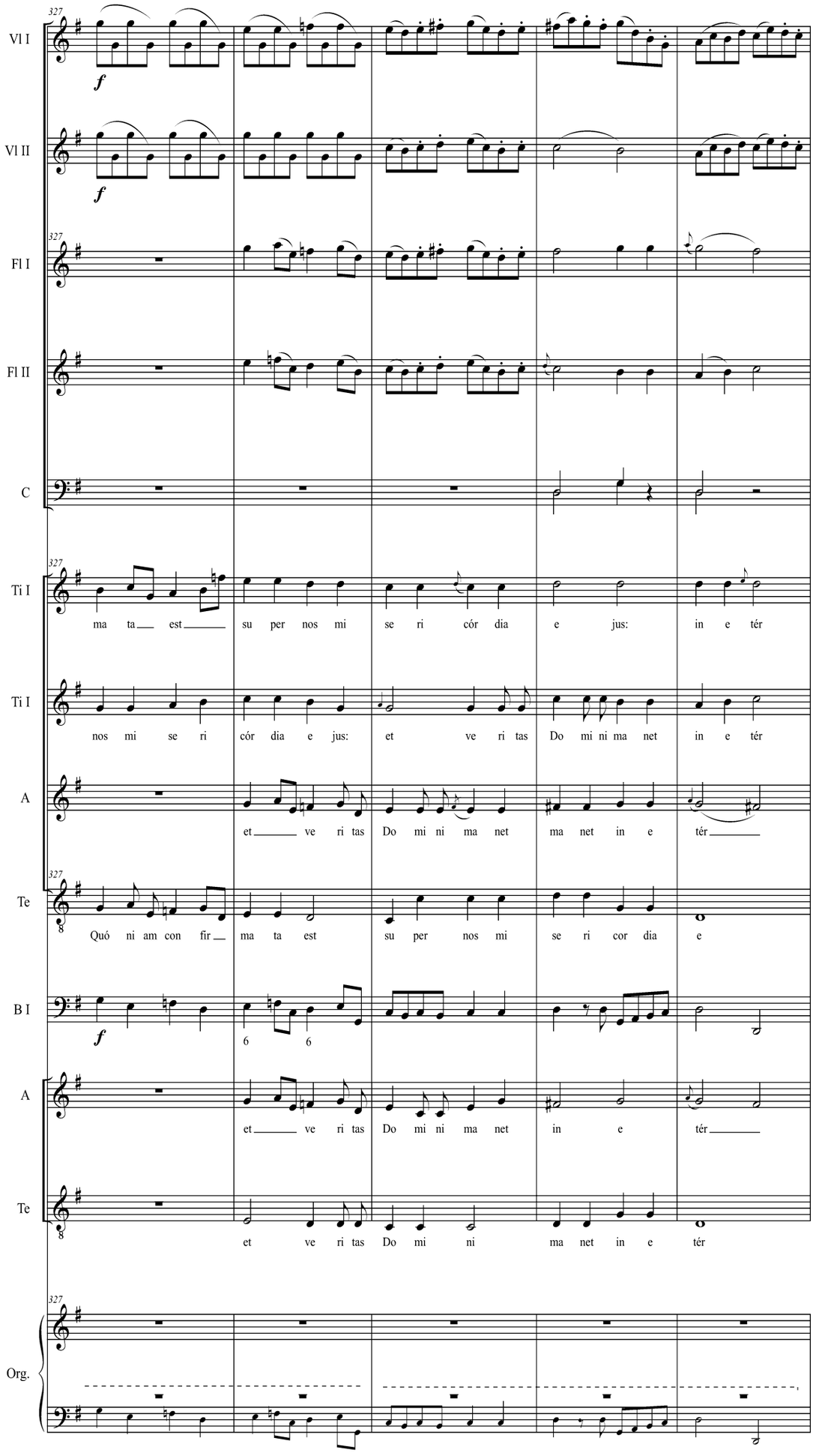
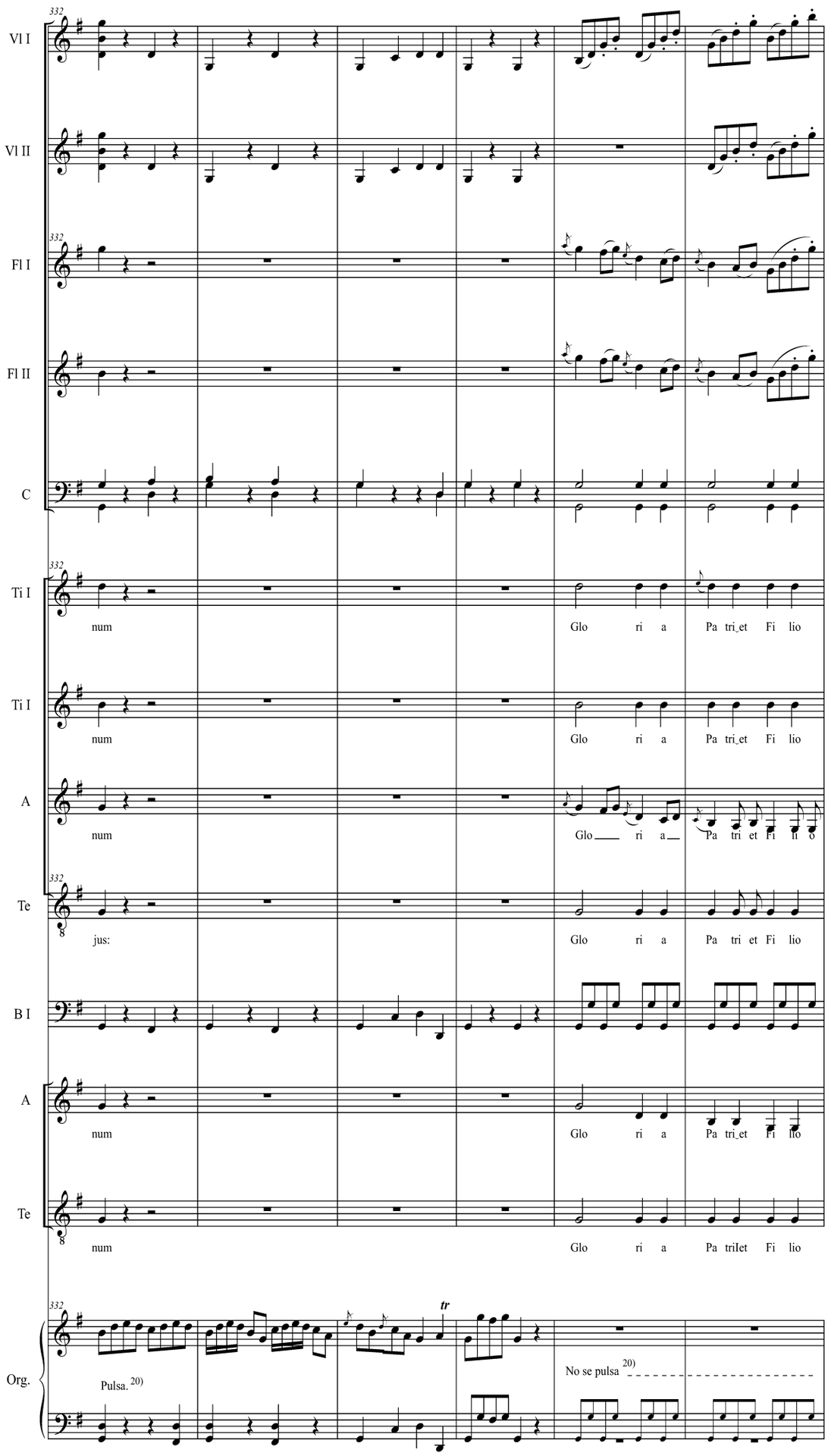
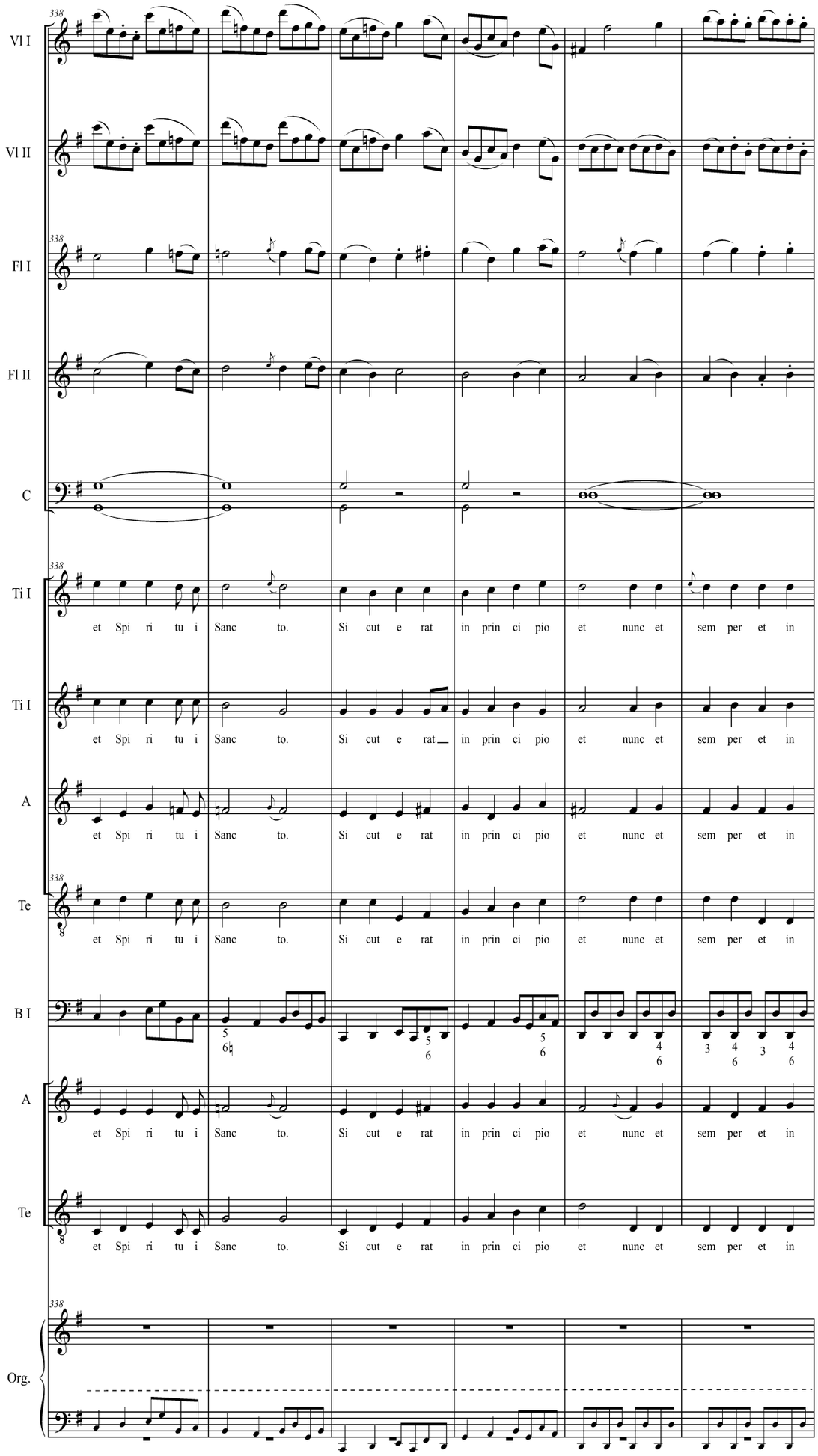
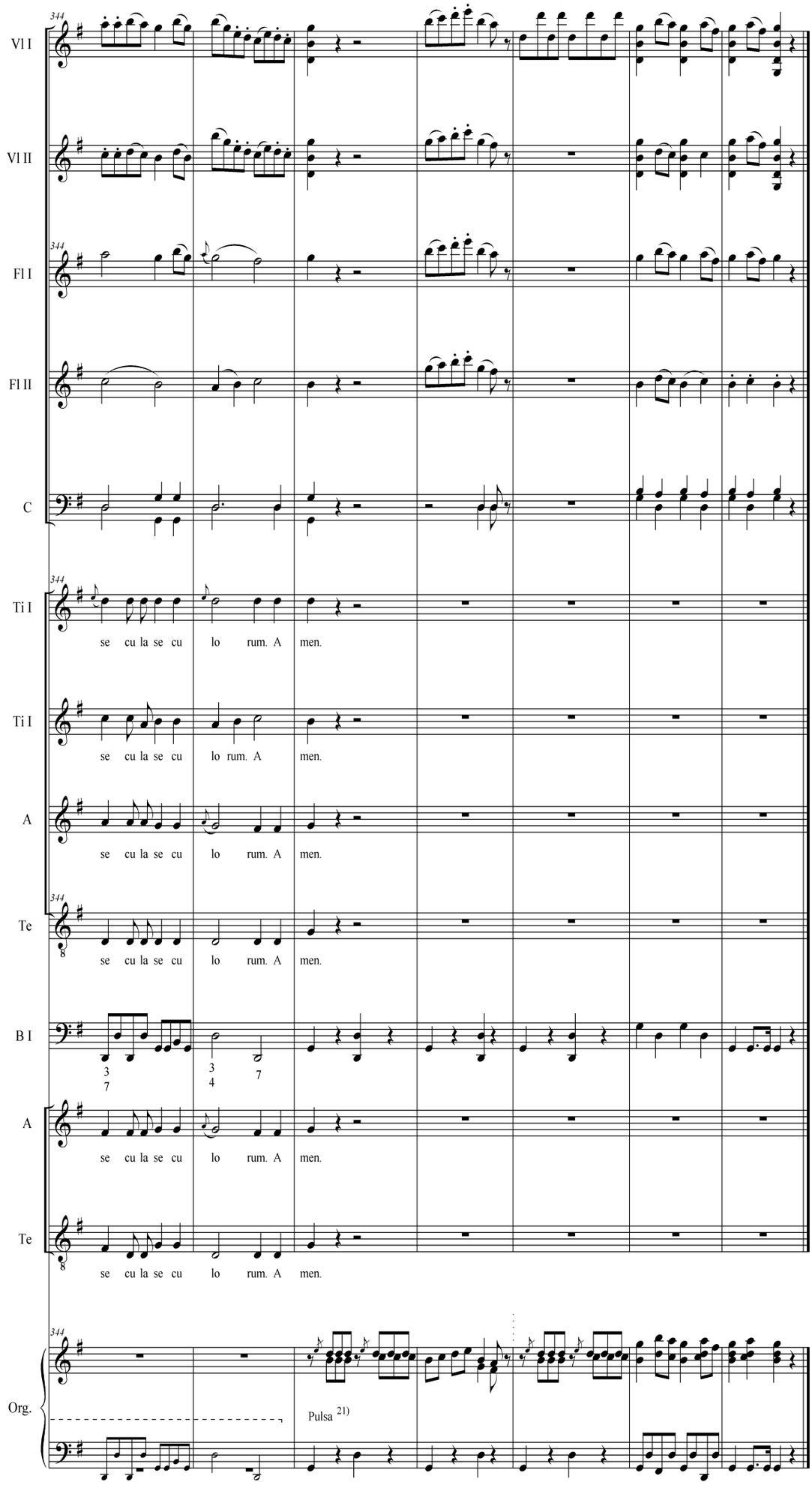
*Allegro non motto*

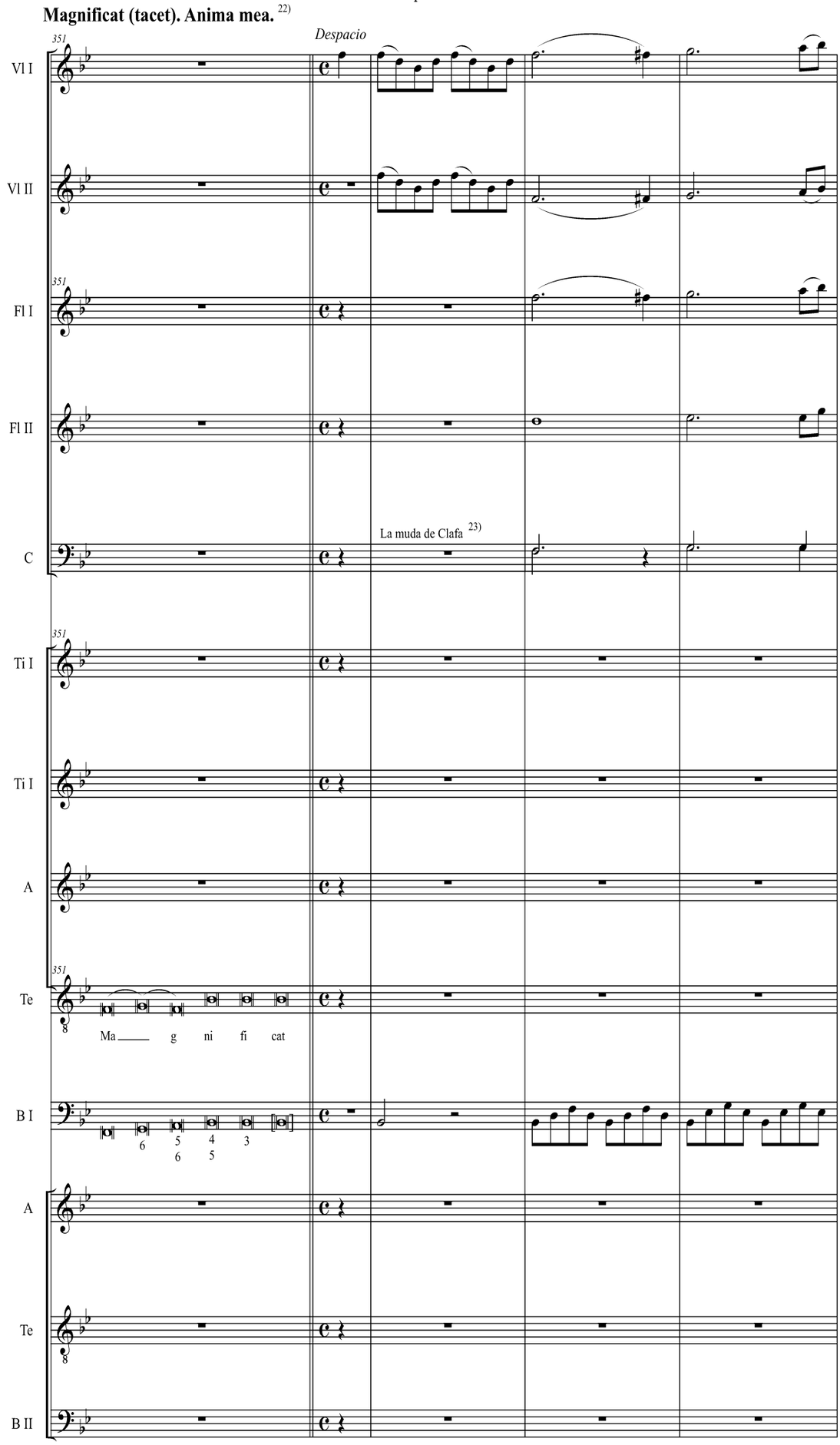
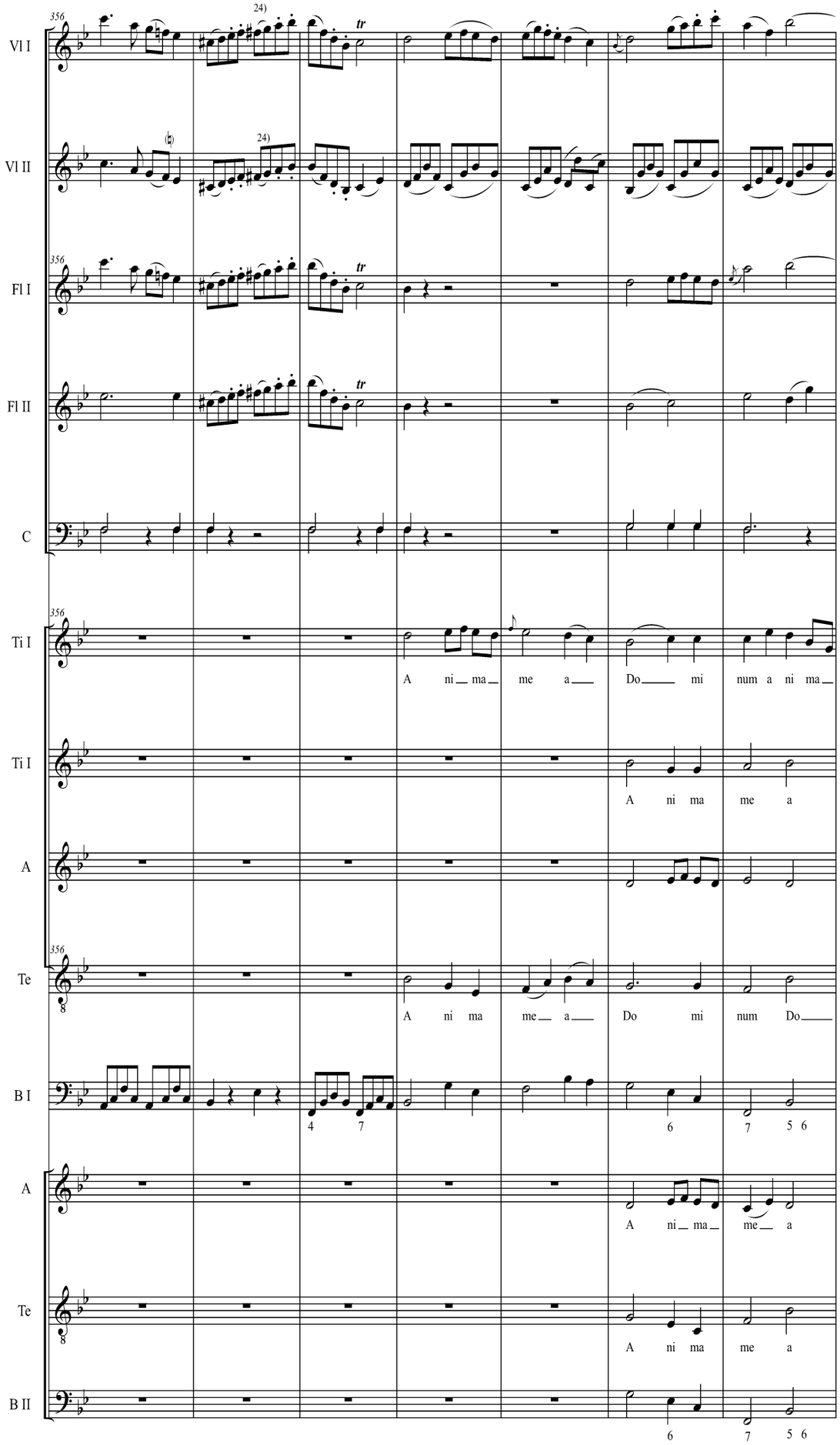
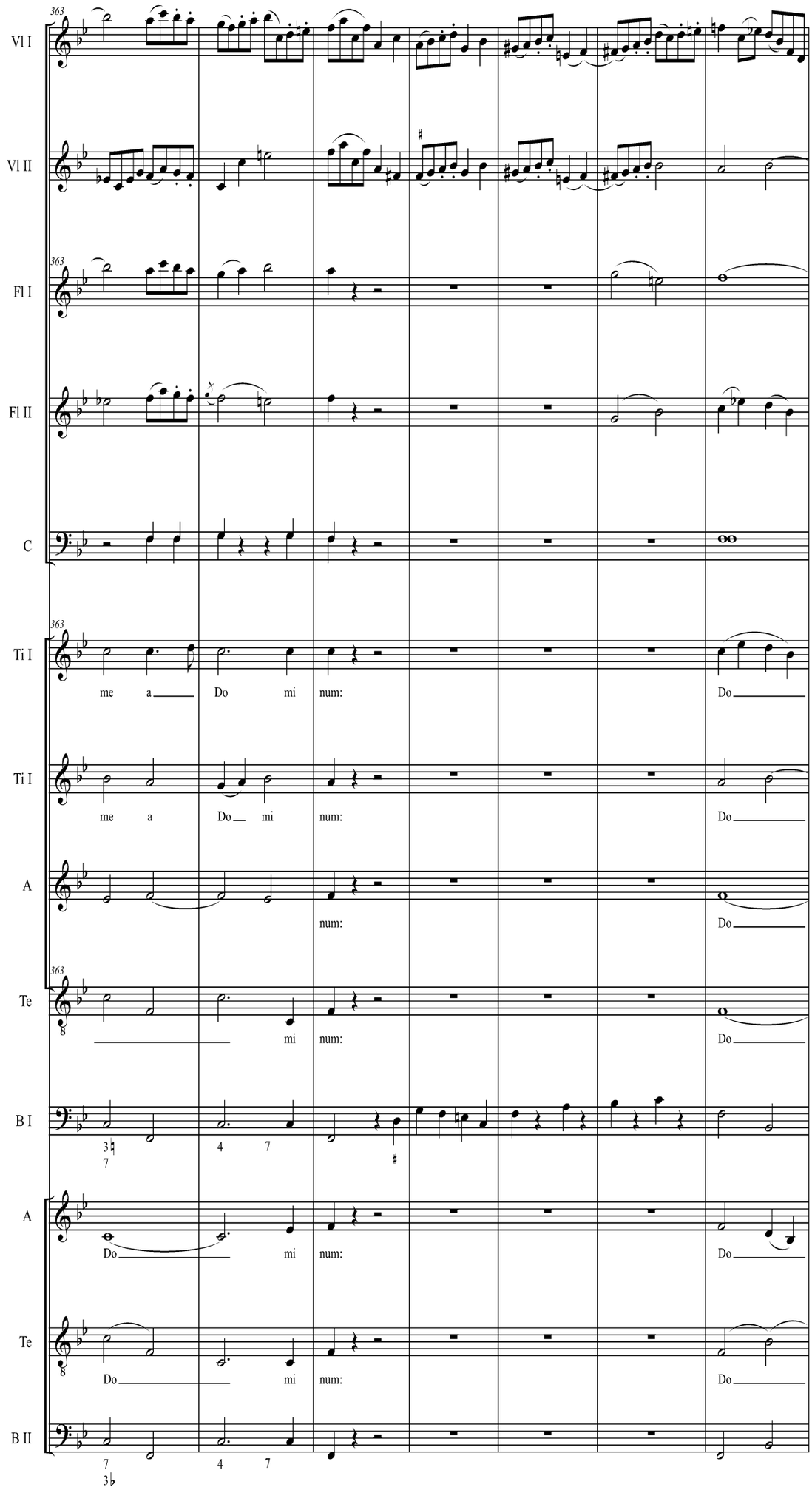
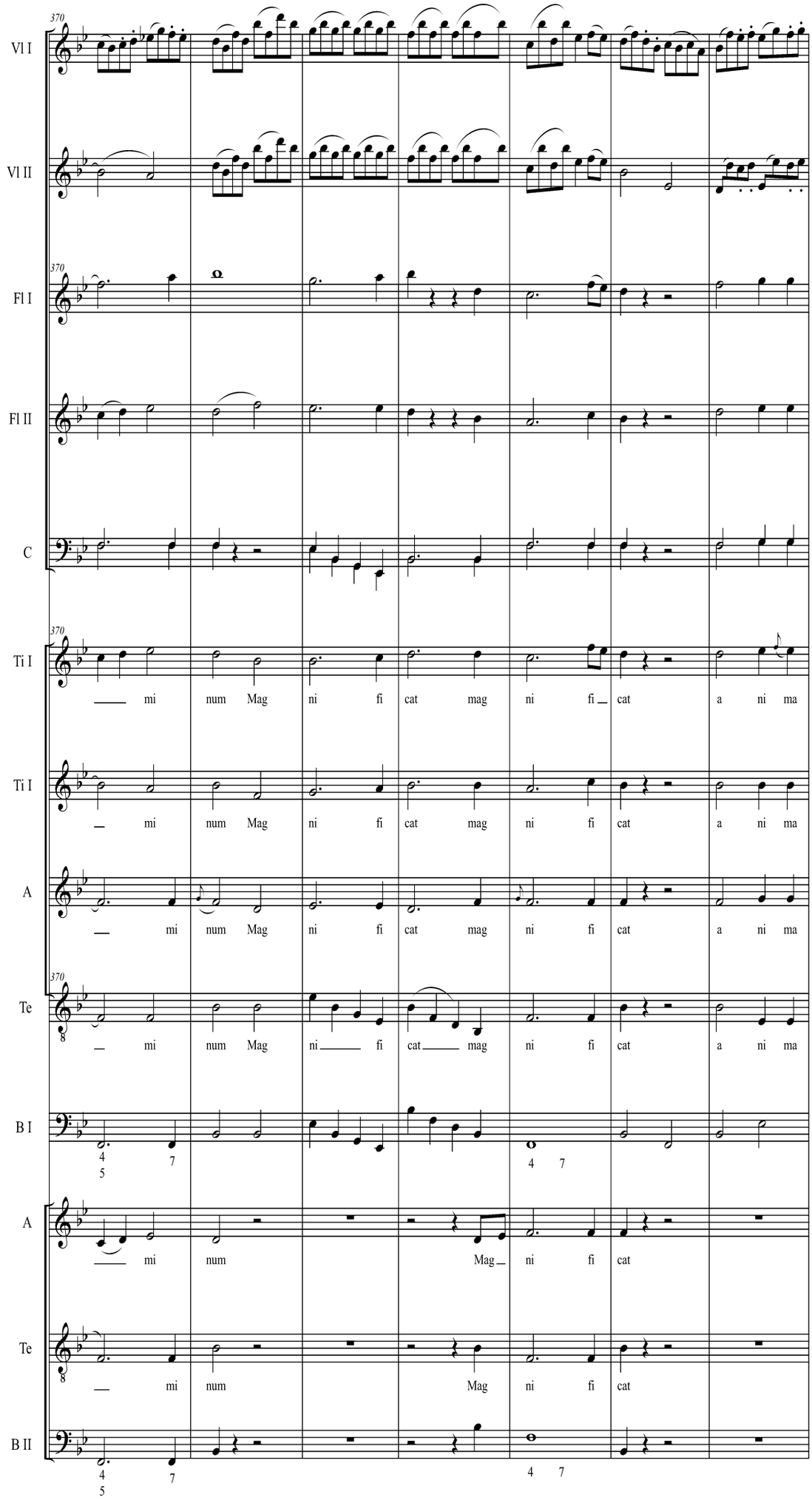
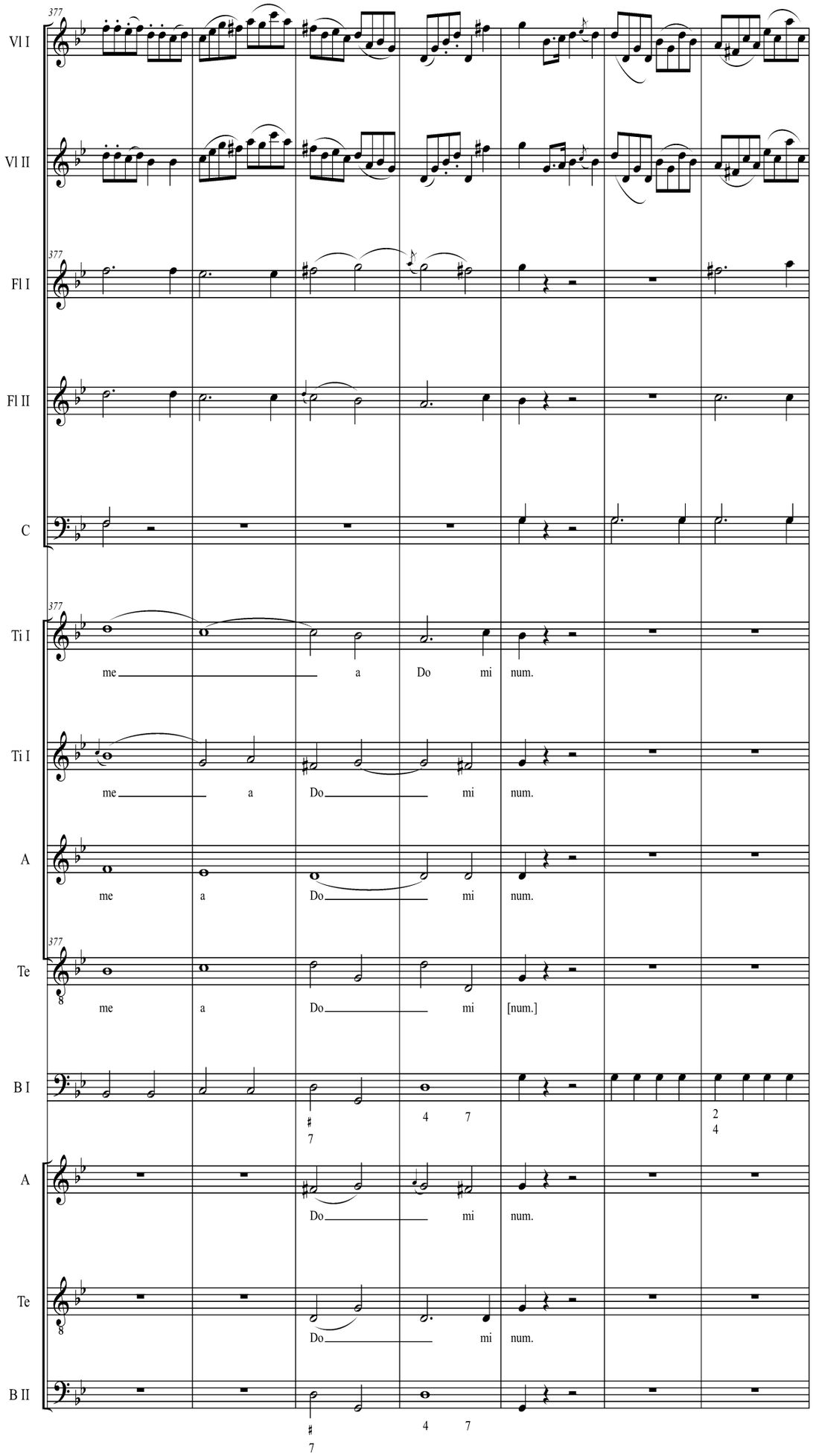
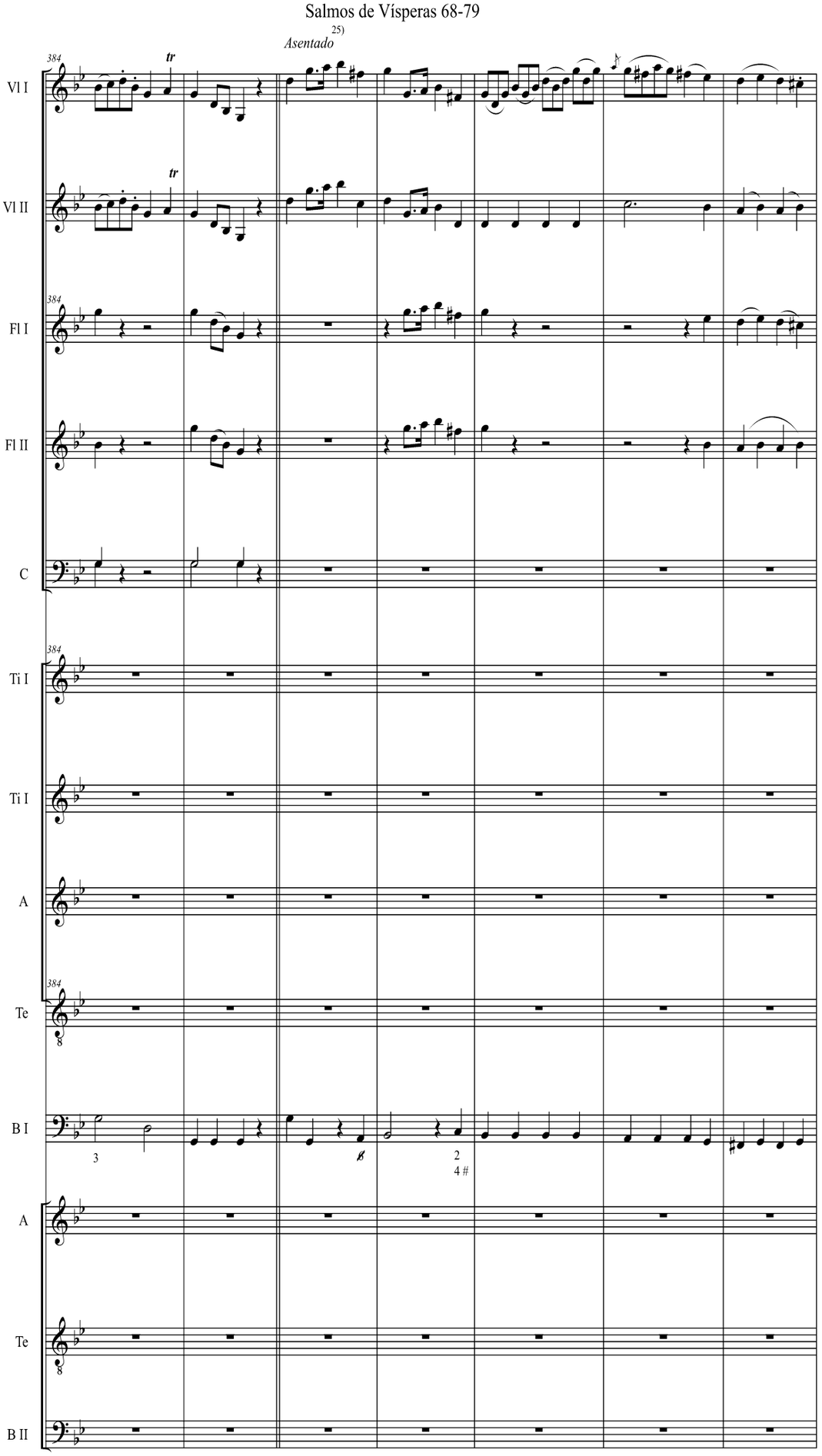
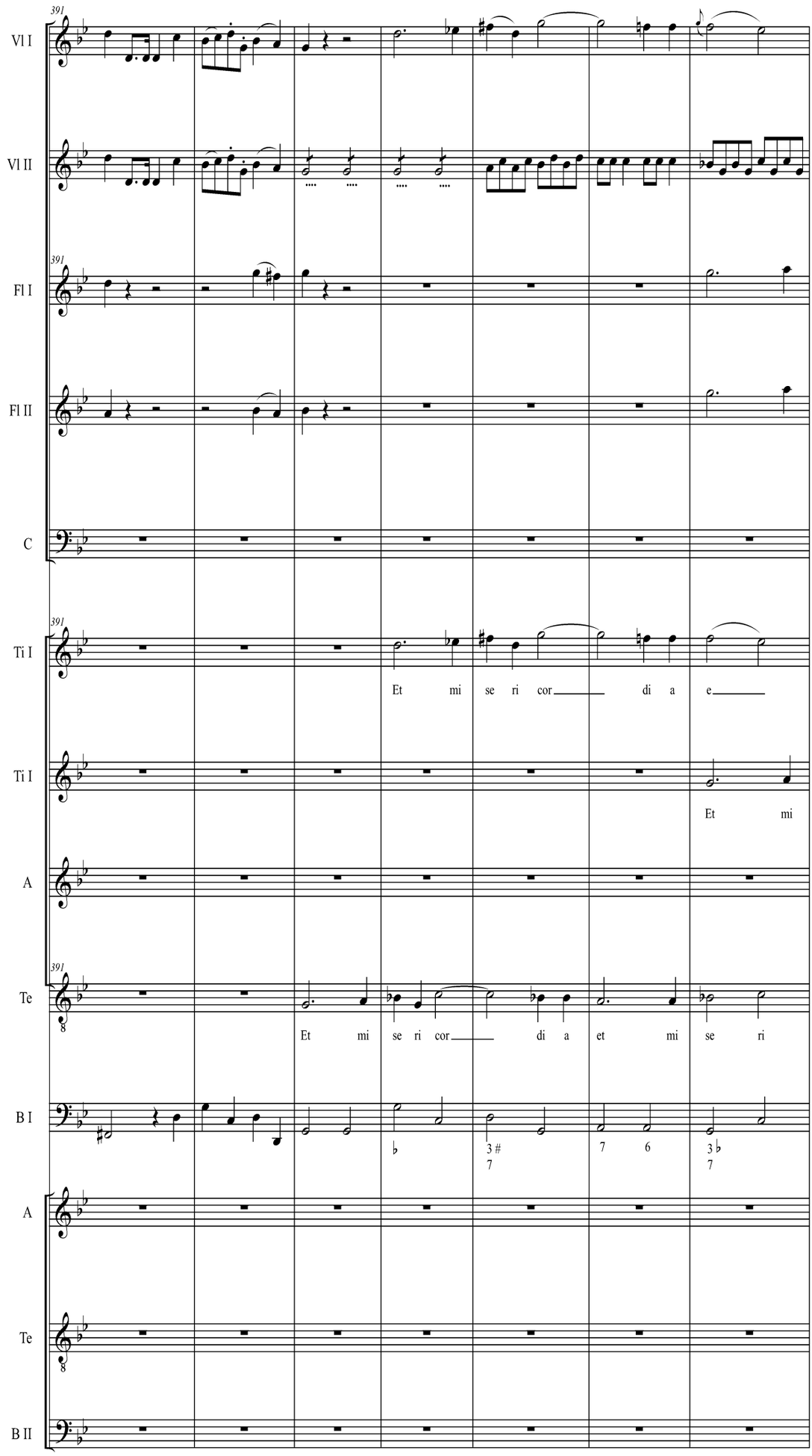
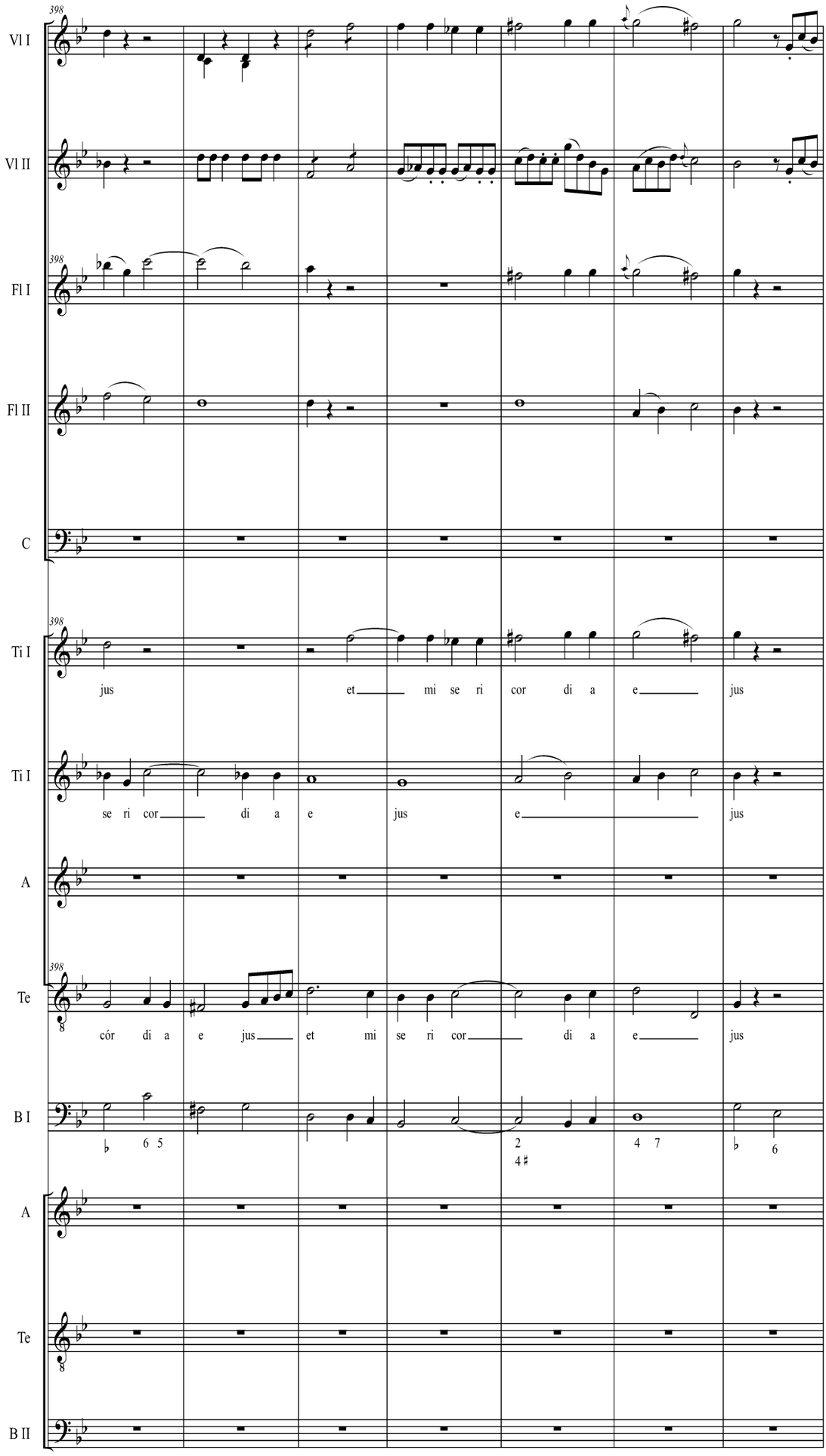
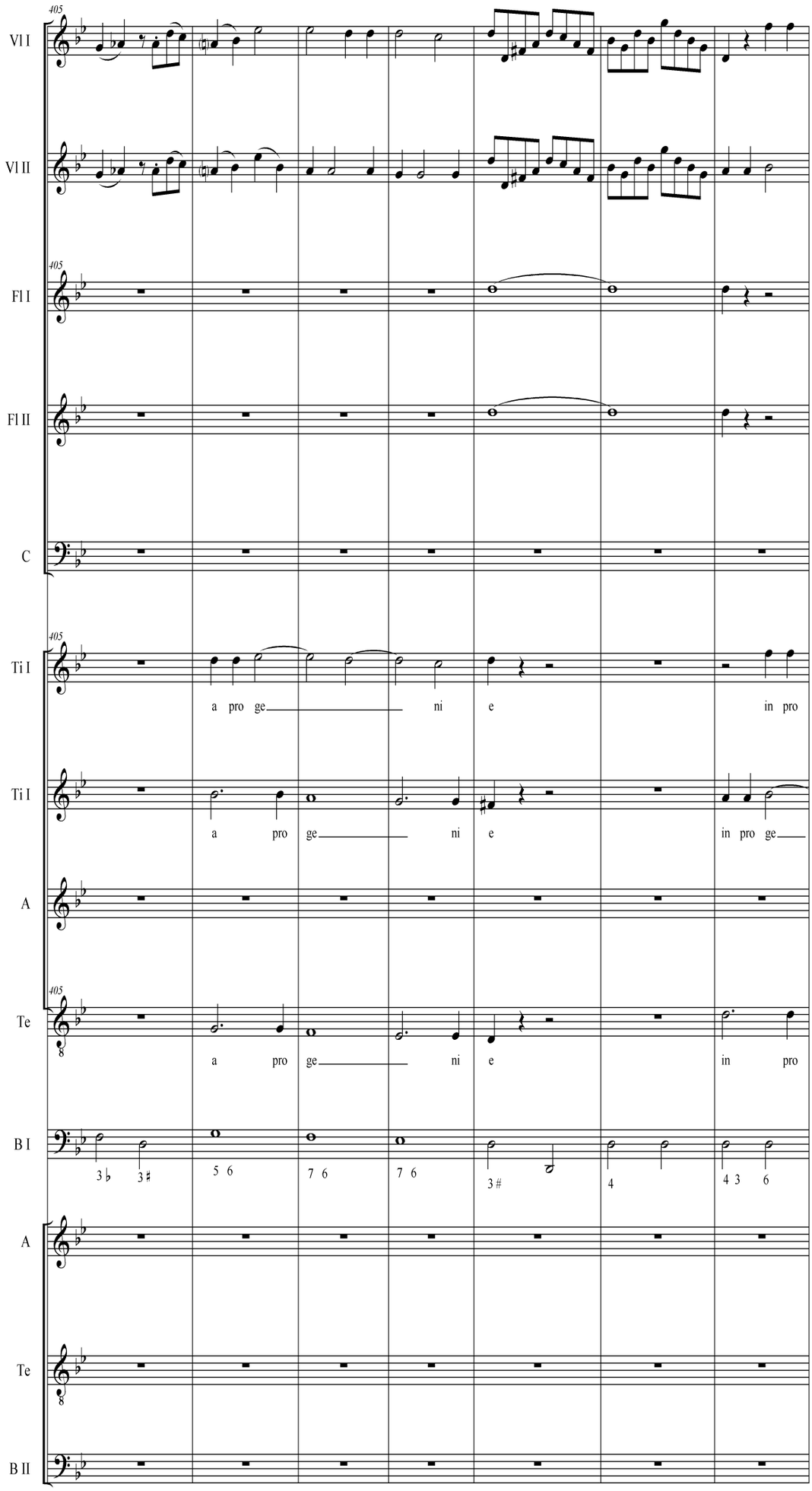
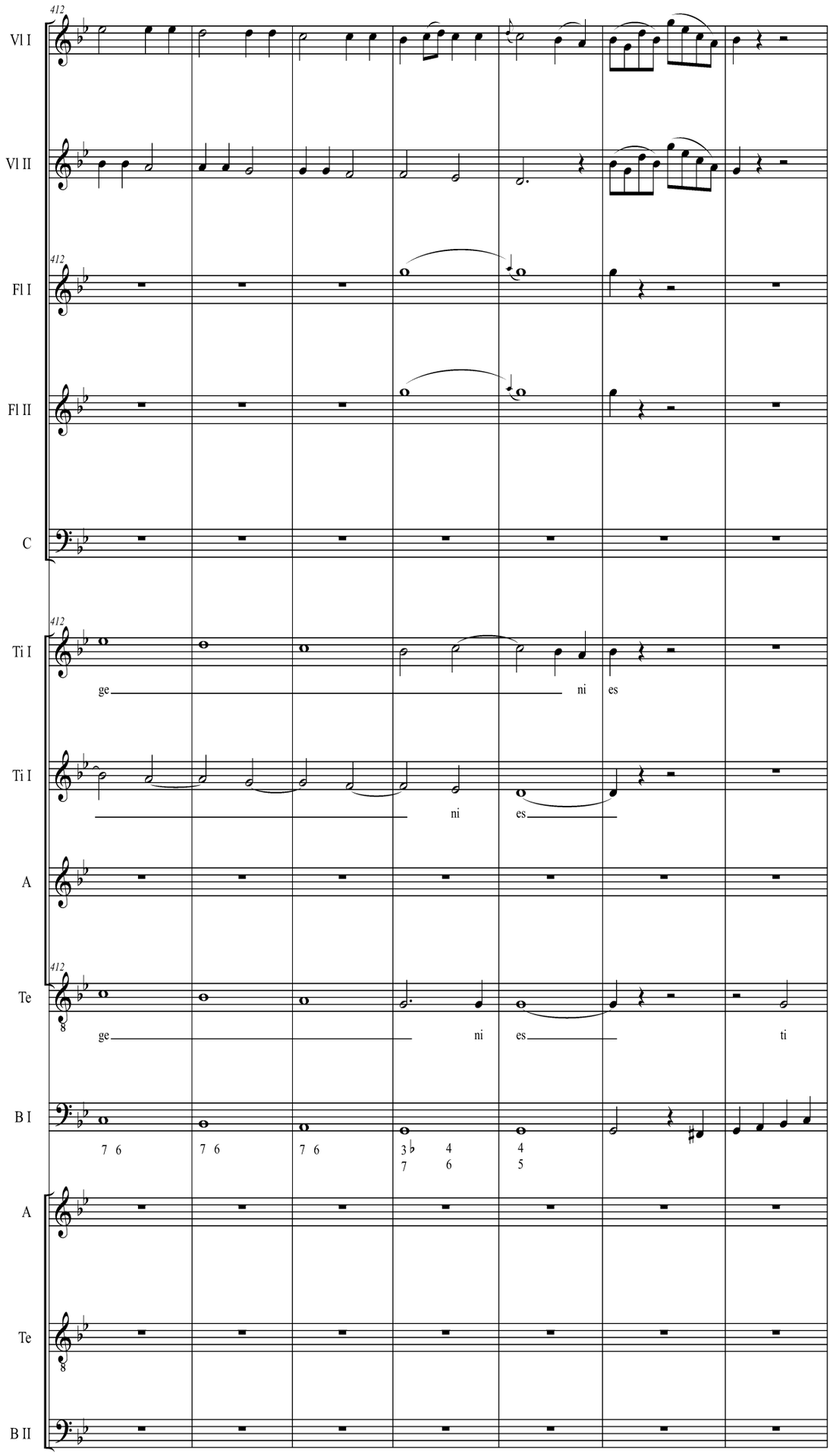
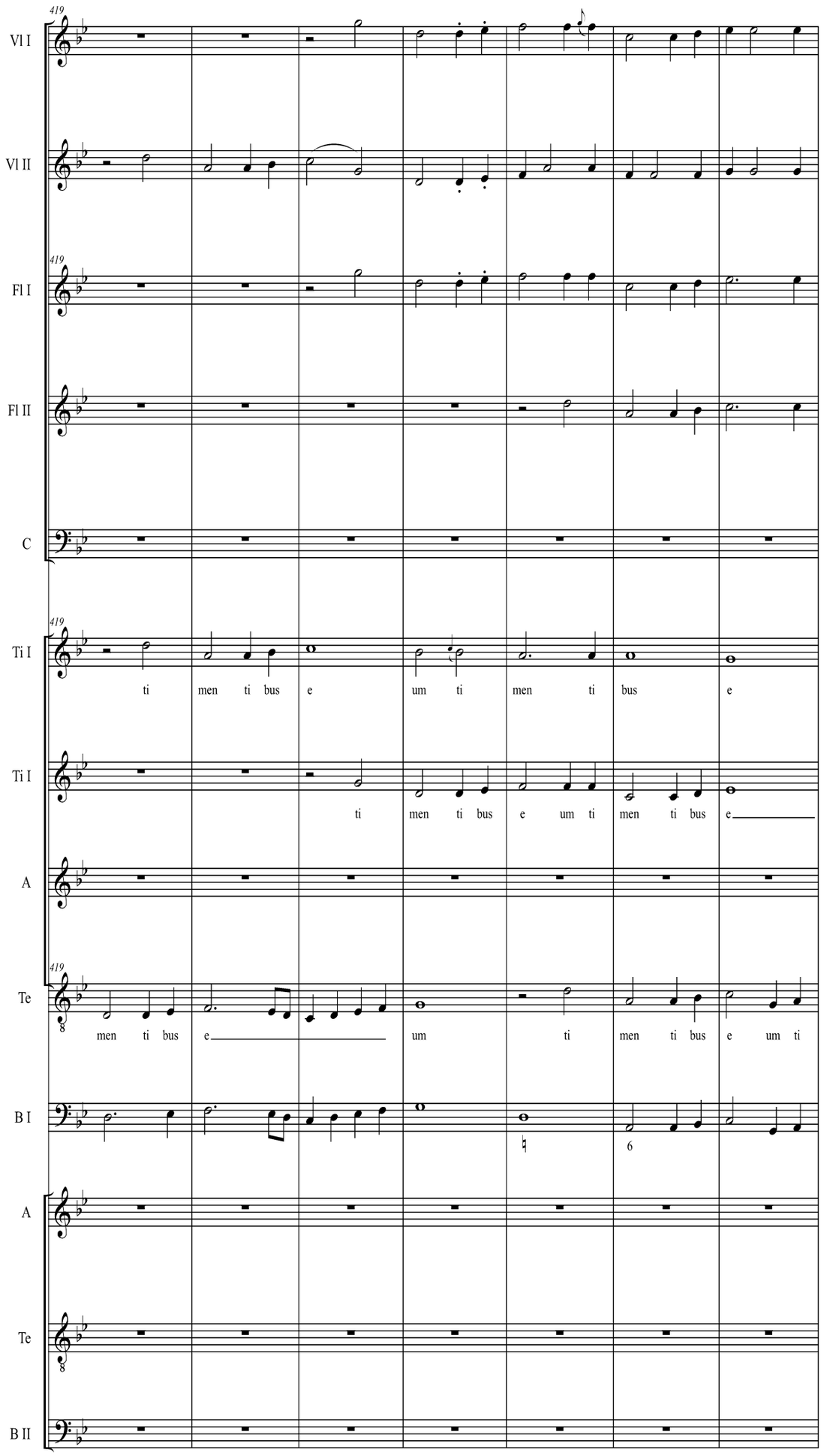
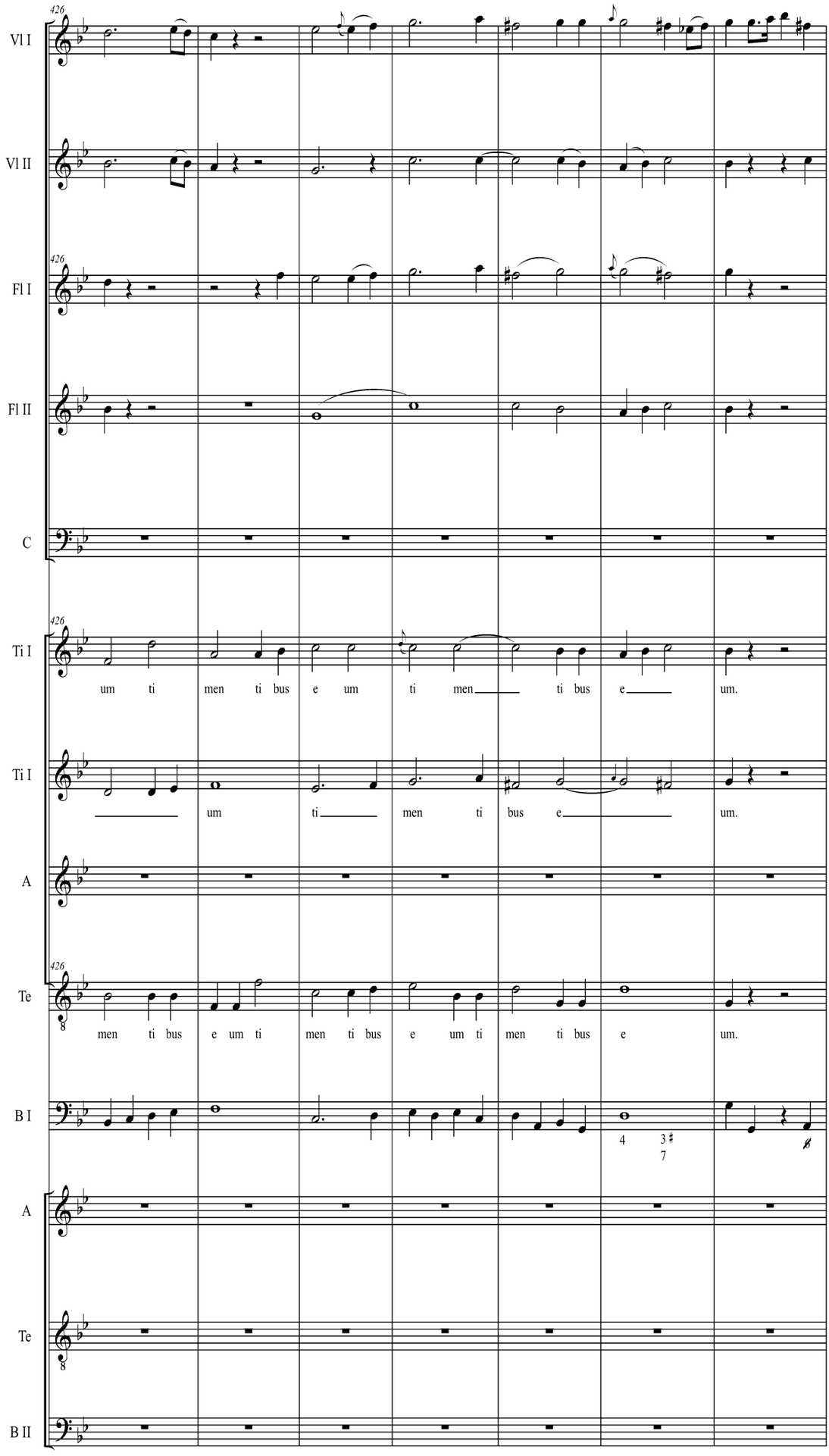
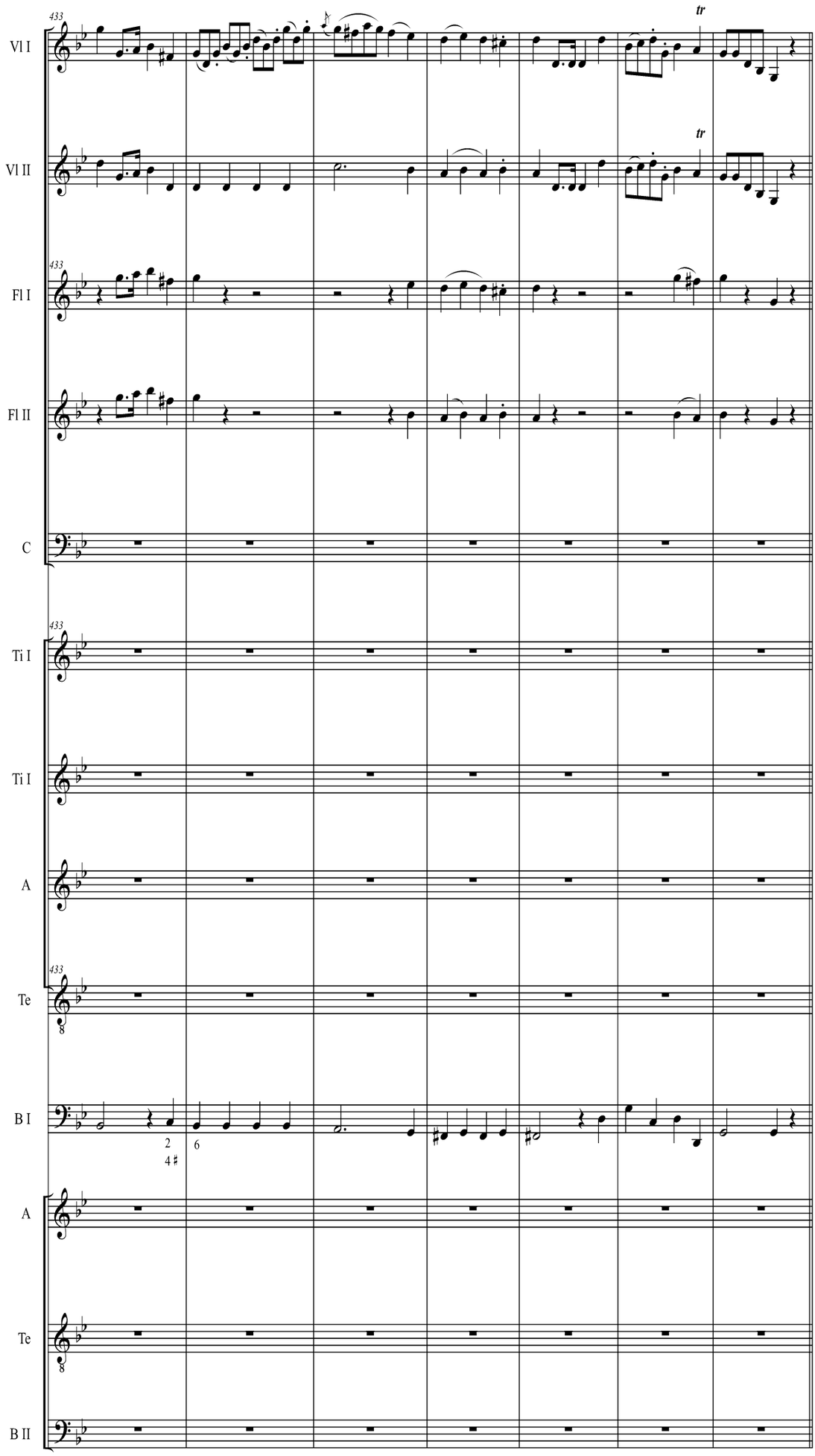
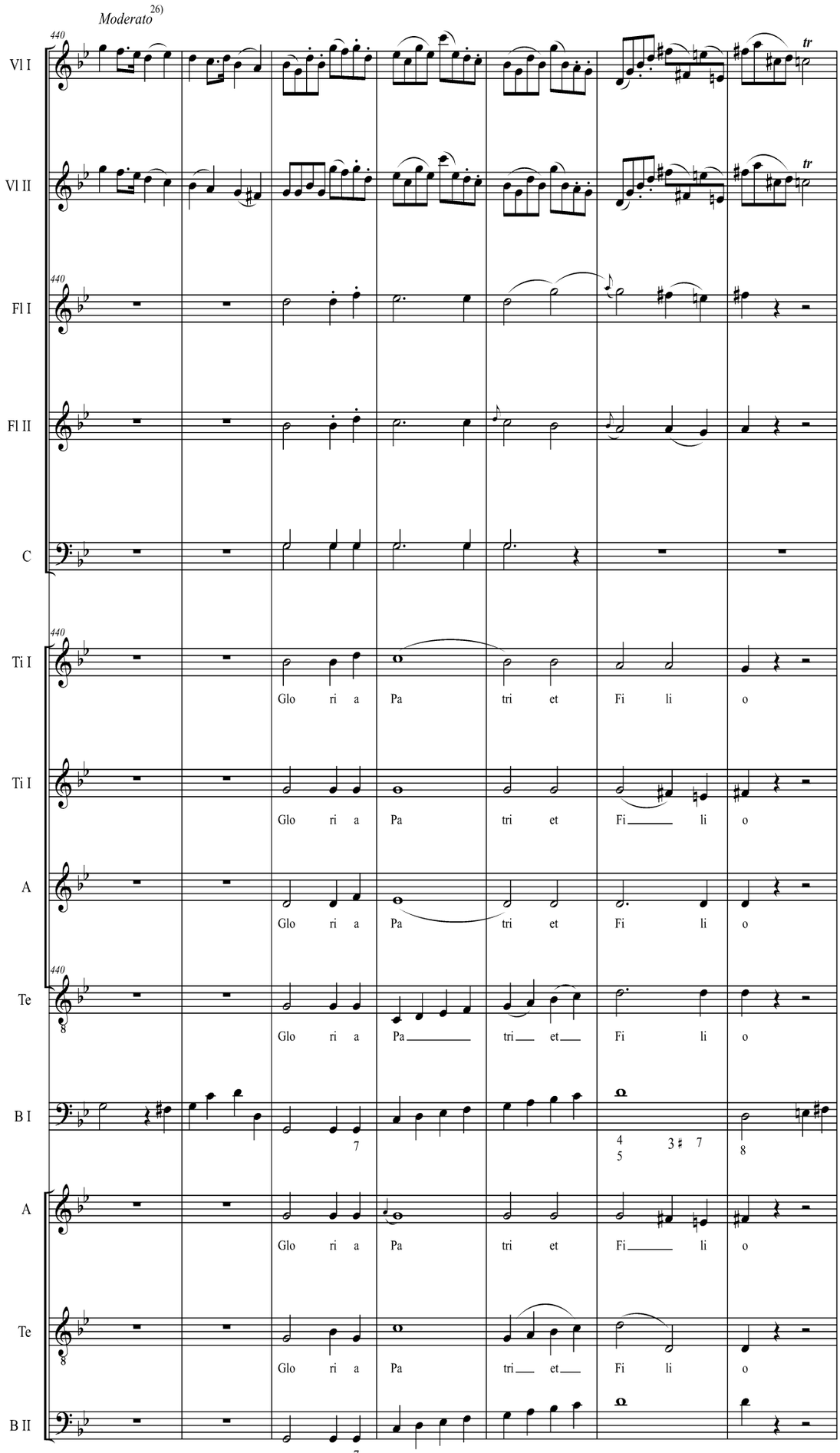
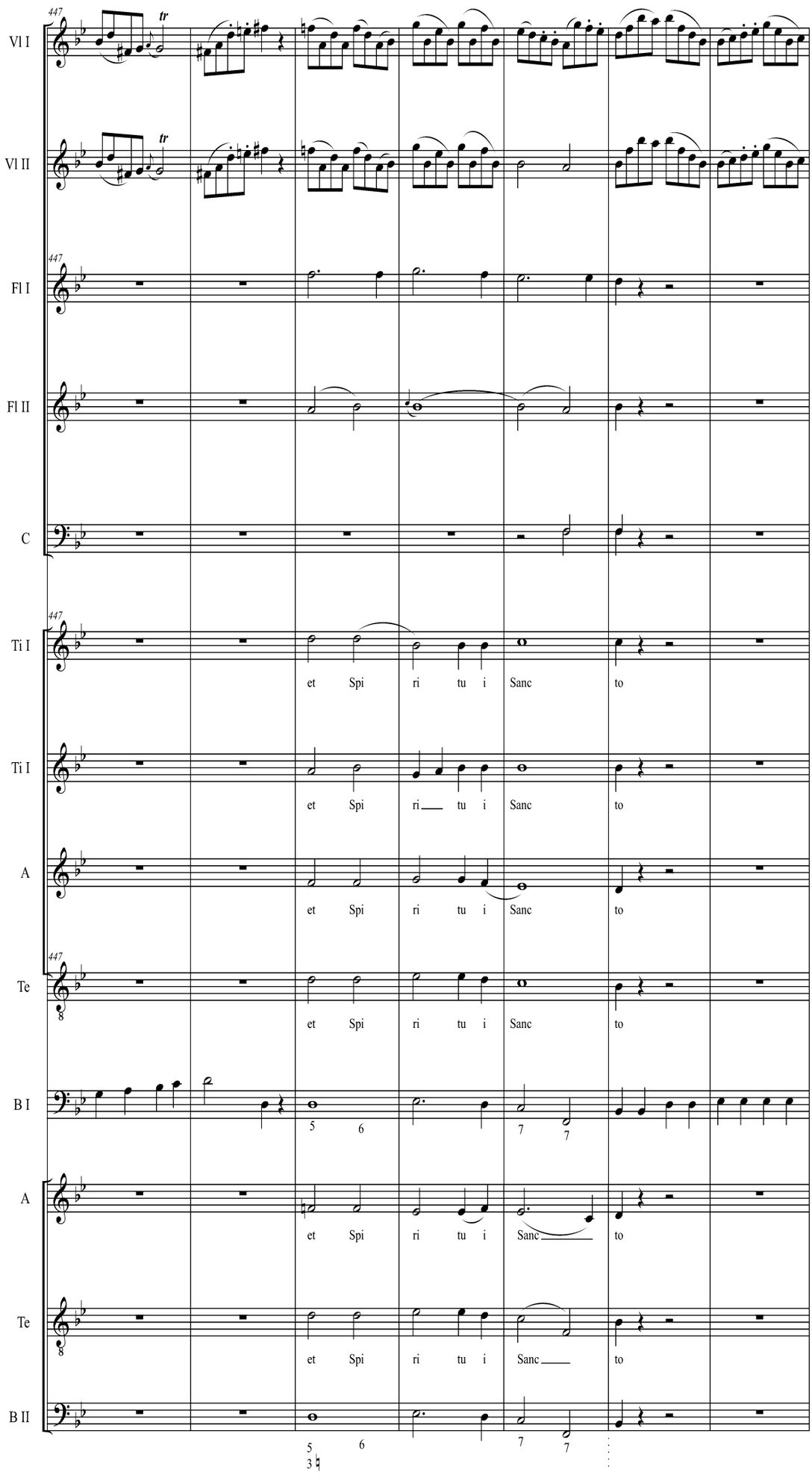
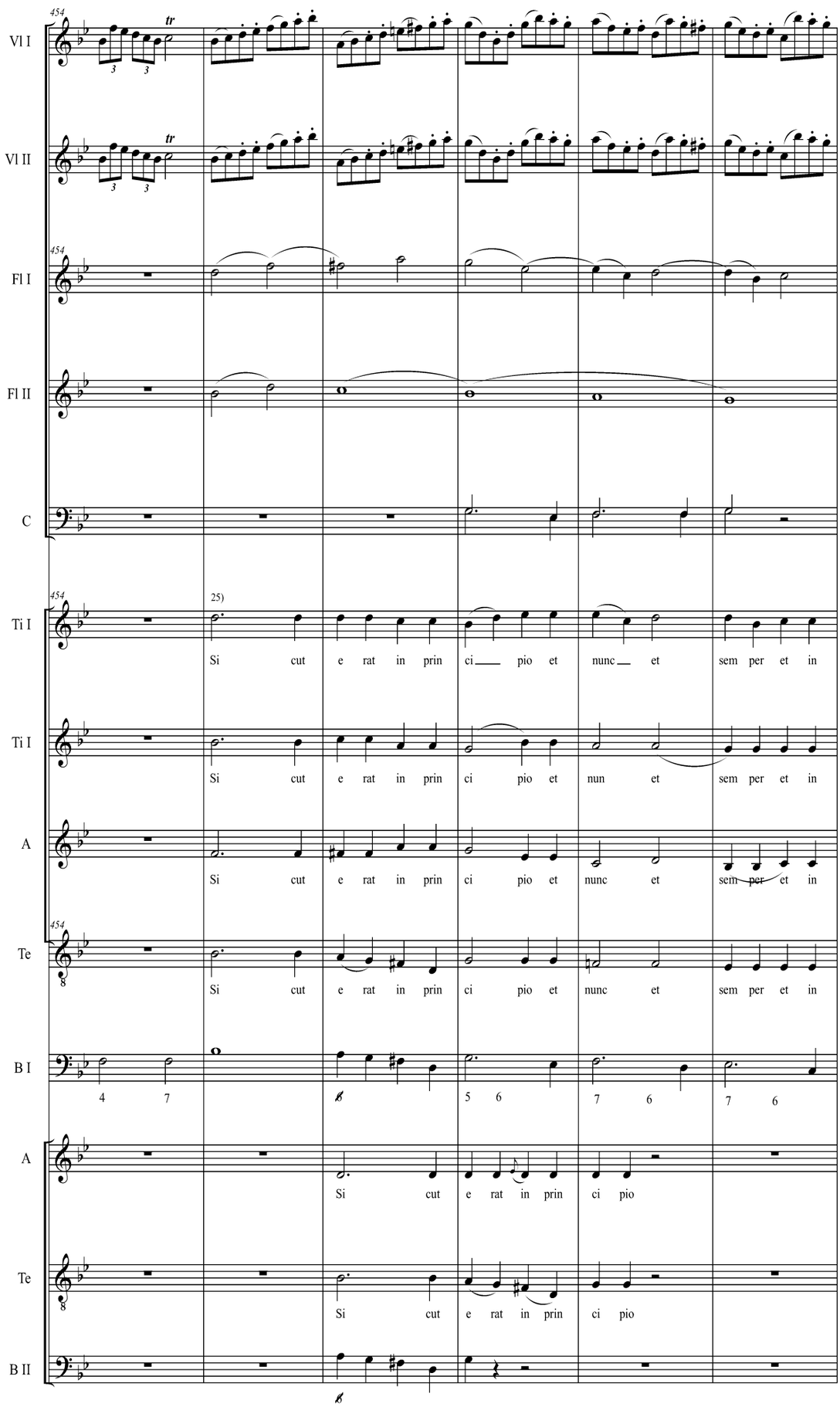
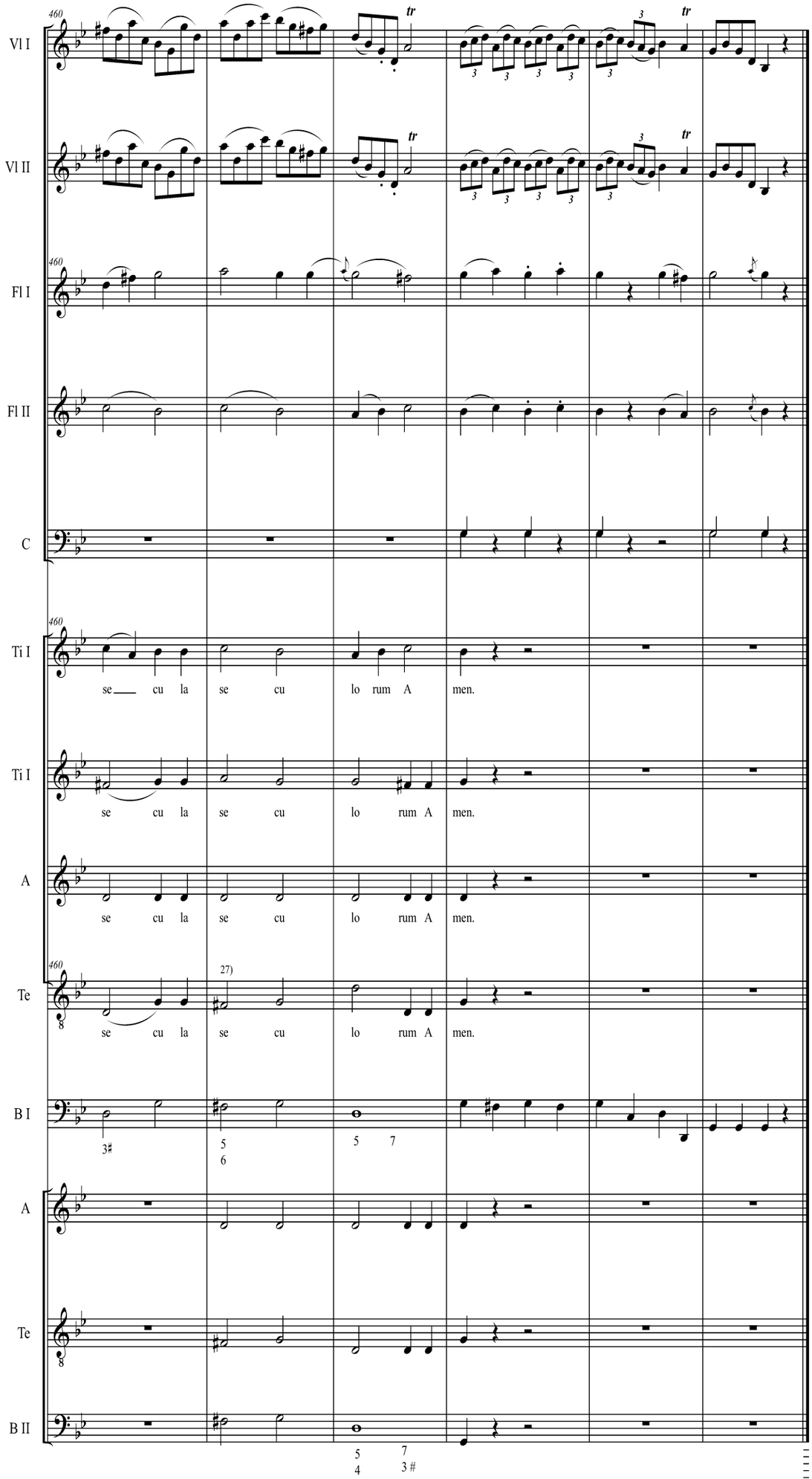



1) N.T.: En el Ms: Salmos de Vispera ó de los Santos.
2) N.T.: Indicación en el Ms.

Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
A
Te
B I
A
Te
B II

3) N.T.:Texto incompleto en el Ms.

4) NT: Sin la alteración en el original.

Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
A
Te
B I
A
Te
B II
Se de
Se de
Se de

25
Vl I
Vl II
25
Fl I
Fl II
C
25
Ti I
Se de a
Ti I
A
Se de a dex tris me is
25
Te
Se de a dex tris me is Se de
B I
A
Te
B II

Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
dex tris me is se de a dex tris
Ti I
Se de a dex tris me is se de a dex tris me
A
Se de a dex tris me is se de a dex tris
Te
se de a dex tris se de a dex tris me
B I
A
Se de a dep txis me is se de a dep txis
Te
Se de a dep txis me is se de a dep txis
B II

35
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
A
Te
B I
A
Te
B II
p
f
me
is
Se
de
se
de

Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
A
Te
B I
A
Te
B II
40
p
f
Se de a dex tris me

45
Vl I
Vl II
45
Fl I
Fl II
C
45
Ti I
is:
Ti I
is:
A
is:
45
Te
is:
B I
A
is:
Te
is
B II

6) N.T.: Indicación en el Ms.

55
Vl I
p
Vl II
55
Fl I
Fl II
C
55
Ti I
Te cum prin ci pi um te cum prin ci pi
Ti I
A
55
Te
Te cum prin ci pi um te cum prin ci pi um prin ci pi
B I
A
Te
B II

Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
A
Te
B I
A
Te
B II
f
p
f
p
um
in Di
e
vix
um
in Di
e
vix tu tis

65
Vl I
Vl II
65
Fl I
Fl II
C
65
Ti I
tu tis tu
e ins plen do xi bus
Sanc to
Ti I
A
65
Te
8
tu
e ins plen do xi bus
Sanc
B I
6
A
Te
8
B II

Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
A
Te
B I
A
Te
B II
f
rum ex u te xo ex u te xo an te lu
to rum ex
7 6

Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
A
Te
B I
A
Te
B II
p
f
ci fe xum
ge nu i te
te

7) N.T.: Indicación en el Ms.

85
Vl I
Vl II
85
Fl I
Fl II
C
85
Ti I
Ti I
Do mi nus á Dep tris
A
Do mi nus á Dep tris
85
Te
Do mi nus á Dep tris
B I
A
Te
B II

Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
A
Te
B I
A
Te
B II
90
tu is con frê git con
tu is con frê git con
tu is con frê git con
3#

95
Vl I
Vl II
95
Fl I
Fl II
C
95
Ti I
Ti I
frê
git
in Di
e
A
frê
git
in Di
e
95
Te
frê
git
in Di
e in Di e
B I
A
Te
B II

Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
in Di e ix e su e i xe su e xe
A
in Di e i xe su e su e xe
Te
ix e su e ix e su e xe
B I
A
Te
B II

105
Vl I
Vl II
105
Fl I
Fl II
C
105
Ti I
Ti I
ges
A
ges
105
Te
ges
B I
A
Te
B II

8) N.T.: Indicación en el Ms.

115
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
et fi li o o
Ti I
et fi li o
A
et fi li o
Te
et fi li o
B I
A
et fi li o
Te
et fi li o
B II

120
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
et Spi ri tui Sanc to si cut e rat in prin ci pi o
Ti I
et Spi ri tui Sanc to si cut e rat in prin ci pi o
A
et Spi ri tui Sanc to si cut e rat in prin ci pi o
Te
et Spi ri tui Sanc to si cut e rat in prin ci pi o
B I
A
et Spi ri tui Sanc to si cut e rat in prin ci pi o
Te
et Spi ri tui Sanc to si cut e rat in prin ci pi o
B II

9) NT: La escritura del texto del coro está tachada y corregida en el Ms.

130
Vl I
Vl II
130
Fl I
Fl II
C
130
Ti I
men.
Ti I
men.
A
men.
130
Te
men.
B I
A
men.
Te
men.
B II

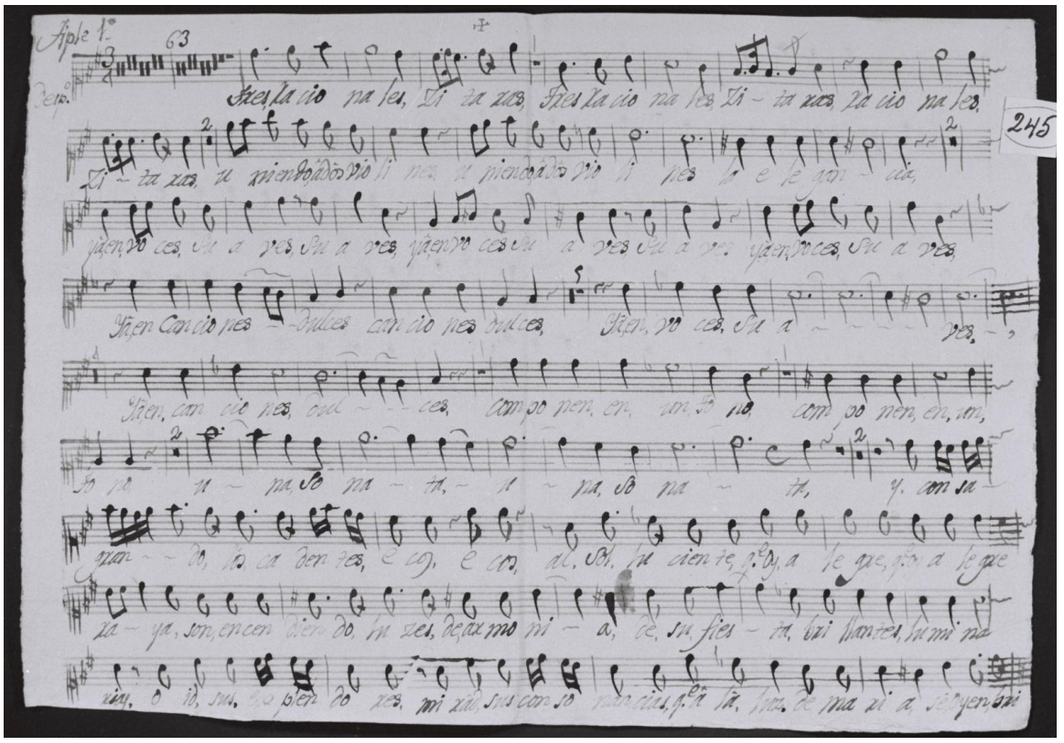
**Beâtus vix. Salmo 111** [10)]

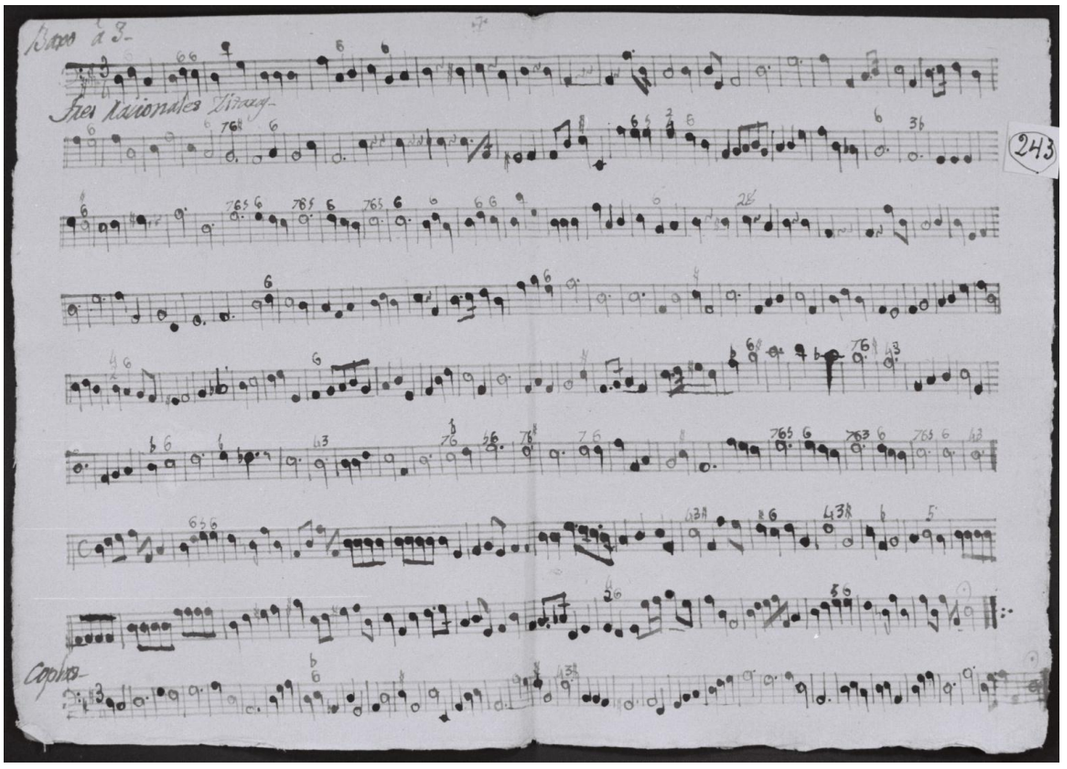
*Brillante, ó All.º* [10)]

10) N.T.: Indicación en el Ms.

141
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Be
Ti I
Be
A
Be
Te
Be
B I
A
Be
Te
Be
B II

147
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
â tus vix, qui ti met Dó
Ti I
â tus vix, qui ti met Dó
A
â tus vix, qui ti met Dó
Te
â tus vix, qui ti met Dó
B I
7 6
3♯
6
A
â tus vix, qui ti met Dó
Te
â tus vix, qui ti met Dó
B II
7 6
♯
♯
6

153
Vl I
Vl II
153
Fl I
Fl II
C
153
Ti I
_ mi num: in man_dá tis e jus
Ti I
_ mi num: in man_dá tis e jus in man_dá tis
A
_ mi num: in man_dá tis e jus
153
Te
_ mi num: in man_dá tis e jus in man_dá tis
B I
A
_ mi num: in man dá tis
Te
_ mi num: in man_dá tis
B II

159
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
in man dá tis e jus vo let ni mis.
Ti I
e jus in man dá tis e jus vo let ni mis.
A
in man dá tis e jus vo let ni mis vo let ni mis.
Te
e jus in man ´da tis e jus vo let ni mis
B I
A
e jus vo let vo let vo let ni mis.
Te
e jus vo let vo let vo let ni mis.
B II

165
Vl I
Vl II
165
Fl I
Fl II
C
165
Ti I
Ti I
A
165
Te
B I
A
Te
B II

11) NT: Indicación en el Ms.

177
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
vi ti e et di vi ti e
Ti I
Glo ri a, et di vi ti e
A
Te
B I
7 6
6
6
A
Te
B II

183
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
glo ri a et di vi ti
Ti I
glo ri a et di vi ti
A
Te
B I
A
Te
B II
p
p
6

189
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
e in Do mo in Do mo e
Ti I
e in Do mo in Do mo e
A
Te
B I
A
Te
B II

195
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
jus,
et jus ti ti a
Ti I
jus
et jus ti ti a e jus
A
Te
B I
A
Te
B II
p
p

Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
A
Te
B I
A
Te
B II
e jus et jus ti ti a e
et jus ti ti a e jus jus ti ti a e

207
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
jus ma net in se cu lum se
Ti I
jus ma net in se cu lum se
A
Te
B I
A
Te
B II

213
Vl I
Vl II
213
Fl I
Fl II
C
213
Ti I
cu li in se cu lum se
Ti I
cu li in se cu lum se
A
213
Te
B I
p
6
7
A
Te
B II

219
Vl I
Vl II
f
f
219
Fl I
Fl II
C
219
Ti I
cu li.
Ti I
cu li.
A
219
Te
B I
4 6
7
f
A
Te
B II

12) N.T.: Indicación en el Ms.

Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Pa râ tum cor e jus spe râ re in Dó mi no,
Ti I
A
Pa râ tum cor e jus spe râ re in Dó mi no,
Te
Pa râ tum cor e jus spe râ re in Dó mi no,
B I
5
6
A
Te
B II

237
Vl I
Vl II
237
Fl I
Fl II
C
237
Ti I
con fir ma tus est cor e jus est cor e jus: non non non com mo
Ti I
A
con fir ma tus est cor e jus: non non non com mo
237
Te
con fir mâ tus est cor e jus e jus: non non non com mo
B I
A
Te
B II

242
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
vé bi tux, do nec des pi ci at i ni mi cos su os i ni mi cos su
Ti I
A
vé bi tux, do nec des pi ci at i ni mi cos su os i ni mi cos su
Te
vé bi tux, do nec des pi ci at i ni mi cos su os i ni mi cos su
B I
A
Te
B II

13) N.T.: Indicación en el Ms.

Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
A
Te
B I
A
Te
B II
255
tr
Gló ri a Pa tri et fi li o et Spi ri tu i
Gló ri a Pa tri et fi li o et Spi ri tu i
Gló ri a Pa tri et fi li o et Spi ri tu i
Gló ri a Pa tri et fi li o et Spi ri tu i
Gló ria a Pa tri et fi li o et Spi ri tu i

Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
A
Te
B I
A
Te
B II
262
Sanc to si cut e rat in prin ci pio et nunc et sem
Sanc to si cut e rat in prin ci pio et nunc et sem
Sanc to si cut e rat in prin ci pio et nunc et sem
Sanc to si cut e rat in prin ci pio et nunc et sem
Sanc to si cut e rat in prin ci pio et nunc et sem
Sanc to si cut e rat in prin ci pio et nunc et sem

269
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
A
Te
B I
A
Te
B II
pre et in se cu la se cu lo ru A men.
tr

**Laudate Dominum omnes gentes. Salmo 116**[14)]

14) N.T.: Indicación en el Ms.
15) N.T.: En el Ms figura la indicación "Organo obligado".

282
Vl I
p
f
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
A
Te
B I
Org.
2
tr

16) N.T.: En el Ms apoyatura de negra en lugar de corchea..
17) N.T.: Indicación en el Ms.

296
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Do mi num
Ti I
Do mi num
A
te Do mi num om
Te
te Do mi num
B I
A
te Do mi num om
Te
te Do mi num
Org.

18) N.T.: Indicación en el Ms.

307
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
A
Te
B I
A
Te
Org.
Lau da te lau da te e um om nes pó
te lau da te lau da te e um om nes pó
Lau da te lau da te e um om nes pó
Lau da te lau da te e um om nes pó
Lau da te lau da te e um om nes
Lau da te lau da te e um om nes

Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
pu li:
Ti I
pu li:
A
pu li:
Te
pu li:
B I
A
Te
Org.

19) N.T.: Indicación en el Ms.

Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
A
Te
B I
A
Te
Org.
327
f
ma ta est su per nos mi se ri cór dia e jus: in e tér
nos mi se ri cór dia e jus: et ve ri tas Do mi ni ma net in e tér
et ve ri tas Do mi ni ma net ma net in e tér
Quó ni am con fir ma ta est su per nos mi se ri cor dia e
6 6
et ve ri tas Do mi ni ma net in e tér
et ve ri tas Do mi ni ma net in e tér

20) N.T.: Indicación en el Ms.

338
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
et Spi ri tu i Sanc to. Si cut e rat in prin ci pio et nunc et sem per et in
Ti I
et Spi ri tu i Sanc to. Si cut e rat in prin ci pio et nunc et sem per et in
A
et Spi ri tu i Sanc to. Si cut e rat in prin ci pio et nunc et sem per et in
Te
et Spi ri tu i Sanc to. Si cut e rat in prin ci pio et nunc et sem per et in
B I
A
et Spi ri tu i Sanc to. Si cut e rat in prin ci pio et nunc et sem per et in
Te
et Spi ri tu i Sanc to. Si cut e rat in prin ci pio et nunc et sem per et in
Org.

21) N.T.: Indicación en el Ms.

**Magnificat (tacet). Anima mea.** [22]

22) N.T.: Indicación en el Ms.
23) N.T.: En el Ms, a pie de página se indica: **Magnificat Anima mea Dóminum. Canticum Beata Maria Virginis. Luca 1. C**

24) N.T.: Ligaduras confusas en el original.

363
Vl I
Vl II
363
Fl I
Fl II
C
363
Ti I
me a Do mi num: Do
Ti I
me a Do mi num: Do
A
num: Do
363
Te
mi num: Do
B I
A
Do mi num: Do
Te
Do mi num: Do
B II

370
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
A
Te
B I
A
Te
B II
mi num Mag ni fi cat mag ni fi cat a ni ma
mi num Mag ni fi cat mag ni fi cat a ni ma
mi num Mag ni fi cat mag ni fi cat a ni ma
mi num Mag ni fi cat mag ni fi cat a ni ma
mi num Mag ni fi cat
mi num Mag ni fi cat
4 5 7
4 7

377
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
me a Do mi num.
Ti I
me a Do mi num.
A
me a Do mi num.
Te
me a Do mi [num.]
B I
A
Do mi num.
Te
Do mi num.
B II

25) N.T.: Indicación en el Ms.

391
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Et mi se ri cor di a e
Ti I
Et mi
A
Te
Et mi se ri cor di a et mi se ri
B I
A
Te
B II

398
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
jus et mi se ri cor di a e jus
Ti I
se ri cor di a e jus e jus
A
Te
cór di a e jus et mi se ri cor di a e jus
B I
A
Te
B II

405
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
a pro ge ni e in pro
Ti I
a pro ge ni e in pro ge
A
Te
a pro ge ni e in pro
B I
3♭ 3♯ 5 6 7 6 7 6 3♯ 4 4 3 6
A
Te
B II

412
Vl I
Vl II
412
Fl I
Fl II
C
412
Ti I
ge ni es
Ti I
ni es
A
412
Te
ge ni es ti
B I
7 6 7 6 7 6 3♭ 4 4
7 6 5
A
Te
B II

419
Vl I
Vl II
419
Fl I
Fl II
C
419
Ti I
ti men ti bus e um ti men ti bus e
Ti I
ti men ti bus e um ti men ti bus e
A
419
Te
men ti bus e um ti men ti bus e um ti
B I
6
A
Te
B II

426
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
um ti men ti bus e um ti men ti bus e um.
Ti I
um ti men ti bus e um.
A
Te
men ti bus e um ti men ti bus e um ti men ti bus e um.
B I
4 3 7
A
Te
B II

433
Vl I
tr
Vl II
tr
433
Fl I
Fl II
C
433
Ti I
Ti I
A
433
Te
8
B I
2
4 ♯
6
A
Te
8
B II

26) N.T.: Indicación en el Ms.

Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
Ti I
A
Te
B I
A
Te
B II
et Spi ri tu i Sanc to
et Spi ri tu i Sanc to
et Spi ri tu i Sanc to
et Spi ri tu i Sanc to
et Spi ri tu i Sanc to
et Spi ri tu i Sanc to

27) N.T.: Corrección del copista en los textos de todas las voces del coro. La transcriptora opta por la segunda versión.

460
Vl I
Vl II
Fl I
Fl II
C
Ti I
se cu la se cu lo rum A men.
Ti I
se cu la se cu lo rum A men.
A
se cu la se cu lo rum A men.
Te
27)
se cu la se cu lo rum A men.
B I
A
Te
B II

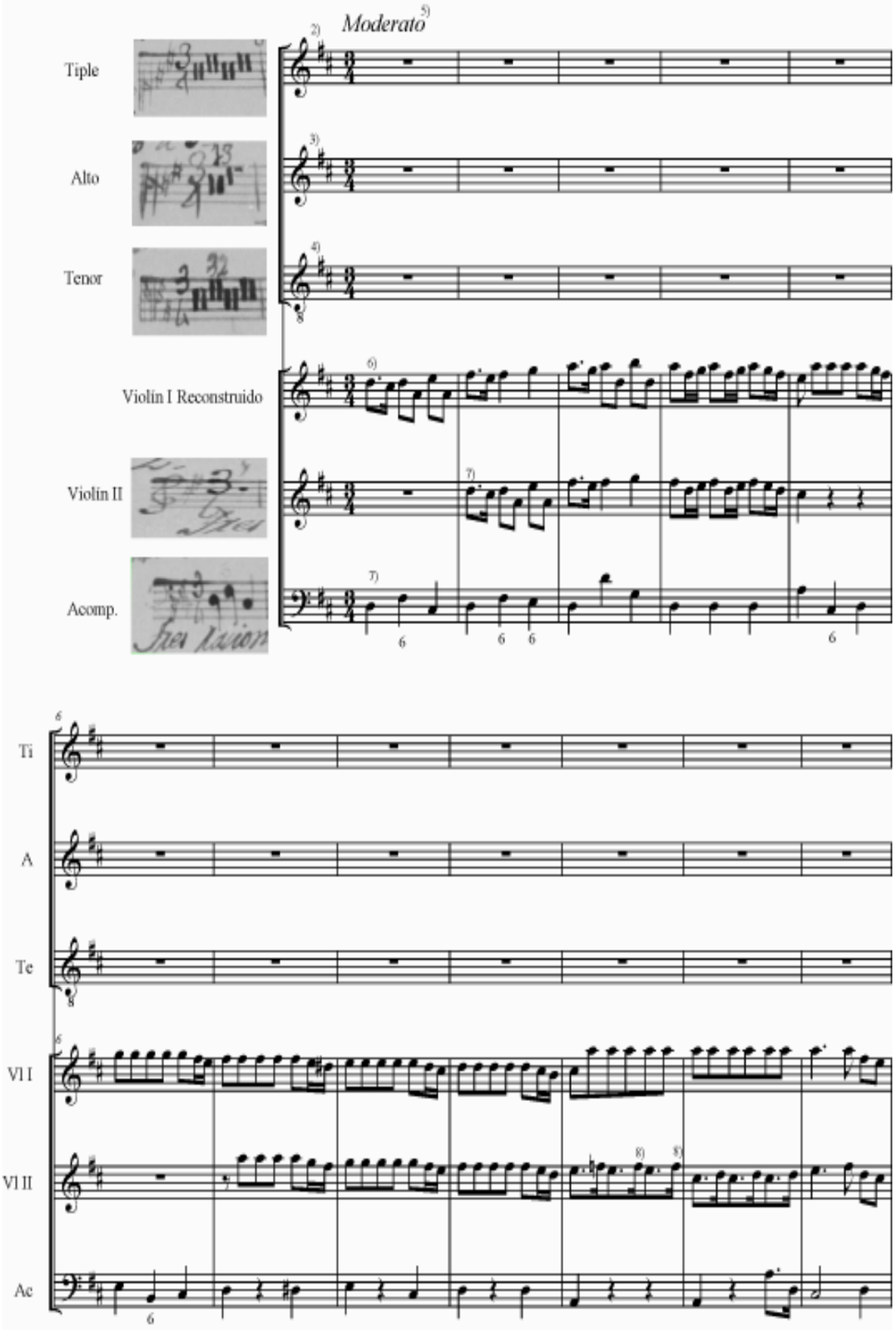
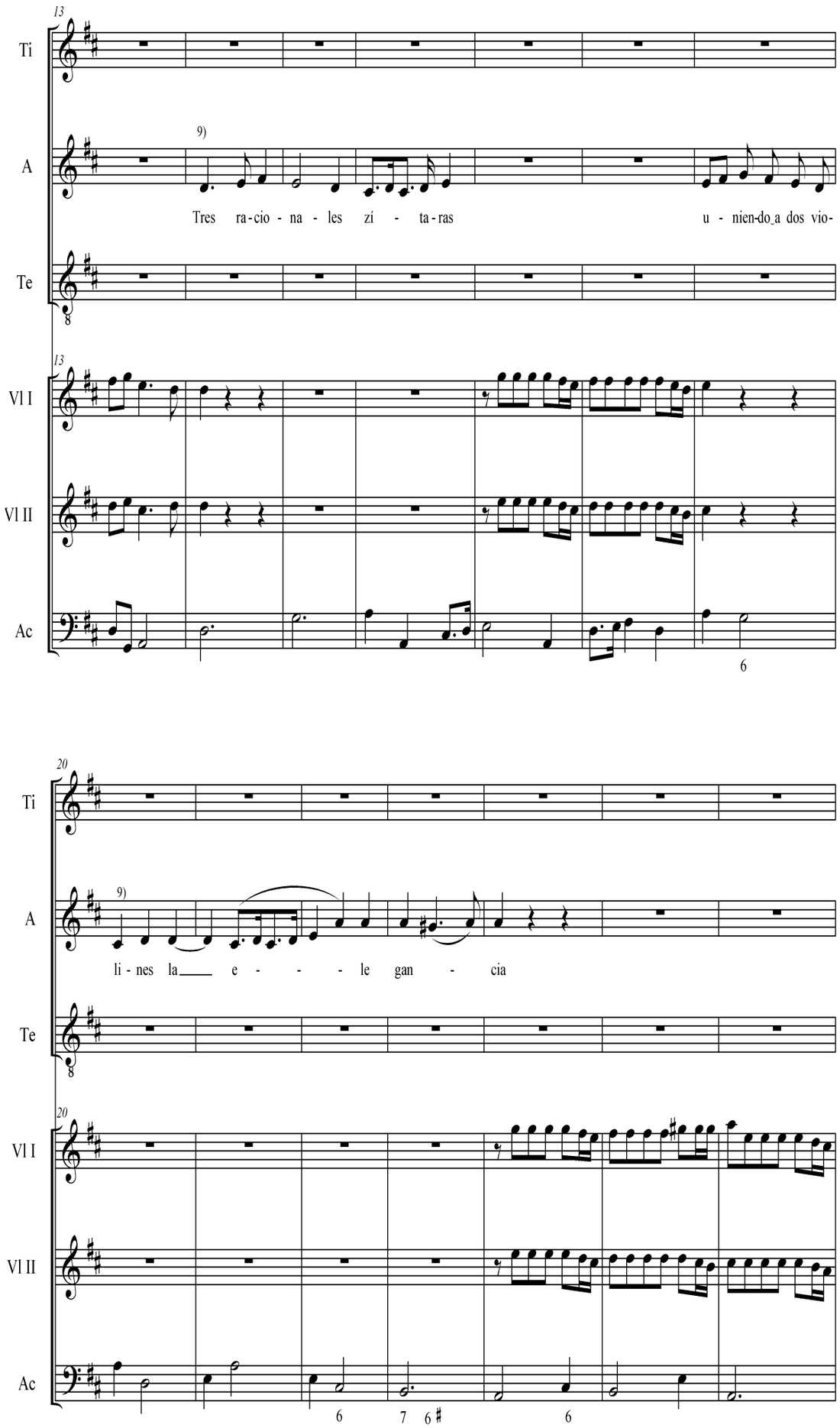
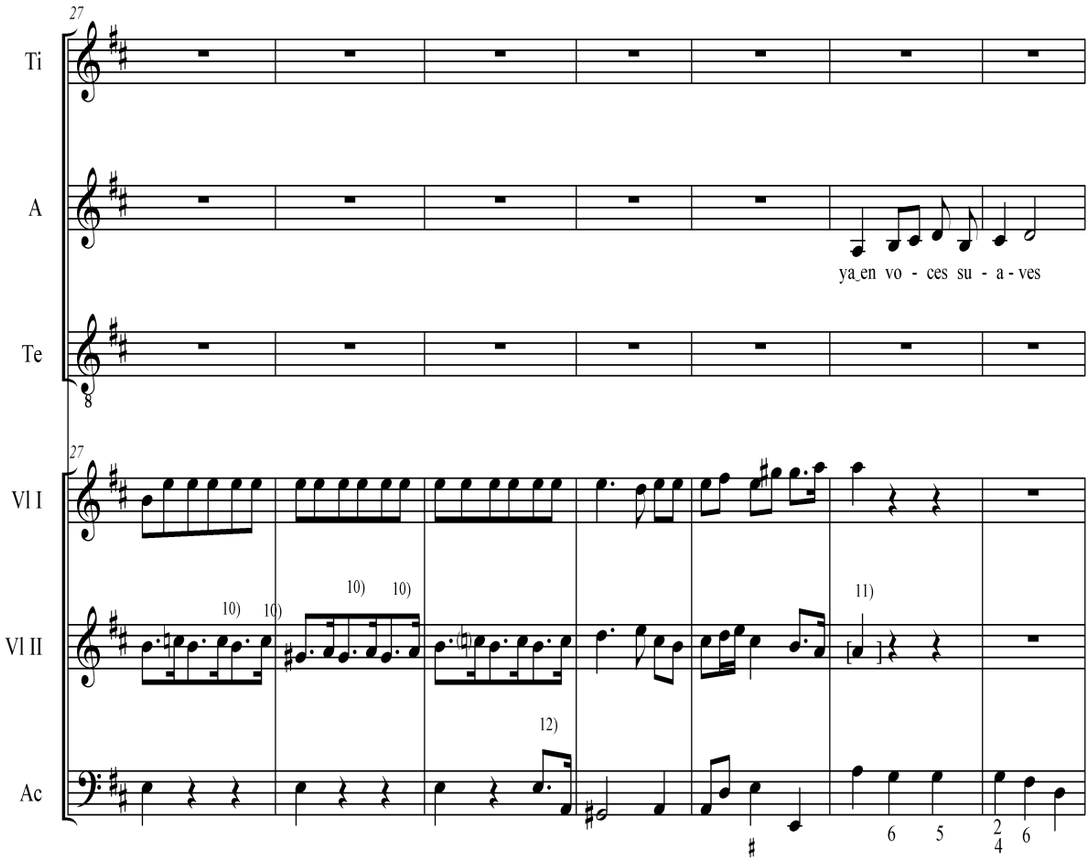
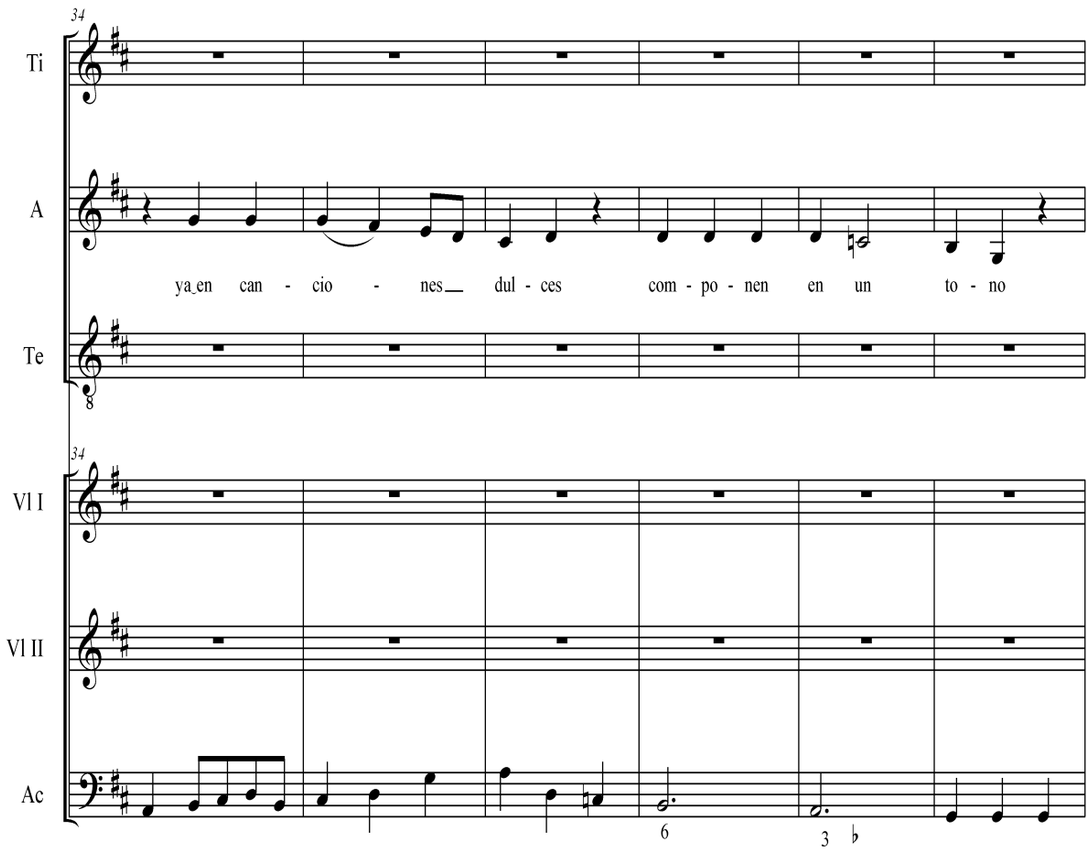
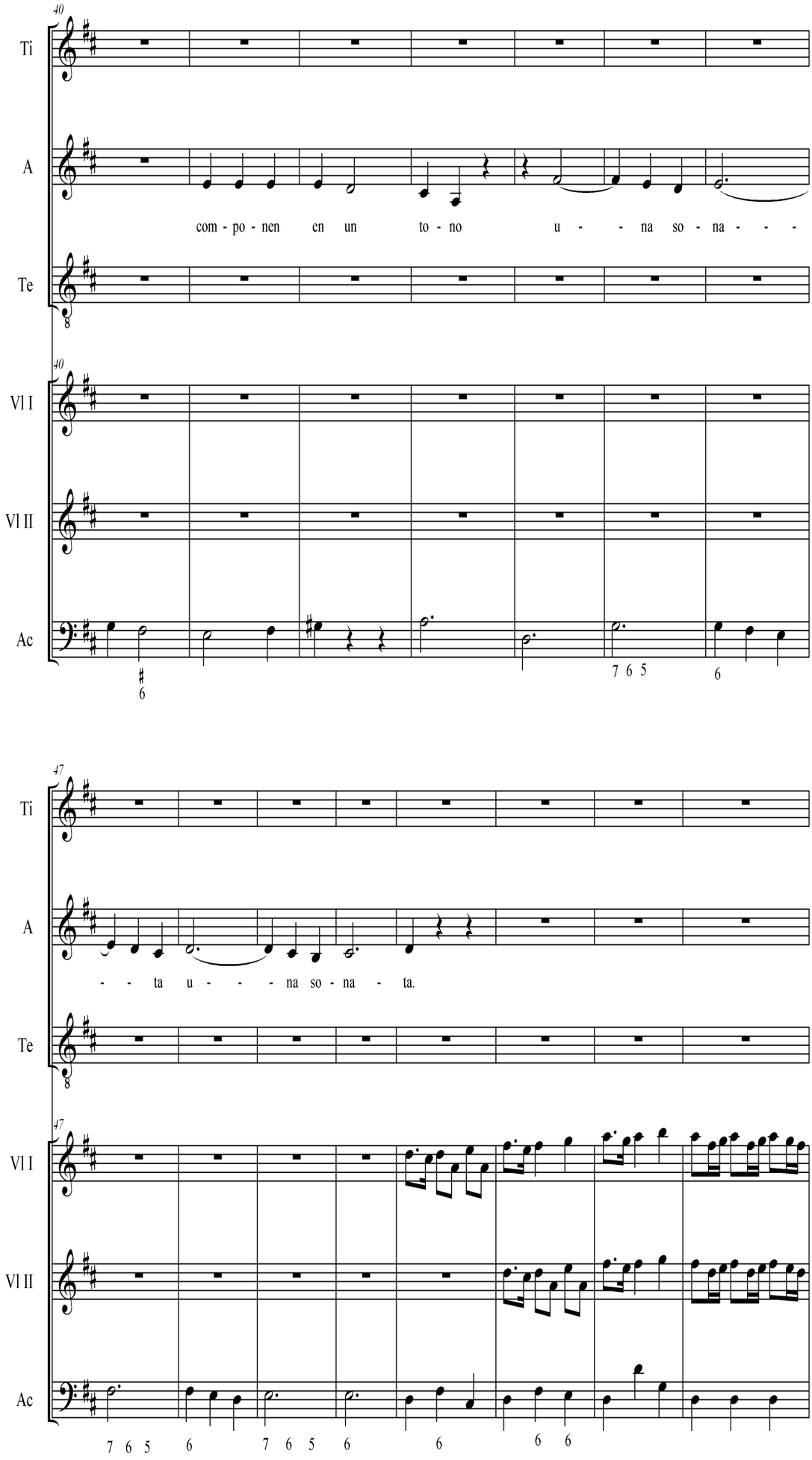
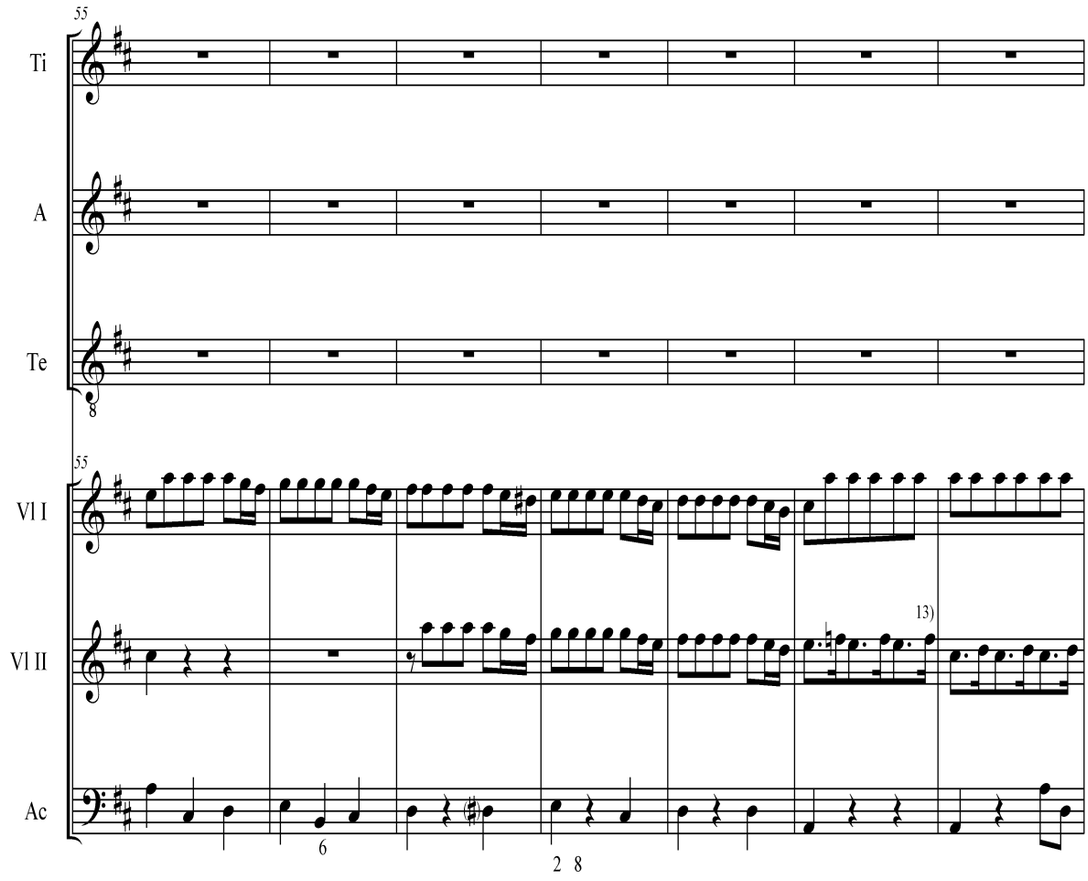
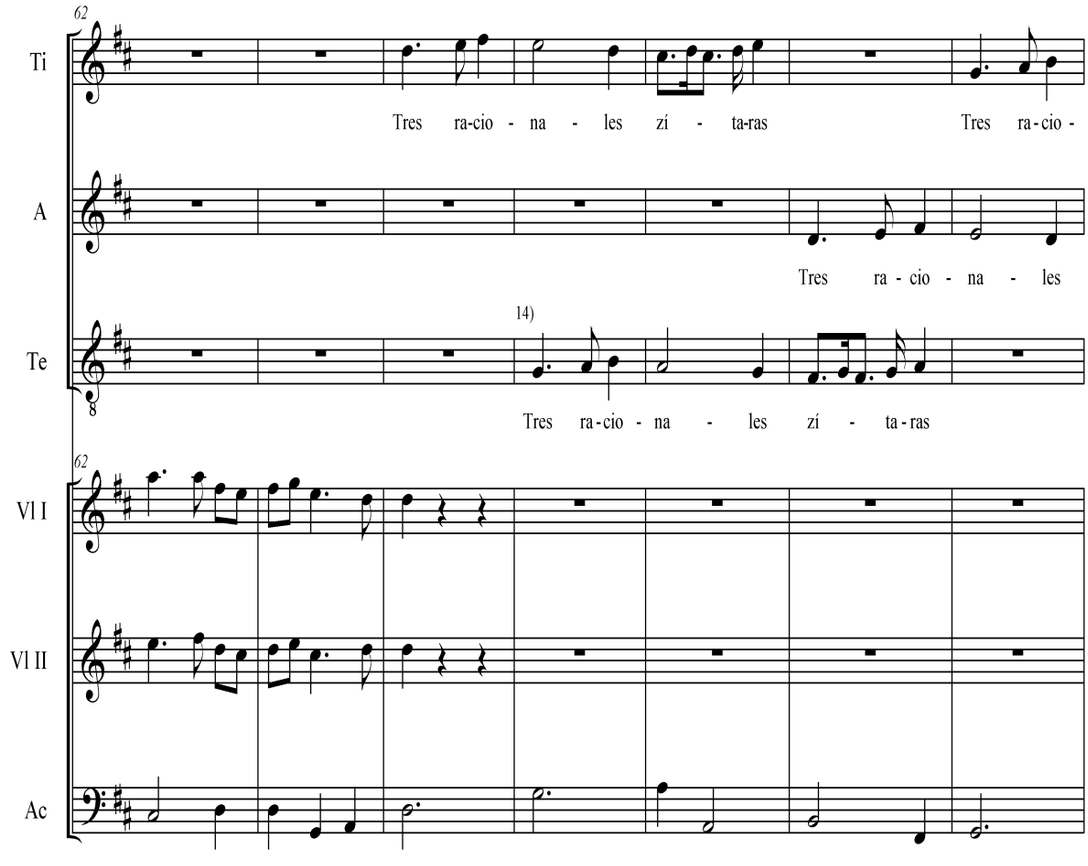
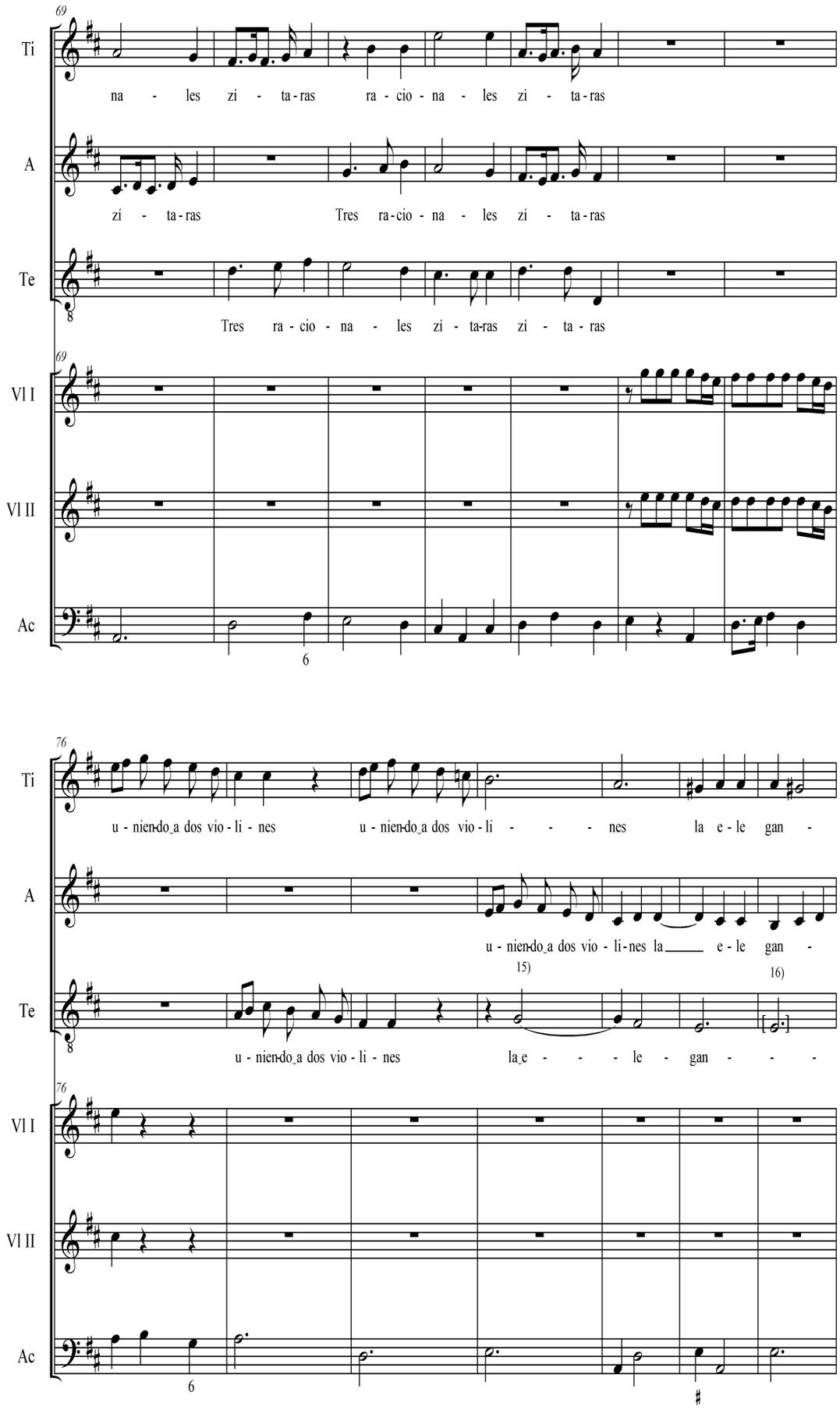
# Tres Racionales

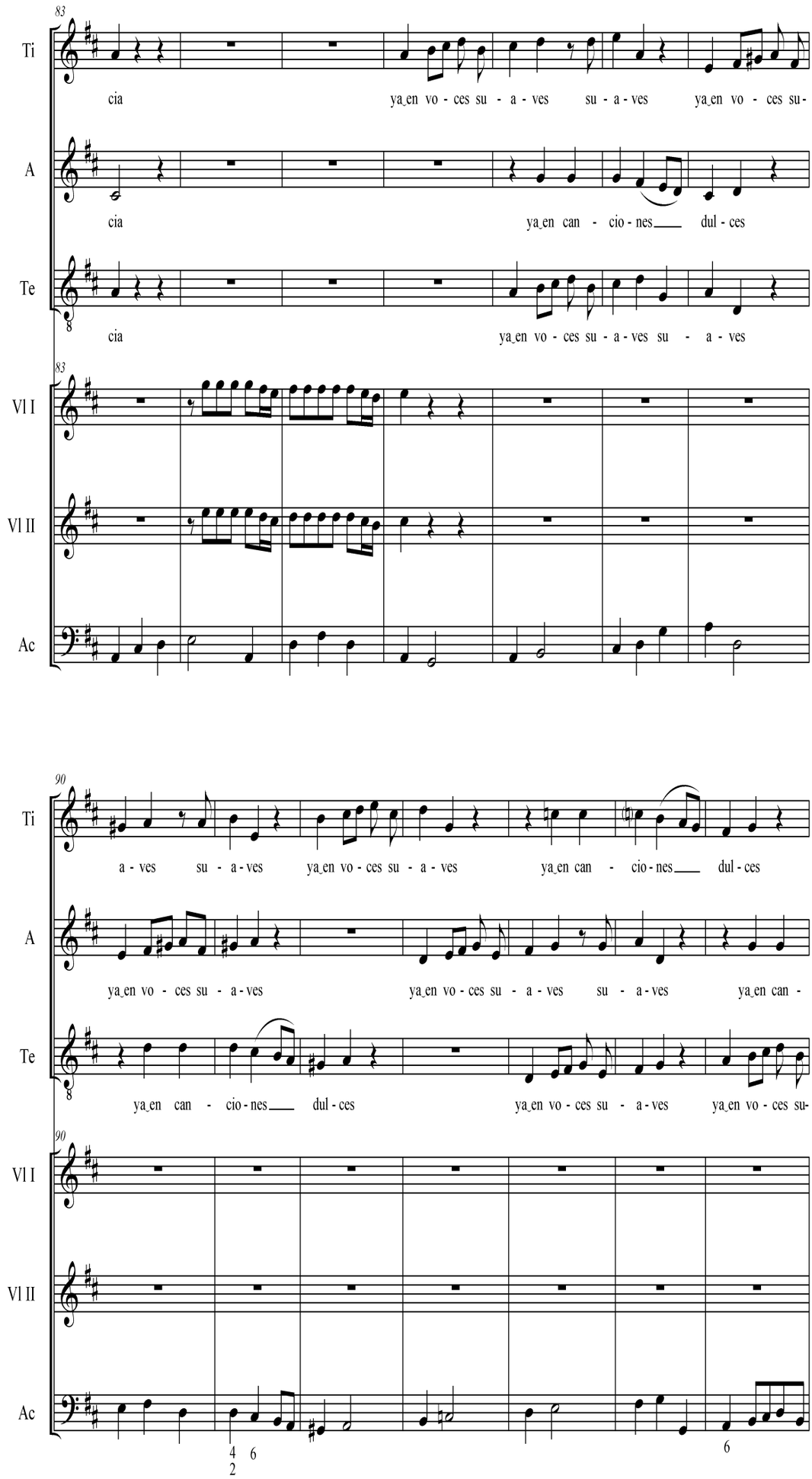
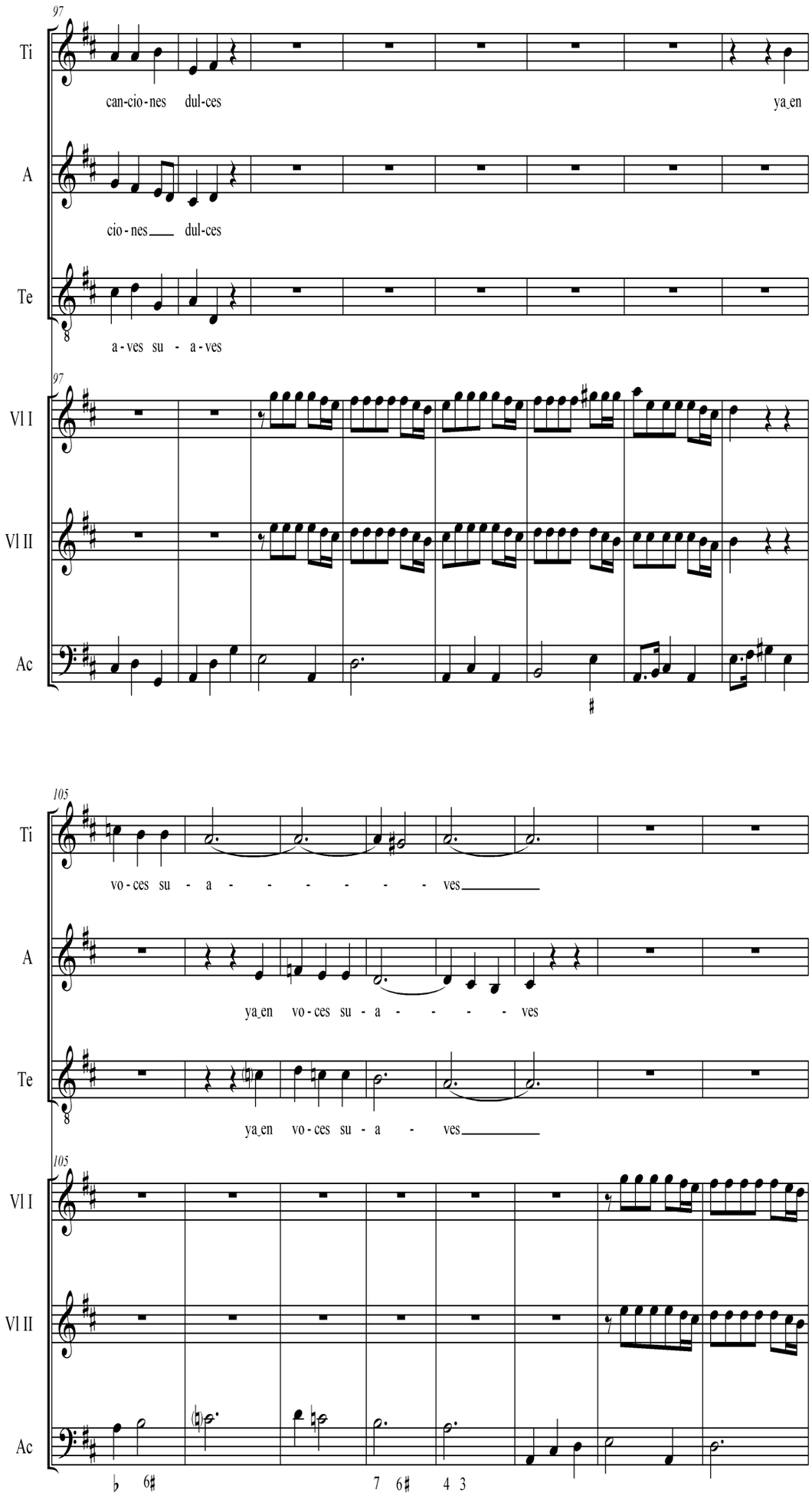
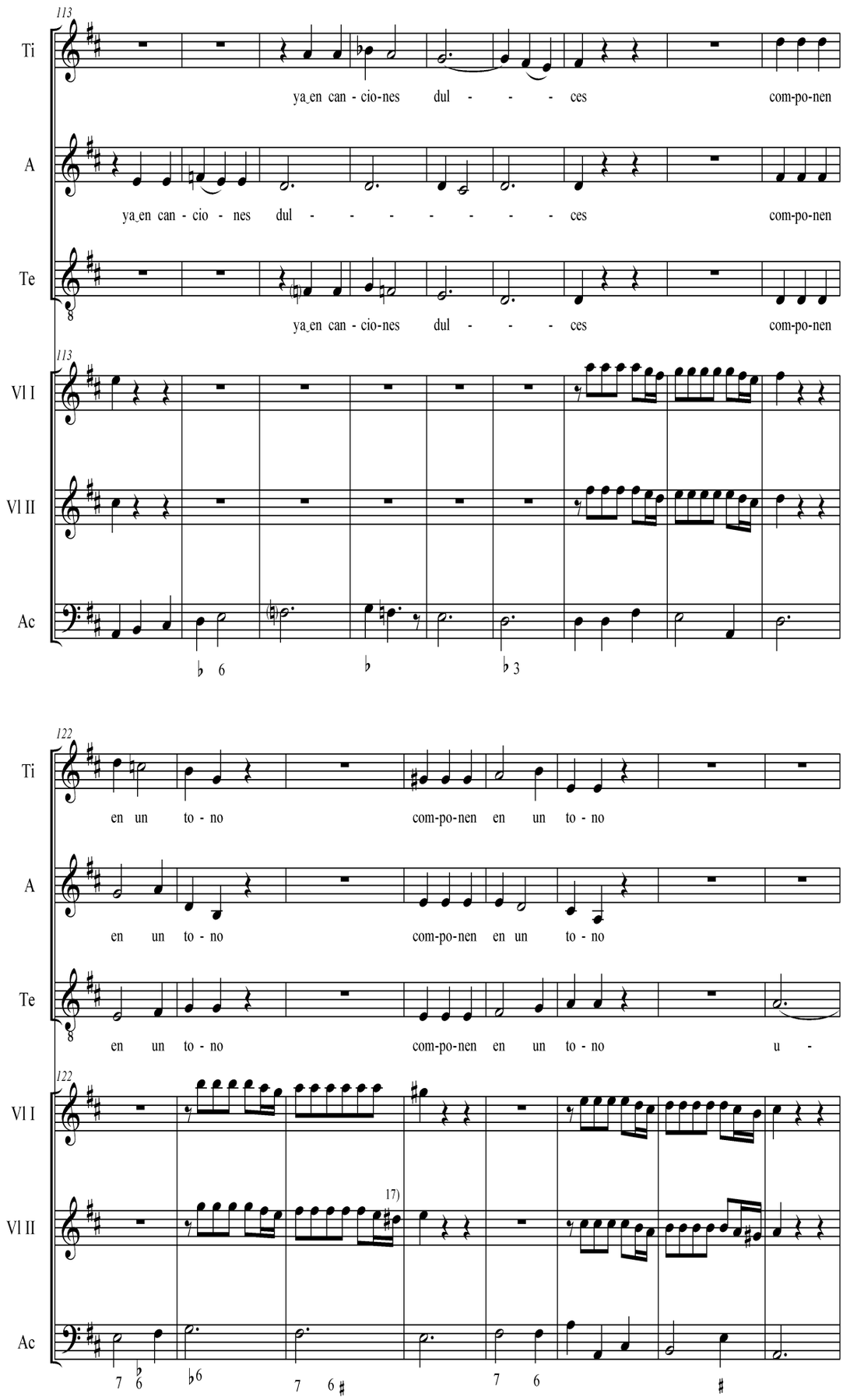
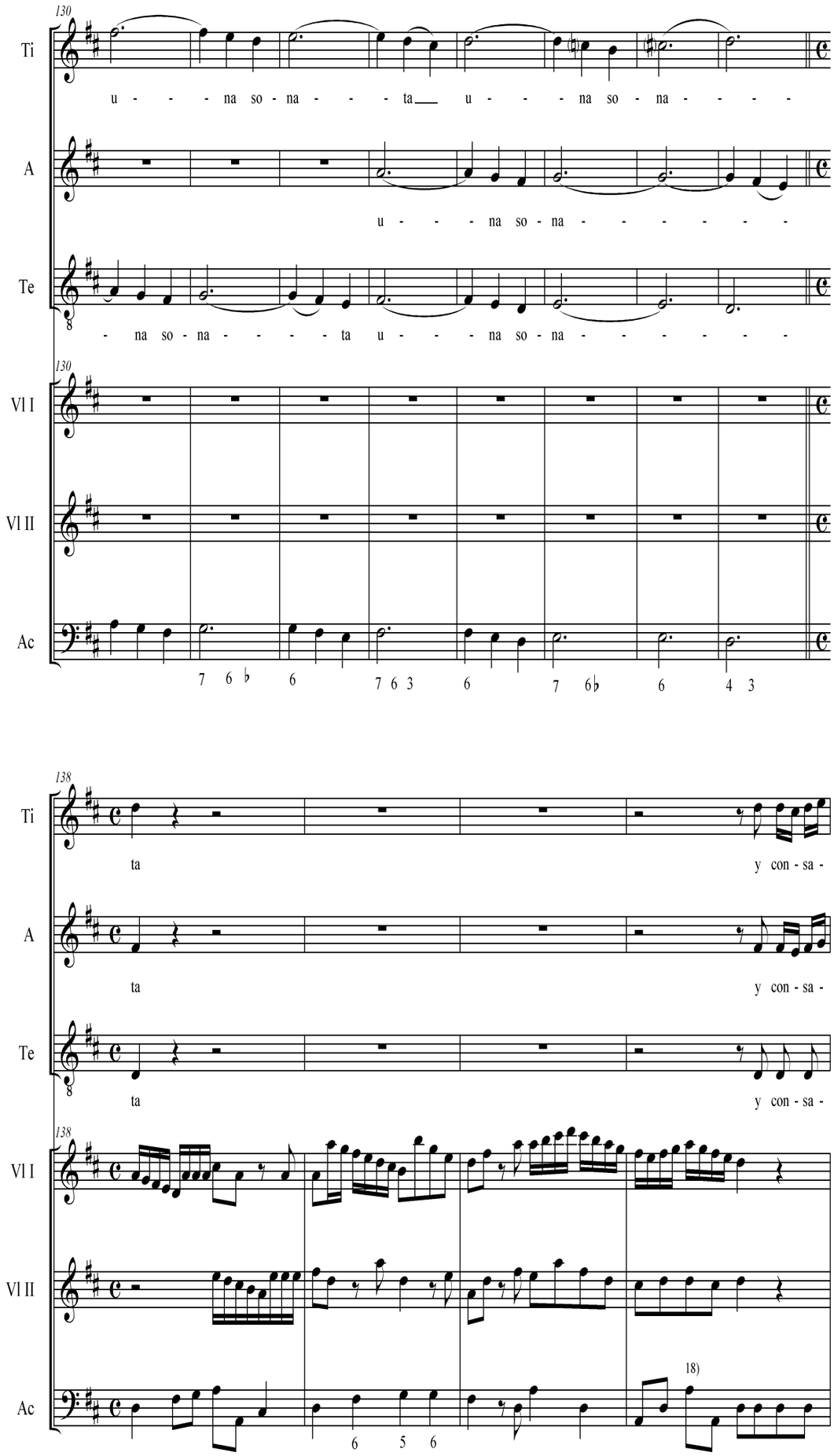
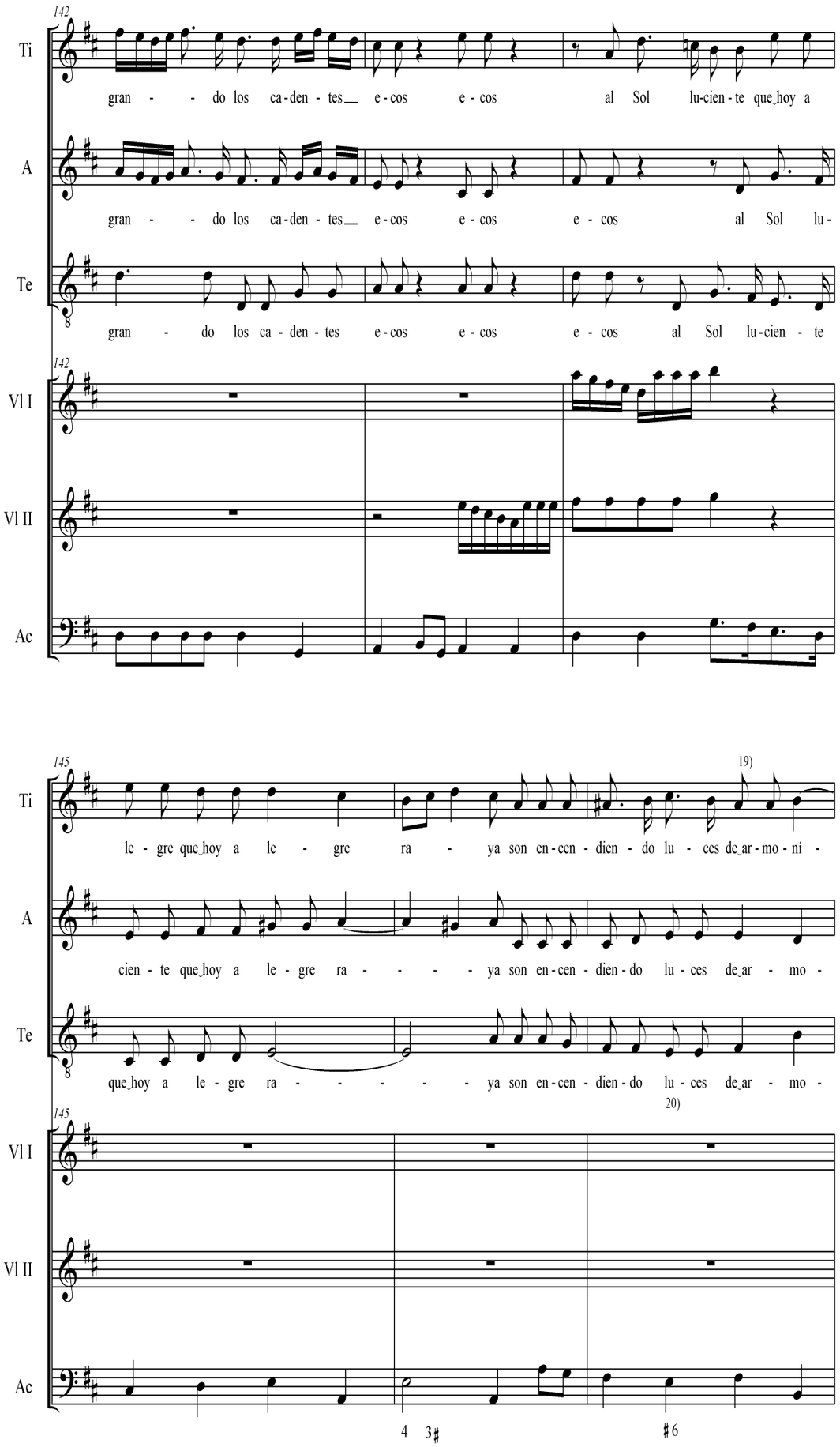
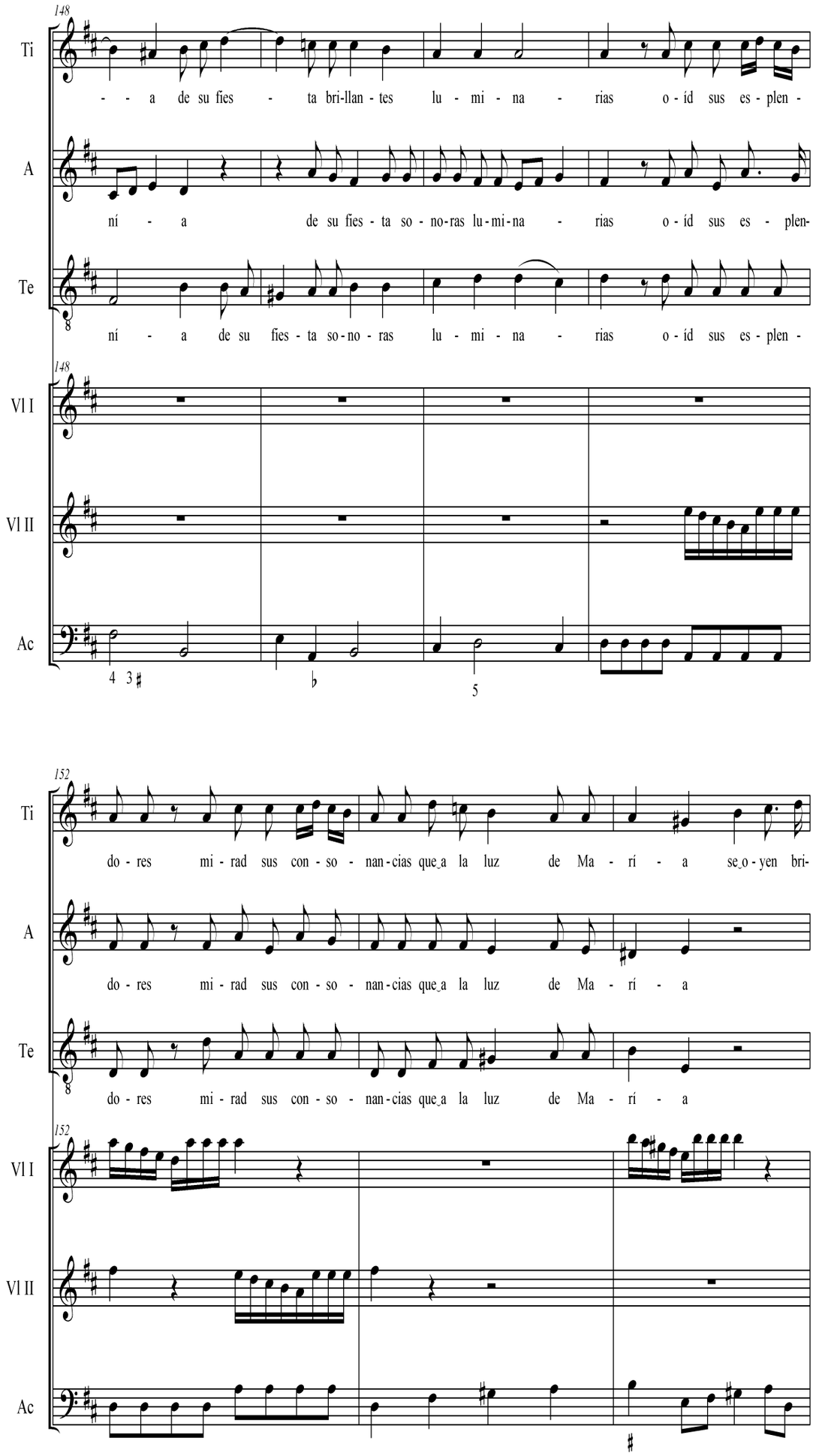
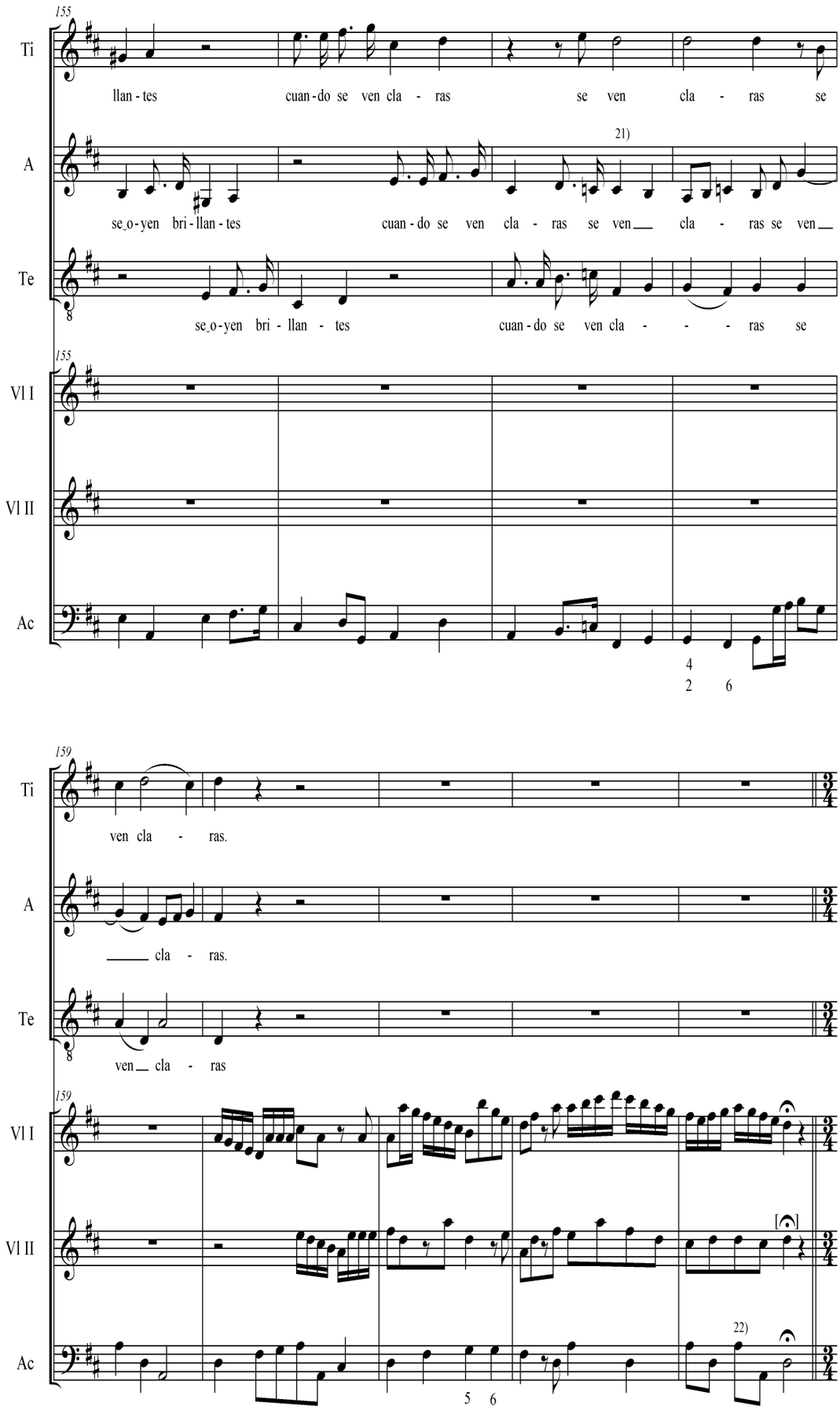
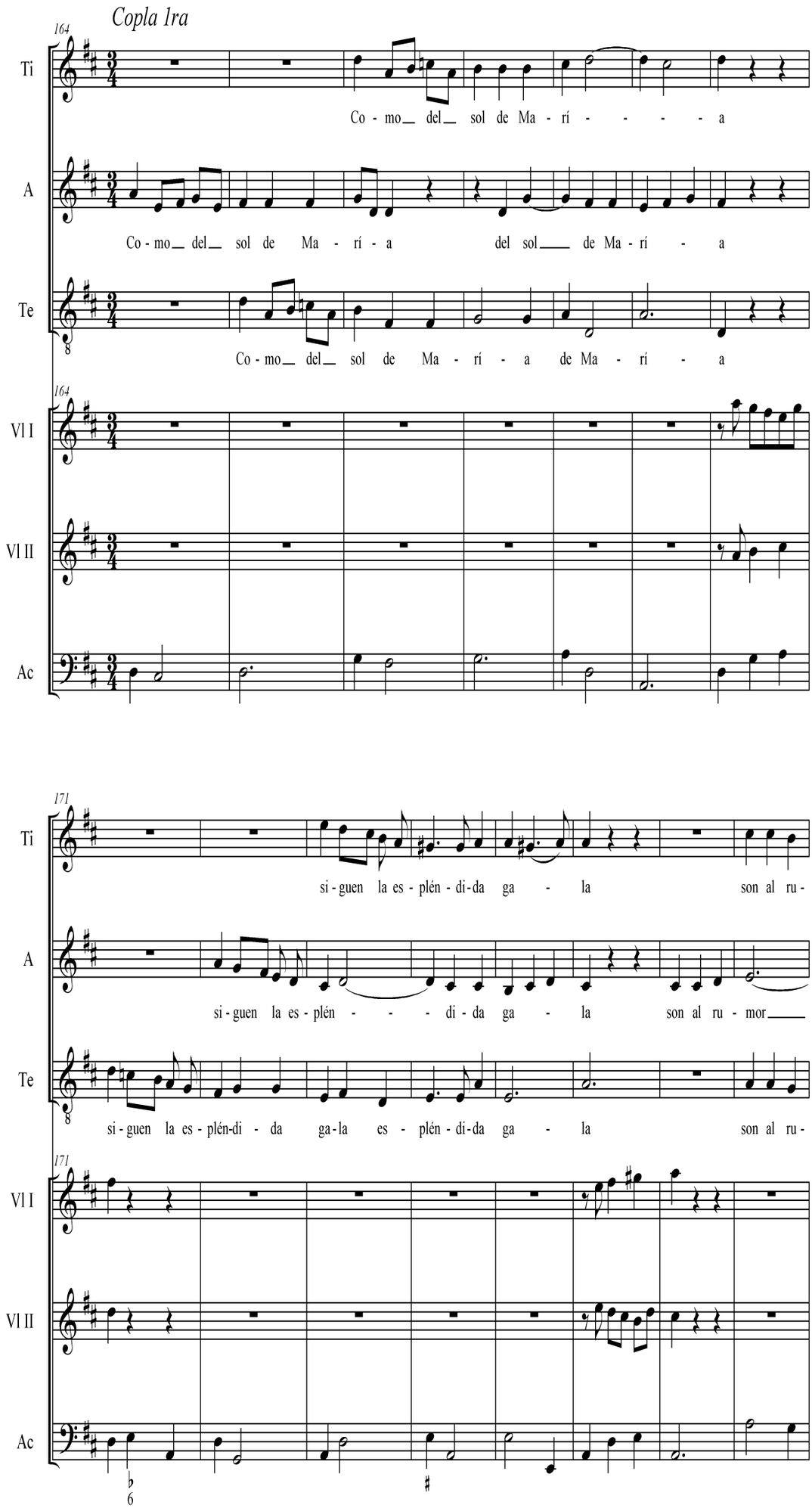
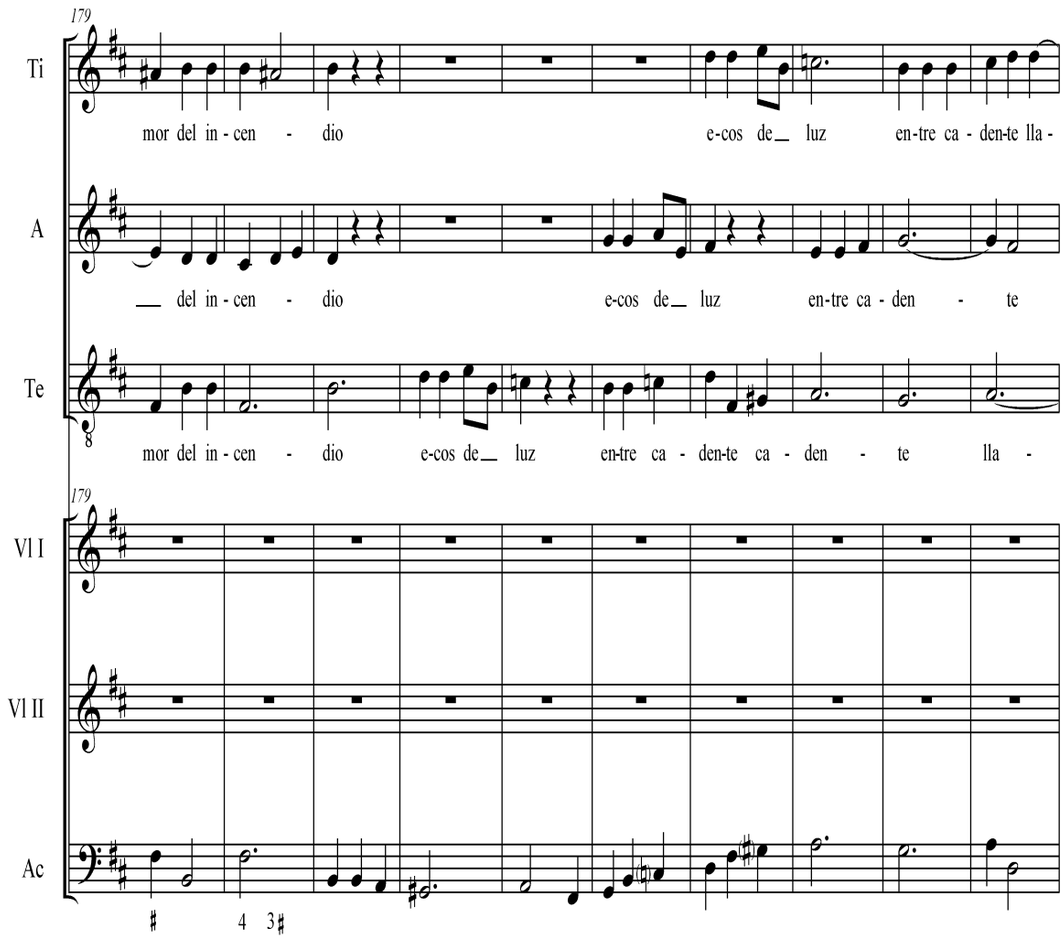
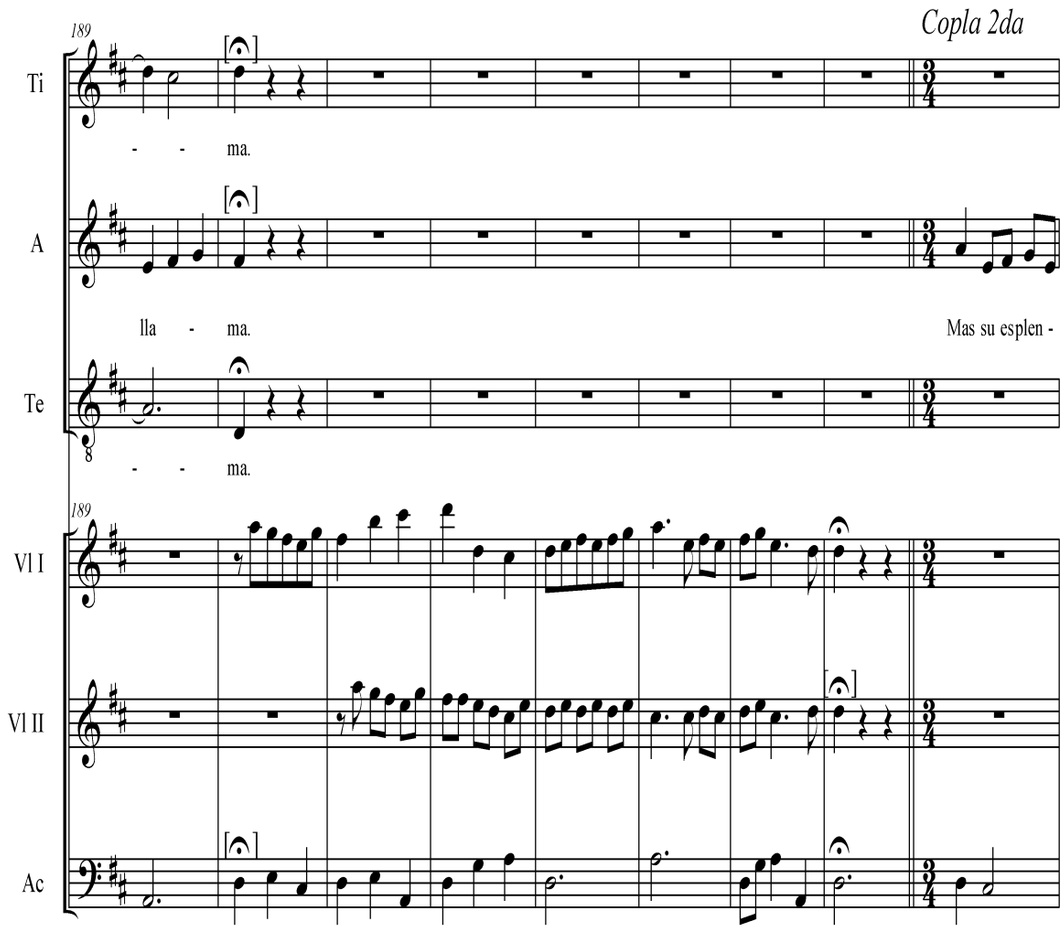
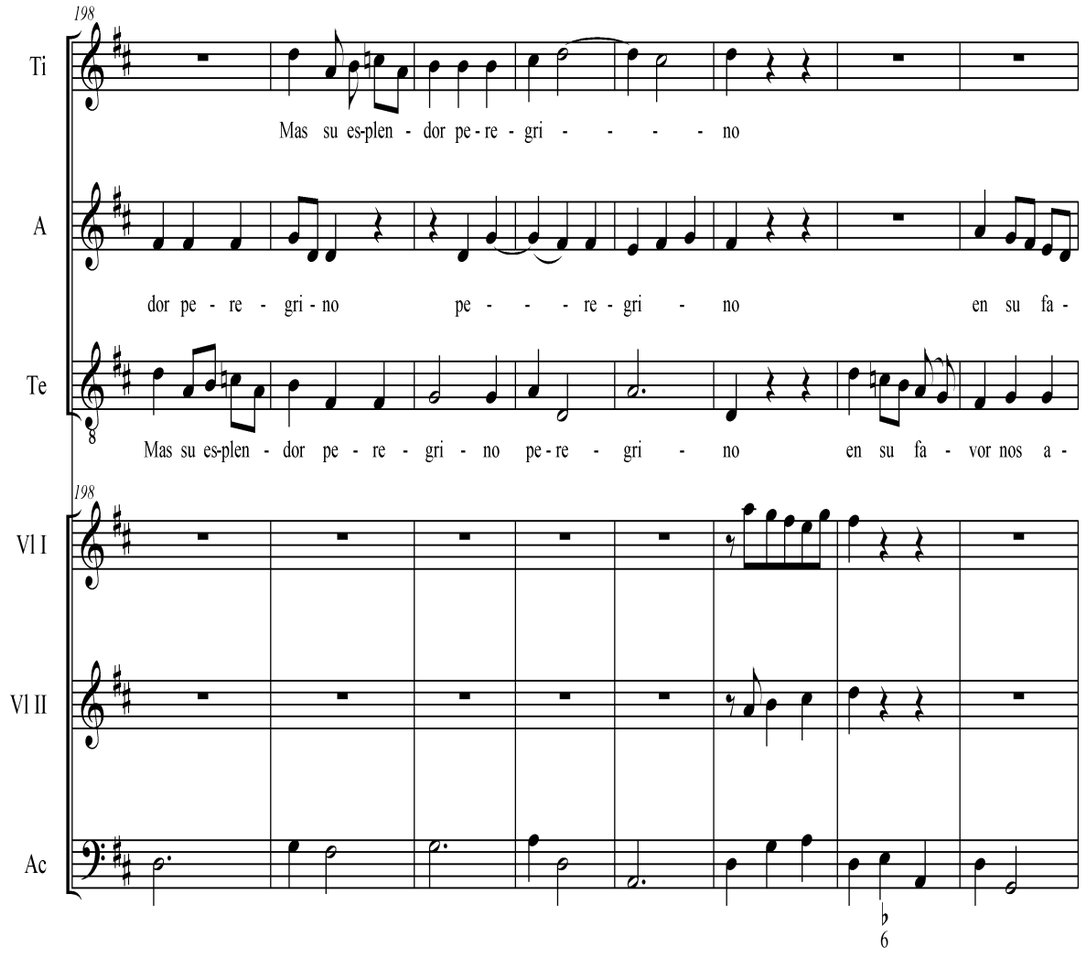
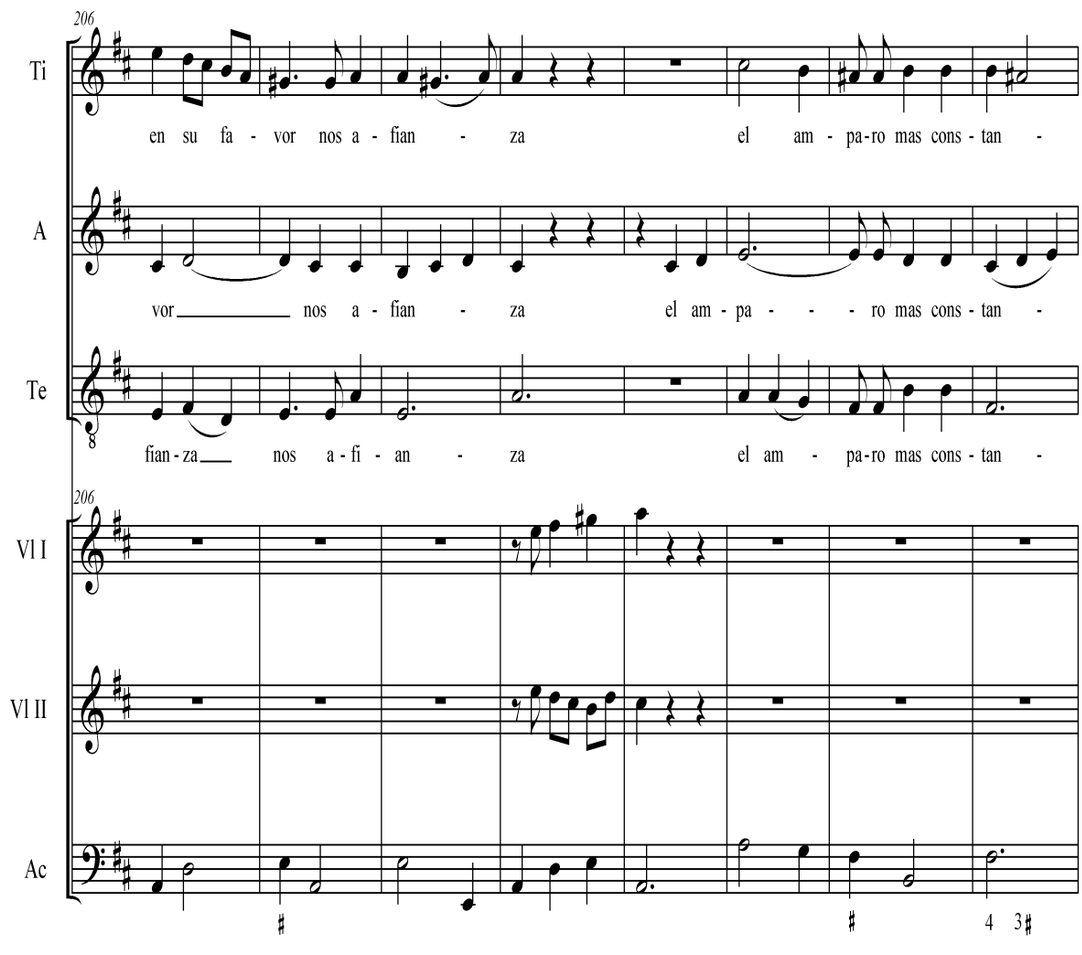
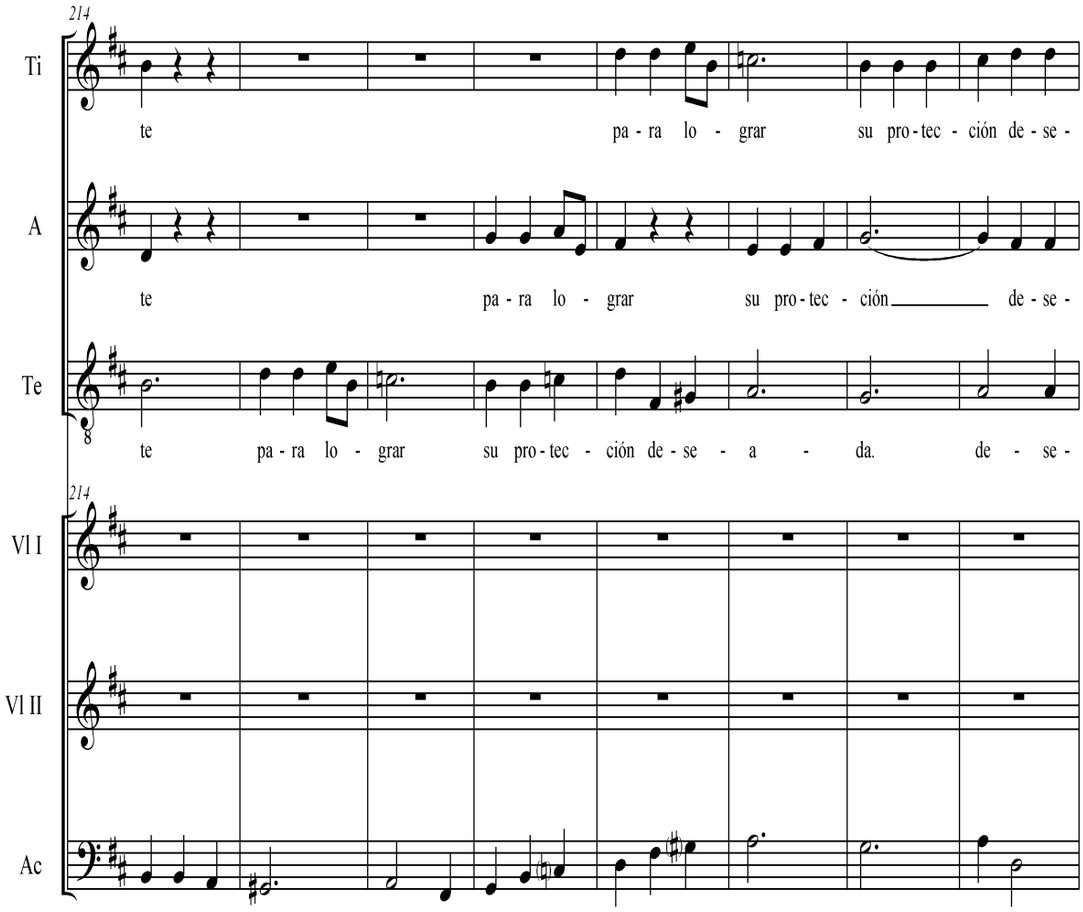
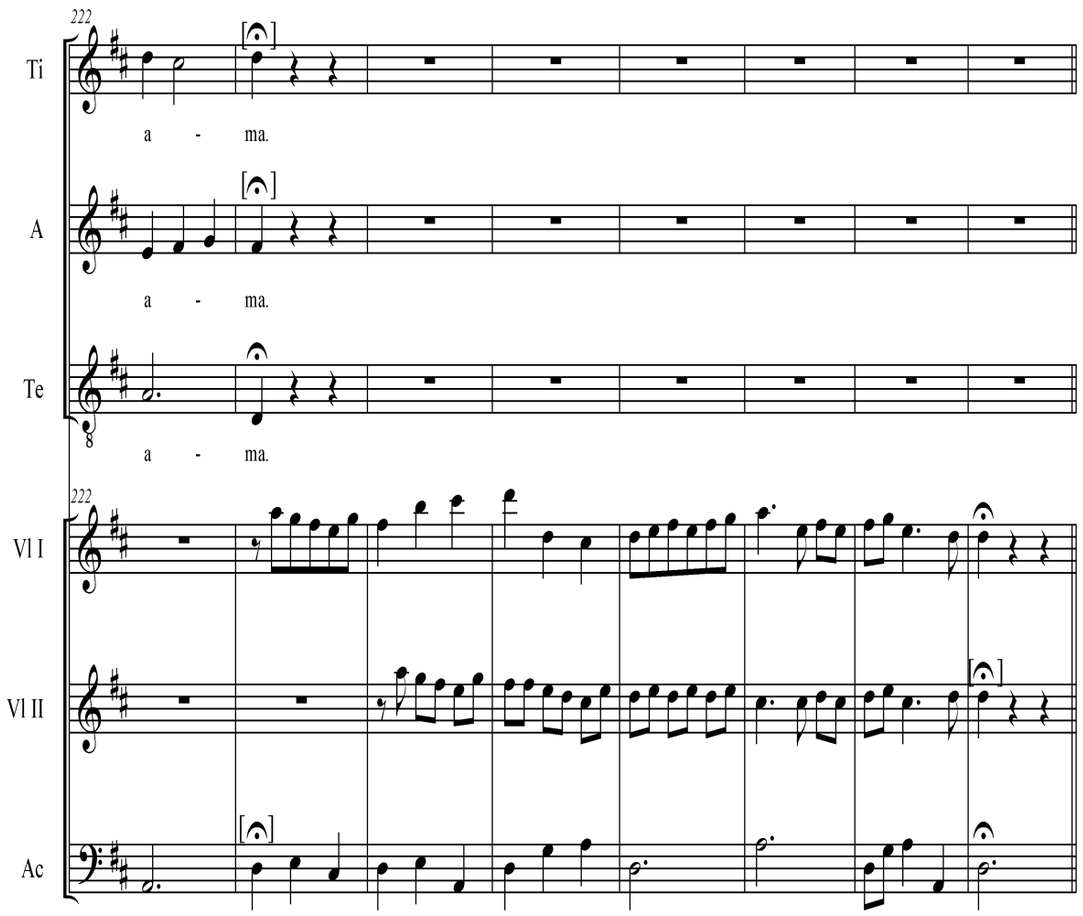


**Parte - Tiple I**

**Parte - Basso**

# Tres racionales [1]

**José de Orejón y Aparicio**

**Transcripción: Dra. Diana Fernández Calvo**
**Revisión de manuscritos: Diego Alberton y Julián Mosca**

1) N.T.: En Ms: Tres Racionales.
2) N.T.: En el Ms clave de do en primera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
3) N.T.: En el Ms clave de do en tercera. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
4) N.T.: En el Ms clave de do en cuarta. Se mantendrá la clave de sol en toda la transcripción en sustitución de la clave original.
5) N.T.: En el Ms esa indicación figura en Violín II ..
6) N.T.: El Violín I fue reconstruido por la transcriptora ya que la parte correspondiente falta en la copia del Ms obrante en el IIMCV.
7) N.T.: En el Ms figura el texto "Tres racionales Zitaras".
8) N.T.: En el Ms repite la alteración.

9) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

10) N.T.: En Ms repite la alteración.
11) N.T.: Copia del Ms dañada. Reconstrucción de la transcriptora.
12) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual. Cfr.: "Prólogo a las Transcripciones".

40
Ti
A
com - po - nen en un to - no u - - na so - na - - -
Te
8
40
Vl I
Vl II
Ac
6
7 6 5
6
47
Ti
A
- - ta u - - - na so - na - ta.
Te
8
47
Vl I
Vl II
Ac
7 6 5
6
7 6 5
6
6
6 6

13) N.T.: En Ms repite la alteración.
14) N.T.: Confrontar el texto original en el "Anexo".

15) N.T.: N.T.: Cfr en el "Prólogo a las Transcripciones" los criterios de escritura de la época para la prolongación de sonidos a través de la barra de compás.

16) N.T.: En el Ms no figura este compás, fue agregado por la transcriptora.

83
Ti
cia
ya_en vo - ces su - a - ves
su - a - ves
ya_en vo - ces su-
A
cia
ya_en can - cio - nes
dul - ces
Te
cia
ya_en vo - ces su - a - ves su - a - ves
83
Vl I
Vl II
Ac
90
Ti
a - ves su - a - ves
ya_en vo - ces su - a - ves
ya_en can - cio - nes
dul - ces
A
ya_en vo - ces su - a - ves
ya_en vo - ces su - a - ves su - a - ves
ya_en can -
Te
ya_en can - cio - nes
dul - ces
ya_en vo - ces su - a - ves
ya_en vo - ces su-
90
Vl I
Vl II
Ac
4 6
2
6

97
Ti
can-cio-nes dul-ces
ya en
A
cio-nes dul-ces
Te
a-ves su - a-ves
97
Vl I
Vl II
Ac
105
Ti
vo-ces su - a - - - - - - ves
A
ya en vo-ces su - a - - - - ves
Te
ya en vo-ces su - a - ves
105
Vl I
Vl II
Ac
♭ 6♯
7 6♯ 4 3

17) Anotaciones en el Ms, agregadas con posteriordad a la versión original, por otros copistas o intérpretes.

18) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

19) N.T.: En el Ms repite la alteración.
20) N.T.: En el Ms, encima de la palabra "luces", dice "voces" (corrección posterior en el Ms).

148
Ti
- - a de su fies - ta bri-llan - tes lu - mi - na - rias o - íd sus es - plen -
A
ní - a de su fies - ta so - no-ras lu-mi-na - rias o - íd sus es - plen-
Te
ní - a de su fies - ta so-no - ras lu - mi - na - rias o - íd sus es - plen -
148
Vl I
Vl II
Ac
4 3
5
152
Ti
do - res mi - rad sus con - so - nan-cias que_a la luz de Ma - rí - a se_o - yen bri-
A
do - res mi - rad sus con - so - nan-cias que_a la luz de Ma - rí - a
Te
do - res mi - rad sus con - so - nan-cias que_a la luz de Ma - rí - a
152
Vl I
Vl II
Ac

21) N.T.: En el Ms repite la alteración.
22) N.T.: La disposición del diseño gráfico de la agrupación rítmica del Ms está actualizada a notación actual.

Copla 1ra
164
Ti
Co - mo_ del_ sol de Ma - rí - - - - - a
A
Co - mo_ del_ sol de Ma - rí - a del sol___ de Ma - rí - a
Te
Co - mo_ del_ sol de Ma - rí - a de Ma - rí - a
164
Vl I
Vl II
Ac
171
Ti
si - guen la es - plén - di - da ga - la son al ru -
A
si - guen la es - plén - - - di - da ga - la son al ru - mor___
Te
si - guen la es - plén-di - da ga - la es - plén - di - da ga - la son al ru -
171
Vl I
Vl II
Ac

179
Ti
mor del in - cen - dio e-cos de_ luz en-tre ca - den-te lla -
A
_ del in - cen - dio e-cos de_ luz en-tre ca - den - te
Te
mor del in - cen - dio e-cos de_ luz en-tre ca - den-te ca - den - te lla -
179
Vl I
Vl II
Ac

Copla 2da
189
Ti
- - ma.
A
lla - ma. Mas su esplen -
Te
- - ma.
189
Vl I
Vl II
Ac

198
Ti
Mas su es-plen - dor pe - re - gri - - - - - no
A
dor pe - re - gri - no pe - - - re - gri - no en su fa -
Te
Mas su es-plen - dor pe - re - gri - no pe - re - gri - no en su fa - vor nos a -
198
Vl I
Vl II
Ac
6

206
Ti
en su fa - vor nos a - fian - za el am - pa - ro mas cons - tan -
A
vor nos a - fian - za el am - pa - - - ro mas cons - tan -
Te
fian - za nos a - fi - an - za el am - pa - ro mas cons - tan -
206
Vl I
Vl II
Ac
4 3

214
Ti
te pa - ra lo - grar su pro - tec - ción de - se -
A
te pa - ra lo - grar su pro - tec - ción de - se -
Te
te pa - ra lo - grar su pro - tec - ción de - se - a - da. de - se -
214
Vl I
Vl II
Ac

222
Ti
a - ma.
A
a - ma.
Te
a - ma.
222
Vl I
Vl II
Ac