

**Quezada Macchiavello, José**

*Una aproximación al lenguaje y al estilo de José Orejón y Aparicio*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXIV, N° 24, 2010

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 para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Quezada Macchiavello, José. “Una aproximación al lenguaje y al estilo de José Orejón y Aparicio” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 24, 24 (2010).

Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/aproximacion-lenguaje-estilo-orejon-aparicio.pdf>  
[Fecha de consulta:.....]

## UNA APROXIMACIÓN AL LENGUAJE Y AL ESTILO DE JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO

JOSÉ QUEZADA MACCHIAVELLO

---

### Resumen

Luego de una breve reseña biográfica de José de Orejón y Aparicio el autor da una nómina de las obras de este compositor que se conservaban en la Catedral de Lima, refiriendo su desaparición, el posterior hallazgo de copias facsimilares y el estado actual de los estudios al respecto.

Palabras clave: José de Orejón y Aparicio - Roque Ceruti - Barroco - Lima - Música colonial americana.

### Abstract

After a brief biographical sketch of Jose de Orejón y Aparicio, the author gives a list of works by this composer that were kept in the Cathedral of Lima, referring to their disappearance, the subsequent discovery of facsimile copies and the current status of the related studies .

Key words: José de Orejón y Aparicio - Roque Ceruti - Baroque - American colonial music.

\* \* \*

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; extendidamente se afirma que es el de mayor talento entre los nacidos en la América Barroca. Su música en realidad 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 verdaderamente 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). 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 sitio en el ámbito. Ya en su propio siglo, el ilustrado músico limeño Toribio del Campo, tiente 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 que Roque Ceruti (Milán 1685- Lima 1760), su antecesor como maestro de Capilla de la Catedral de Lima, a quien se le concede haber 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 su antecesor milanés, al borde del *Empfindsammerstil* preclásico, como bien señala Claro (Claro 1974 p. XXV).

A poco más de 20 años de su muerte era un tema importante la comparación entre Orejón y Aparicio y Roque 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” (Del Campo 1792 Fol. 109)

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. Refiere Sas,<sup>1</sup> que en el inventario realizado por el maestro de capilla Andrés Bolognesi entre 1809 y 1810, denominado

---

<sup>1</sup> Sas (1971) p. 191, 192,193, 195, 196.

“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: <sup>2</sup>

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

---

<sup>2</sup> Conservamos la ortografía tal como aparece en Sas (1971)

<sup>3</sup> Versión de la obra anterior (Nº 1)

<sup>4</sup> Se trata de Salmos de Vísperas (como en el Nº 4)

<sup>5</sup> Sería “Credidi”, no “Oredidi” (sic) Sas (1971) p. 191

<sup>6</sup> Versión de, de la obra anterior (Nº 8) por el compositor Melchor Tapia a principios del siglo XIX.

Toribio del Campo refiere que una de las obras más apreciadas de Orejón y Aparicio fue *Adórote Verdad incomprensible*; (Del Campo 1792 fol. 111); 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. Podría tratarse de un error de del Campo que habría confundido el título de la obra; al respecto cabe tener presente que una de las piezas de mayor valor de Orejón y Aparicio es la Cantada a voz sola “Mariposa” dedicada como la supuesta *Adórote Verdad incomprensible*, al Santísimo Sacramento.

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 (Arróspide- Holzmann 1949), 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)<sup>7</sup>
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)

---

<sup>7</sup> Los números entre paréntesis después de los títulos corresponden al catálogo Arróspide- Holzmann.

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)

En 1982 verifiqué la existencia de las diecinueve obras de Orejón y Aparicio consignadas en Arróspide Holzmann 1949. Pude constatar además que se encontraba *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 se hallaba 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.

Cabe destacar que 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.<sup>8</sup>

Robert Stevenson consigna las mismas obras de Orejón y Aparicio que se incluyen en Arróspide- Holzmann 1949, en su catálogo realizado 20 años después (Stevenson 1970); no obstante, erróneamente, separa *Dolores y Gozos* (A-H 57) de “Terrible Dolor y espanto” que es el íncipit de la pieza (Stevenson 1970 p. 125). Considera también *Ah del Agua* como anónimo, repitiendo el error u omisión de Arróspide-Holzmann, e indica:

---

<sup>8</sup> 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 esfera* y *Cordero sagrado* y los “a 4” *Ha del mar* y *Luminosas esferas*. Stevenson compara esta última con la *Salve Regina* de Pergolesi (Stevenson 1970 p.247)

“Brilliant 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 virtuosic and too close to Ripa”.(Stevenson 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 (Tarazona, Aragón 1720- Sevilla 1795).

Desafortunadamente, se debe recordar que hacia 1987 la música del maestro peruano desapareció 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), se encontró con esa lamentable situación que inmediatamente denunció en el diario “EL COMERIO” de Lima, con no pocos sinsabores derivados de dicha denuncia. Habían desaparecido las 19 piezas incluidas en el Catálogo Arróspide- Holzmann, como también –curiosamente- *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 (compositor peruano activo en la Catedral de Lima desde fines del siglo XVIII hasta su muerte en 1818), 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, alrededor de cinco 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 Carmen García Muñoz, fotografiados en el Archivo Arzobispal de Lima; entre estos estaban copias de los manuscritos perdidos de del Orejón y Aparicio.

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 entonces del “Archivo de Música Colonial Americana”, quien además había emprendido el trabajo de su recuperación, especialmente los que contenían la música de José de Orejón y Aparicio.

Entre los materiales de la doctora 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 *Salmos de Vísperas* y *Ah del Agua*, aunque está última considerada como anónimo.

Recientemente, en septiembre de 2009, como fruto de un convenio entre la Universidad Católica Argentina y la Universidad Católica Sedes Sapientiae, ha sido editado el libro JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO: LA MÚSICA Y SU CONTEXTO, de la doctora Diana Fernández Calvo, que contiene la transcripción de las 20 piezas de Orejón y Aparicio:

1. A mecer de un Dios la cuna” (a 4 con violines y b.c.)
2. Ah de la esfera de Apolo (dúo con violines y b.c.)
3. Ah de agua y del aire (a 4 con violines y b.c.)
4. Ah del día (dúo con violines y b.c.)
5. Ah del gozo (dúo con violines y b.c.)
6. Ah del mundo (dúo con clarín, violines y b.c.)
7. Ah del safir del mundo (dúo con violines y b.c.)
8. Contrapunto a la concepción de la Virgen (a 4 con b.c.)
9. De aquel globo (a 4 con violines y b.c.)
10. Despertad canoras avecillas (a 4)
11. Dolores y Gozos de San José” (dúo con b.c.)
12. En el día festivo (a 4 con violines y b.c.)
13. Enigma divino (dúo con violines y b.c.)
14. Jilguerillo sonoro (dúo con violines y b.c.)
15. Letanía” (a 4 con violines y b.c.)
16. Mariposa, Cantada a sola (soprano y b.c.)
17. Pasión según San Juan (doble coro, solistas y orquesta)

18. Por besar de este fénix (a trío con violín y b.c.)
19. Salmos de vísperas (doble coro y orquesta)
20. Tres Racionales (a trío con violines y b.c.)

Toda esta música estuvo perdida por 22 años, y si bien los manuscritos continúan desaparecidos, José de Orejón y Aparicio podrá empezar a escribir otra vez su historia, como bien ha señalado en el Diario EL COMERCIO el periodista peruano Carlo Trivelli. La música está ahora a disposición de la comunidad científica internacional y de los músicos que podrán ejecutarla. Es menester resaltar que LIMA TRIUMPHANTE, coro y orquesta de cámara peruano, ha grabado ya 18 piezas de Orejón y Aparicio transcritas por la Doctora Fernández Calvo, y que en el primer semestre del próximo año (2010) tiene previsto grabar las dos restantes, conjuntamente con cuatro obras más del maestro huachano que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Bolivia en Sucre que son:

- Ah del mar (a 4 con violines y b.c.)
- Al resplandor de esa esfera (dúo con violines y b.c.)
- Cordero sagrado (dúo con violines y b.c.)
- Luminosas Esferas (a 4 con violines y b.c.)

Hasta la publicación del libro de la Doctora Fernández Calvo no se encontraban muchas transcripciones disponibles de obras de José Orejón y Aparicio. Robert Stevenson publicó su transcripción completa de la *Cantada a sola Mariposa* y dos fragmentos de la *Pasión según San Juan*. (Stevenson 1959). Samuel Claro publicó *Ah del Gozo* en una correcta transcripción (Claro 1974). Waldemar Axel Roldan publicó *Ah del Día* (Roldán 1986). Carmen García Muñoz transcribió una de las piezas más valiosas *Contrapunto a la Concepción de Nuestra Señora*, aunque esta transcripción no fue publicada<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Arróspide y Holzmann consideran acertadamente esta obra como “una de las piezas de más interés en el Archivo” (Arróspide- Holzmann 1949 p. 40). Sas por su parte manifiesta califica esta pieza como “[...] obra no exclusivamente académica con que regala don José a la Virgen, y hace recordar a Gesualdo. Ha que de ser notado, que si bien respeta el compositor la pureza del hexacordo de Guido de

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, 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* (Sas Ms. 1953).<sup>10</sup> Existe además en manuscrito su transcripción de *Contrapunto a la Concepción de Nuestra Señora*, aunque falta en ésta el bajo continuo.

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.<sup>11</sup>

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:

---

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).

<sup>10</sup> 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 estas las transcripciones de Orejón y Aparicio y Ceruti, cuya copia nos proporcionó gentilmente 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.

<sup>11</sup> 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 Ensemble 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.

“[...] 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.” (Claro 1970 p. 25)

Andrés Sas 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, 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” (Sas 1962 p. 44). 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” (Sas 1962 p.44 y 45).

En el libro en mención de la doctora Fernández Calvo, aparece un estudio realizado por ella con la doctora Roxana Gardés de Fernández, de la planta docente de la Facultad de Letras de la UCA. Además de señalar características musicales de algunas de las obras y de la transcripción en sí, basada en un trabajo de reconstrucción y digitalización de los manuscritos fotografiados por la Doctora Carmen García Muñoz, un aporte fundamental del libro es la aproximación genética a los textos poéticos que musicaliza José Orejón y Aparicio que son un reflejo además de un alto desarrollo del pensamiento teológico en el Perú Barroco.

El desarrollo de la Teología en la Universidad de San Marcos fue muy significativo durante los siglos XVII y XVIII. La escolástica barroca, como lo señala Ignacio Saranyana, se consolidó en tanto el atomismo de Pierre Gassendi, la noción cartesiana de extensión y espacio, la psicología

del mismo René Descartes, las tesis deístas de Pierre Bayle, las nuevas propuestas matemáticas de Gottfried W. Leibniz y tantas otras corrientes eran tomadas en consideración.<sup>12</sup> Sin embargo la teología barroca no parece haberse alterado demasiado con el ingreso de estas ideas modernas a la Universidad de San Marcos, como fruto de la apertura borbónica.

Pero tal vez sea más significativo, como destaca también Saranyana, que se asiste en el siglo XVIII a un desarrollo de las devociones populares (procesiones, celebración de los santos, novenas) y de la veneración de las imágenes. Sin duda una de las características de la cultura popular sudamericana es el arraigo de la piedad popular, que es uno de los timbres de gloria de la teología latinoamericana y, porque no decirlo, uno de los logros de la inculturación del cristianismo a poco más de dos siglos del inicio de la evangelización americana. Los textos que musicalizó José de Orejón y Aparicio están impregnados también de una suerte de pietismo católico hispanoamericano coincidente desde el medio ciertamente culterano que los originó con el espíritu de la piedad popular.

Para aproximarnos a una comprensión del lenguaje y el estilo musical de José de Orejón y Aparicio debemos situarnos en el gran contexto cultural donde se desarrolló, más aun cuando su música es vocal y desde su perspectiva creativa, como todo músico al servicio de la Iglesia, sirve con su creación musical a los textos poéticos. Hoy podemos discutir si la música está al servicio del texto, o si el texto es un pretexto, pero para un compositor barroco del ámbito eclesiástico la duda no cabía.

Quizá hoy, desde una perspectiva estética contemporánea, sea común valor más el hecho musical y considerar aquellos textos culteranos como una expresión de menor interés artístico, tan solo como el disparador de una creatividad musical que los excede. Pero esta postura es poco justa en la medida en que el canto es música y poesía, que se potencian virtuosamente y que forman una unidad cuyos elementos es difícil, sino imposible de aislar en estado químicamente puro. La inspiración, los recursos melódicos y armónicos, la factura vocal e instrumental de las obras, las originales elecciones, e inclusive los aspectos formales, están impregnados de los textos poéticos y encontramos finalmente una esplendorosa relación de música y texto de gran belleza.

El análisis de los textos poéticos es un buen punto de partida y nos remite al contexto cultural. La musicología tiene como ciencias auxiliares

---

<sup>12</sup> Saranyana Joseph: [http://www.celam.org/documentos\\_celam/176.doc](http://www.celam.org/documentos_celam/176.doc). Consultada el 15/6/2009

la historia, en este caso la de la Iglesia y las instituciones educativas vinculadas a ella en el Perú Barroco. Es así que el lenguaje y el estilo musical de José de Orejón y Aparicio no es solamente la expresión de un singular talento creativo, sino también un gran fruto de la educación musical y religiosa del virreinato.

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 eficiente resultado de una educación musical, que era parte, sin duda, de una educación humanística de singular 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.

La labor de educación musical que se dio en las capillas eclesiásticas y en los seminarios de Iberoamérica, que empezó ya en los años de la conquista. Fue un largo y exitoso proyecto educativo, eficientemente vinculado a las necesidades concretas culturales 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, que dicha educación musical se consideró muy importante en la formación de los sacerdotes y las monjas, como también de otros estudiantes.

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.

Es ya conocido que Lima era una ciudad cosmopolita en las primeras décadas del siglo XVIII. El carácter cosmopolita y “aggiornado” de la música del “Huachano Nebra” coincidiría con el de la capital del Virreinato. Al respecto recordamos una ya famosa cita del ilustre polígrafo y dramaturgo peruano Pedro Peralta y Barnuevo, quien 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” (Peralta 1708- Fol. 50).

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” (Vargas Ugarte 1949). 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 recitativos, 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 recitativos 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.

La aparición décadas más tarde, 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.

La Universidad de San Marcos, por un lado, y la Capilla de Música de la Catedral de Lima como la institución de enseñanza musical por excelencia en la Ciudad de los Reyes barroca, son el gran contexto de este

floreCIMIENTO musical. Qué se leía; qué se pensaba; qué se escribía; qué se creía y cómo se creía, por un lado. Cuál era el sentido de la música; cómo se aprendía y para qué; cómo se como se enseñaba y quién lo hacía. Cómo se componía entonces; qué era componer; cuáles eran los modelos, las técnicas y lo recursos que se necesitaban para inventar la música que la Iglesia requería. Cuáles eran los contextos culturales y litúrgicos donde la música inventada tenía lugar y espacio. Todas estas preguntas, mejor dicho, las respuestas a todas estas preguntas nos llevarán a comprender la música y a que ésta cobre vida desde los vetustos papeles que la contienen, o, quizá de manera aún más extraordinaria, desde la penumbra de los negativos fotográficos que nos traen la música perdida.

Andrés Sas 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.”(Sas 1972, p. 296)

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 y 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.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Como es sabido, 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.

Han llegado hasta hoy 27 composiciones de Tomás de Torrejón y Velasco, además de la ópera “La Púrpura de la Rosa” con libreto de Pedro Calderón de la Barca, estrenada en Lima en 1701, considerada la primera ópera de América. Para precisar cuáles son los procedimientos que señala Sas, el análisis formal, de los recursos armónicos y contrapuntísticos de estas obras del maestro es indispensable, tanto como el del total de las composiciones del discípulo. Este enfoque comparativo nos llevará a caracterizar de manera más precisa el lenguaje y el estilo musical de José de Orejón y Aparicio

Siguiendo a Sas, podemos afirmar como un punto de partida 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 esta parte del mundo en el siglo XVIII; asimismo una tendencia al cromatismo bastante recurrente.

Es menester destacar también la rica escritura vocal, de exigencias técnicas mayores y de fresco lirismo, no sólo en aquellos recitativos llenos de nobleza sino en las arias a solo y en los notables dúos que aparecen en sus cantatas.

Su escritura violinística revela un amplio dominio técnico del instrumento. Podría pensarse acertadamente, a pesar de que no hay datos, que además de organista –considerado superior a muchos de España- fue violinista. Sería extraño que no lo fuera, si nos atenemos a lo que les exige técnicamente a los violines y a la manera tan fluida, espontánea 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 “cantata” 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.

Una pregunta de mayor interés sería ¿cuánto coincide con sus contemporáneos e inmediatos antecesores italianos y españoles?; como desde luego ¿qué hizo posible esta coincidencia?

Y no sería justo desmerecer alguna influencia ejercida Roque Ceruti, sucesor de Torrejón y Velasco, cuyas obras se encuentran también en varios archivos americanos, como, por fortuna en el Arzobispal de Lima y a quien se debe, como se ha señalado, la definitiva penetración del barroco musical italiano, siguiendo el 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. (Claro 1974 p. XXV). 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 (Pinilla 1980 p.488).

Sin embargo, hay ya una penetración italiana en España antes de los Borbones: Emigrantes italianos sirvieron a los Austrias en temas financieros. Las influencias italianas en la literatura del Siglo de Oro son muy conocidas sumamente. Recuérdese que a Sebastián Durón se le culpaba de haber acabado con lo distintivamente hispano. Se sabe ahora que no fue este compositor el primero en haber incorporado recursos y elementos del estilo operático italiano del siglo XVII en España, ni quien introdujo el violín en la capilla real. Podemos proponer que así como en el siglo XVI músicos españoles brillaron en Italia y el centro de atracción de la música sacra española fue Roma, en el XVIII ocurre lo inverso, cuando músicos italianos como Farinelli, Domenico Scarlatti y Luigi Boccherini conquistan España. Pero el siglo XVII fue un siglo de relaciones menos desiguales, que probablemente se dieron a través de Nápoles. Nápoles fue virreinato español desde 1501, año en el que Federico I de Nápoles fue destronado por las tropas de Francia y Aragón. Los contactos con España fueron por cierto sumamente fuertes durante los siglos XVI y XVII hasta que Nápoles cayó en poder de Austria en 1707. Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos, uno de los grandes de España, llamado en su tiempo “Honra de Nuestra Edad” fue Virrey de Nápoles entre 1610 y 1616. Su sucesor Pedro Fernández de Andrade X Conde de Lemos trajo en su séquito al Perú a Tomás de Torrejón y Velasco cuando fue designado Virrey en 1667.

Quizá, anteriormente el joven Torrejón y Velasco había acompañado al conde en sus estadias en Barcelona y Nápoles. Si bien el futuro maestro de capilla llegó a Lima como maestro de armas del Virrey, el otro músico que vino a la Ciudad de los Reyes con el Conde de Lemos, Lucas Ruiz de Ribayaz dejó escrito que recibió su educación musical siendo joven sirviente de los Condes de Lemos. A Torrejón y Velasco le pudo ocurrir lo mismo; esta sería la razón por la cual lo italiano, lo cosmopolita no sería nada ajeno al compositor de “La Púrpura de la Rosa”.

No nos sorprenda que Orejón y Aparicio sea como proponía Claro, “el más puro napolitano de América del Sur” y que lo sea más que Ceruti,

que por cierto no fue napolitano sino fue milanés. Quizá Nápoles estaba más cerca de Lima que Milán entonces.

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.

Es probable que la mayor parte de las piezas de Orejón y Aparicio 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 más cercanas al *Empfindsammerstil* preclásico. Quizá su trayectoria como compositor podría haber empezado en los mismos años en los que asume el cargo de primer organista (1736).

No se cuenta con suficientes elementos de juicio para determinar la mayor antigüedad de ciertas composiciones, pero quizá las más conectadas a un estilo “torrejoniano” sean “*De aquel globo*” “*Enigma Divino*” (especialmente en las coplas) y “*Dolores y Gozos de San José*”.

Un aspecto de suma importancia a tener en cuenta para abordar el estudio del lenguaje y estilo musical de Orejón y Aparicio es el de la vigencia de su música a lo largo de varias décadas. Recuérdese que el organista y compositor Melchor Tapia y Zegarra re-orquestrará los Salmos de Vísperas al empezar el siglo XIX y que igualmente será quien –sino fuera el propio maestro de capilla Andrés Bolognesi quien lo hiciera– arreglará para dos coros “*La Pasión según San Juan*”, agregando además flautas y cornos. Cabe observar además que “*La Pasión según San Lucas*” de Tapia y Zegarra presenta algunos rasgos orejonianos. Probablemente el estilo galante de la música de Orejón y Aparicio y su lirismo esencial al borde del *Empfindsammerstil* preclásico, fueron los elementos que facilitaron su recepción continua. En todo caso, si el estudio analítico nos remite a la posibilidad de reconstruir también la imagen sonora de la época, cabría tener presente que el estilo orejoniano equidista del barroco puro de Torrejón y Velasco y de lo que podría ser un rococó americano, con mucho de barroco ciertamente, pero también con algo del clasicismo temprano,

con los oboes y cornos de las primeras misas y sinfonías de Haydn y sus contemporáneos.

Orejón y Aparicio está entre las más 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, (Cusco, 1539 – Córdoba, España 1616), 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” (Apurímac 1629 – Cusco, 1688), uno de los más valiosos exponentes de la literatura y el pensamiento de la Hispanoamérica barroca, y Diego Quispe Tito (Cusco 1611- 1681), el representante más original e importante de la pintura de la escuela cusqueña.

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 estas 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.

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 culturales, 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.

Finalmente, 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 resistiendo ante la dominación del imperio español. Es primero, una cultura original surgida en el universo andino con una fe cristiana profundamente enraizada por siglos. Cultura que es antes síntesis que sincretismo. Es la vastedad de pueblos fundados por Santo Toribio y las reducciones de Toledo. Es simbólicamente el Templo de Santo Domingo en el Cusco, levantado sobre los sólidos muros del Coricancha Inca.

\* \* \*

**José Quezada Macchiavello.** Realiza una actividad musical múltiple como director de orquesta y coros, musicólogo, docente universitario, promotor cultural y compositor.

Inició su formación musical de niño realizando posteriormente estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Lima (dirección coral y composición).

Desde 1976 ha dirigido conciertos con varias agrupaciones corales y orquestales en el Perú. 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, que no se escuchaban en algunos casos hacía casi 300 años. Ha dirigido también estrenos de obras orquestales y corales de compositores contemporáneos peruanos.

En 1985 fundó la Orquesta Sinfónica de Lambayeque, una de las primeras orquestas juveniles fundadas en el Perú, que dirigió durante tres años consecutivos, residiendo permanentemente en la ciudad de Chiclayo y actualmente es director de LIMA TRIUMPHANTE Coro y Ensamble Instrumental, agrupación que fundó en 2002 y que se dedica preferentemente a la difusión de la música barroca del virreinato del Perú. Bajo su dirección esta agrupación ha realizado conciertos en Lima, Cusco, Arequipa, Piura, Chiclayo y Trujillo, así como en los Estados Unidos (Boston, New York, Washington y Houston) y ha grabado tres discos, íntegramente con música barroca peruana.