

JULIÁN MOSCA

**ESTEBAN PONCE DE LEÓN,
COMPOSITOR Y MAESTRO DE CAPILLA
EN LA CIUDAD PERUANA DE CUSCO
DURANTE LA PRIMERA MITAD
DEL SIGLO XVIII**

Estudio histórico y musical

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Facultad de Artes y Ciencias Musicales

Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”

Buenos Aires, 2017

Mosca, Julián

Esteban Ponce de León compositor y maestro de capilla en la ciudad de Cusco durante la primera mitad del siglo XVIII : estudio histórico y musical / Julián Mosca. - 1a edición especial. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Educa, 2017. Libro digital, iBook

Archivo Digital: online

ISBN 978-987-620-341-8

1. Historia de la Música. 2. Perú. I. Título.

CDD 780.92

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
“SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES”

Rector: Mons. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano: Lic. Ezequiel Hernán Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”

Director. Dr. Pablo Cetta

Agradecimientos:

Dra. Diana Fernández Calvo (in memoriam); Dra. Pola Suárez Urtubey; Mons. Juan Antonio Ugarte Pérez; Dr. Pablo Cetta; Lic. Nilda Vineis; Dra. Susana Antón Priasco. Personal del Archivo Arzobispal del Cusco: Padre Ernesto Cucho Dolmos, Arch. Graciela Romero Quispe, Lic. Nayut Dávalos Fernández, Ing. Fredy Medrano Fernández Baca. Personal del Convento de San Agustín de Lima: Srta. Jessica Fajardo, Sr. William Aguilar. Mtro. José Quezada Macchiavello & Lola Márquez; Richard Valdelomar Portela & Cecilia Cayo Torres; Lic. Diego Alberton; Prof. Santiago Giacosa; a mi familia. A todos ellos el más profundo agradecimiento por haber hecho posible la presente investigación.

ÍNDICE

1	Capítulo 1 Introducción al presente estudio
17	Capítulo 2 Esteban Ponce de León. Aspectos de su vida, carrera y contexto histórico
69	Capítulo 3 Análisis de la música profana de Esteban Ponce de León obrante en el SSAAC
231	Capítulo 4 Análisis de la música sagrada de Esteban Ponce de León obrante en el SSAAC
301	Capítulo 5 El papel de la retórica musical en la obra de Esteban Ponce de León. Aproximación analítica
331	Capítulo 6 Hacia una búsqueda de elementos característicos en el lenguaje musical de Esteban Ponce de León. Análisis de las atribuciones autorales efectuadas por Samuel Claro y Robert Stevenson
342	Capítulo 7 La obra de Ponce de León en el contexto de la música del Perú de los siglos XVII y XVIII. Puesta en valor de su producción a la luz de las obras de otros compositores contemporáneos
350	Capítulo 8 Conclusiones
356	Bibliografía

* * *

APÉNDICE:

1. Transcripciones y detalles de los manuscritos de la producción sagrada litúrgica de y atribuida a fray Esteban Ponce de León¹:

- Ms 91: *Lamentación Tercera de Jueves Santo, 1749*
- Ms 92: *Lamentación Tercera de Jueves Santo*

¹ Ver análisis de estas obras en el Capítulo 4 del presente estudio.

- Ms 113: *Lauda Jerusalem*
- Ms 245: *Laudate Dominum omnes gentes*
- Ms 247: *Dixit Dominus, 1741*
- Ms 148: *Dixit Dominus, 1742*

(Transcripción y edición crítica: Julián Mosca)

2. Transcripciones de los manuscritos de la producción profana de y atribuida a Fray Esteban Ponce de León²:

- Ms 134: *Música de la Comedia de San Eustaquio*
- Ms 135: *Venid, venid deidades (ópera serenata)*
- Ms 330: *Borda de perlas y aljófara (loa)*
- Ms 331: *Música de la Comedia de Antíoco y Seleuco*

(Transcripción y edición crítica: Equipo de Investigación del IIMCV, Directora: Dra. Diana Fernández Calvo)

² Ver análisis de estas obras en el Capítulo 3 del presente estudio.

- N O T A -

El presente estudio se basa en mi tesis doctoral en Música (área Musicología), defendida el 21 de abril de 2015 en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina (Dirección de tesis: Dra. Diana Fernández Calvo), ante el Tribunal conformado por los doctores: Amalia (Pola) Suárez Urtubey, Alberto David Leiva y María del Pilar Polo. Para esta versión, he reordenado, ajustado y suprimido algunos elementos del original a fines de tornar –dentro de lo posible– más cómoda su lectura.

Julián Mosca
Buenos Aires, agosto de 2017.

* * *

- CAPÍTULO 1 -

INTRODUCCIÓN AL PRESENTE ESTUDIO

1.1. Presentación

Los escasos datos que se cuentan acerca de la vida del fraile agustino Esteban Ponce de León (ca.1692-ca.1755), compositor, maestro de capilla y docente de Teología, sitúan su actividad en la ciudad peruana de Cusco durante la primera mitad del siglo XVIII. Su música, resguardada en los manuscritos que hasta hoy día conserva el repositorio musical del Seminario de San Antonio Abad de dicha ciudad¹, tuvo como oyentes a las autoridades y seminaristas de dicha institución y a los fieles y religiosos que, reunidos en la imponente Catedral cusqueña, celebraban año tras año las festividades del Corpus, la Pascua, la Navidad y de los santos. Aquellos espacios físicos fueron sus ámbitos de trabajo a los que dedicó la producción que nos proponemos estudiar aquí.

Presumiblemente nacido y educado fuera de Cusco², Ponce de León ingresa a la orden de los frailes agustinos, orden religiosa radicada en el Perú desde el año 1551. Gracias a las investigaciones del musicólogo chileno Samuel Claro³, se sabe que los documentos más antiguos en los que aparece consignado su nombre son las actas del Capítulo Provincial celebrado por la orden en Lima en 1713. En el Capítulo siguiente, de 1717 es nombrado lector en Teología Moral, cargo que todavía conserva en el Capítulo 1721. A partir del Capítulo de 1725 desaparece de las actas⁴. Sin embargo, a partir de 1738 volvemos a encontrar su nombre en manuscritos de música tanto religiosa como profana obrante en el SSAAC. De las décadas de 1740 y 1750 datan tres manuscritos musicales que, según Samuel Claro y Robert Stevenson, lo ubicarían como autor de música dramática (destinada al uso interno del Seminario): la *Música para la comedia de Antíoco y Seleuco* (1743), la ópera-serenata *Venid, venid Deidades* (1749) —obra que, junto con la anterior, Samuel Claro atribuye a este autor— y la *Música para la comedia de San Eustaquio* (1750). En las portadas de dos manuscritos de sus obras que datan de 1750, su nombre

¹ Nuestro estudio se circunscribe a las obras musicales de Esteban Ponce de León conservadas en el repositorio musical del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. No obstante, no descartamos la posible presencia de otras obras de su autoría en otros fondos documentales aún no trabajados.

² BAKER, 2008: 259 (nota al pie 94 del Cap. 2) y FERNÁNDEZ CALVO, 2012a: 385.

³ CLARO, 1969.

⁴ CLARO, 1969; FERNÁNDEZ CALVO, 2012a: 385; QUEZADA MACCHIAVELLO, 2004.

aparece acompañado de las leyendas “maestro de capilla” de la catedral de Cusco (cargo al que, según José Quezada Macchiavello y Mauricio Véliz, accede en 1738⁵) y “lector jubilado”, elemento este último que lleva a intuir a Samuel Claro⁶ sobre el posible cesamiento de sus funciones docentes hacia 1750. El año de 1750 es, además, la fecha a partir de la cual dejan de constar datos documentales sobre su actuación, por lo que se presume su muerte hacia la mitad de esta década.

De los ámbitos en los que Ponce de León desempeñó su labor como compositor, el del Seminario de San Antonio Abad de Cusco (en adelante SSAAC) juega un rol central para nuestro estudio. En el repositorio musical del SSAAC⁷ se conservan actualmente más de tres mil quinientos veinte folios de manuscritos musicales que testimonian la profusa actividad musical desarrollada en el Seminario y en la Catedral cusqueña durante principalmente los siglos XVII y XVIII. Como ya se ha dicho, es entre estos manuscritos que descansa la obra de Esteban Ponce de León.

El repositorio musical del SSAAC y su contexto ha sido ya estudiado por investigadores como Diana Fernández Calvo, José Quezada Macchiavello, Samuel Claro, Robert Stevenson y Rubén Vargas Ugarte⁸, tanto en lo referido al aspecto musical e histórico de su contenido, como a su catalogación⁹. Los valiosísimos estudios de Geoffrey Baker sobre contexto histórico y social del SSAAC no incluyen el análisis de la música.

Como es sabido, el SSAAC no sólo cumplió durante la época virreinal una importante función educativa en el plano religioso, sino también en el campo de la enseñanza de la música, llegando a convertirse en la principal fuente de abastecimiento de músicos para la catedral cusqueña durante los siglos XVII y XVIII.

⁵ QUEZADA MACCHIAVELLO, 2004: 145, 149. Suponemos que Quezada Macchiavello y Mauricio Véliz toman esta fecha por ser la más antigua consignada en los manuscritos de música litúrgica de Ponce de León. Este aspecto se desarrollará en el capítulo 2.

⁶ CLARO, 1969: 23-24; 1974: XXXII.

⁷ Hoy en día el repositorio musical del SSAAC se encuentra resguardado en el Archivo Regional del Cusco (ARC), sito en la Biblioteca de la Universidad de San Antonio Abad de dicha ciudad. En el Archivo Arzobispal de Cusco es posible, a su vez, consultar la digitalización llevada a cabo hace unos años de los manuscritos musicales que componen la colección.

⁸ Citamos aquí, en orden cronológico inverso, a los investigadores principales que han realizado y publicado estudios relativos al repositorio musical del SSAAC. El catálogo que tomaremos como referencia es el publicado en FERNÁNDEZ CALVO, 2012^a ya que el anterior catálogo de QUEZADA MACCHIAVELLO adolece de errores en los datos correspondientes a la música litúrgica y religiosa (ver detalle en FERNÁNDEZ CALVO, 2012a).

⁹ Ver FERNÁNDEZ CALVO, 2012a.

Según Robert Stevenson, el SSAAC fue “el primer Seminario del Nuevo Mundo que contó con los medios específicos para la enseñanza de música vocal e instrumental”.¹⁰

Fernández Calvo agrega:

“El Seminario de San Antonio Abad de Cusco, desde su fundación en 1598, se constituyó en un centro de alta especialización que proveía de música y músicos a la catedral de Cusco, a los conventos locales y con seguridad a otros templos de la ciudad. Dicha actividad de los seminaristas era verdaderamente peculiar y única en Hispanoamérica, y explica la abundancia de recursos y la dimensión de las agrupaciones musicales de la catedral nutrida desde esta casa de estudios”.¹¹

Es importante señalar que la influencia del SSAAC no sólo se circunscribió al Cusco, sino que se extendió más allá de las fronteras del actual Perú. A sus aulas asistían alumnos de tierras tan lejanas como Argentina, Bolivia y Paraguay¹². Fernández Calvo propone la proyección de tal irradiación cultural al mismísimo repositorio musical del SSAAC.

“El repositorio [musical del SSAAC] posee una proyección sudamericana, en la medida en que el Seminario San Antonio Abad era, en los siglos XVII y XVIII, un centro de irradiación cultural que cubría la gran región sur de los Andes —con estudiantes y clérigos que acudían a sus aulas desde territorios lejanos— (Bolivia, Argentina y Paraguay). [...]. El hecho de que las obras de los compositores que actuaron en Lima, Charcas o Potosí, al lado de españoles y cusqueños, estén presentes en muchos de los documentos y partituras conservadas en el Seminario nos permite abordar [...] la reconstrucción parcial de un pasado musical de gran importancia”.¹³

De esto se desprende no sólo la importancia que el SSAAC guarda para el estudio de la música del barroco latinoamericano en general, sino la relevancia que la figura de Esteban Ponce de León, como compositor asociado a dicha institución, cobra en tal contexto.

Para la elaboración del presente trabajo, nuestro acceso a la documentación del repositorio musical del SSAAC se efectuó a través de tres vías principales:

¹⁰ STEVENSON, 1959: 71.

¹¹ FERNÁNDEZ CALVO, 2012a: 24.

¹² FERNÁNDEZ CALVO, 2012a: 26.

¹³ FERNÁNDEZ CALVO, 2012a: 26.

- La microfilmación total del archivo llevada a cabo a principios de la década de 1980 por Carmen García Muñoz, perteneciente al Archivo de Música Colonial Americana del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (en adelante AMCA-IIMCV) de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” (en adelante UCA).
- La recibida por el IIMCV -como intercambio de fondos documentales- facilitados por S.E.R Monseñor Juan Ugarte Pérez, Arzobispo de Cusco, en junio del 2011, llevada a cabo por el Archivo Regional del Cusco (ARC) y obrante en el Archivo Arzobispal de la misma ciudad (AAC).

En cuanto a la catedral de Cusco –el segundo ámbito laboral de Ponce de León-, el estudio de su actividad musical durante el período virreinal se ha visto seriamente comprometido debido a un importante grado de pérdida de documentación referente a este aspecto y a la imposibilidad de acceso a las fuentes que reinó durante los treinta años siguientes a las investigaciones de Claro y Stevenson. Geoffrey Baker, que emprendió su investigación sobre las actividades musicales del Cusco de los siglos XVII y XVIII en los últimos años de la década de 2000, declara que:

“Debido a las severas limitaciones que impone la disponibilidad de las fuentes documentales en Cuzco, cualquier intento de escribir una historia comprehensiva de la música en la catedral o el seminario durante el período colonial se vería condenado desde el comienzo [...]”.¹⁴

Sin embargo, se vuelve posible reconstruir parte de esta actividad y sus protagonistas a través del análisis de documentos que, si bien no remiten en forma directa al hecho musical, refieren nombres y actividades de personajes vinculados al contexto que lo enmarcaba. Entre este tipo de documentos se encuentran testamentos, contratos, registros de fábrica, documentos notariales, etc. Dice Baker:

“Utilizar fuentes de esta naturaleza para investigar un campo tan estrecho puede ser frustrante y agotador, pero el material que puede obtenerse nos permite situar a los músicos de la ciudad en su contexto económico y social”.

¹⁴ BAKER, 2008: 72.

La escasez documental no ha impedido, desde luego, intentos de reconstrucción parcial del pasado de la catedral cusqueña a partir de los pocos datos disponibles: los aportes de Robert Stevenson¹⁵ en este campo resultan muy valiosos. Pero, tal como apunta Baker a este respecto, las investigaciones de Stevenson sólo pudieron circunscribirse al período abarcado desde la fundación de la catedral hasta 1630¹⁶. Pese a estas limitaciones, es posible conocer que la capilla musical de la catedral del Cusco fue inaugurada durante el siglo XVI con una organización acorde a los lineamientos de la catedral española de Sevilla (modelo común también a otras catedrales latinoamericanas)¹⁷, y que hacia 1550 ya contaba con la adquisición de libros de canto llano y polifonía. Baker¹⁸, por su parte, agrega que durante los siglos XVII y XVIII -y en el marco de un fenómeno que señala como anómalo al mundo musical colonial hispanoamericano¹⁹- la capilla musical de la catedral cusqueña sufre una absorción progresiva por parte de la capilla musical del SSAAC: el alto nivel de formación que alcanzan los músicos seminaristas del SSAAC termina por volver impráctico el sustento de una capilla musical catedralicia. Dice Baker:

“[...] desde comienzos del siglo XVII en adelante no fue la propia *capilla de música* de la catedral la que dominó el paisaje sonoro del Cuzco central, sino los músicos del seminario de San Antonio Abad [...]. A los pocos años de la constitución del seminario en 1605, sus estudiantes se hallaban jugando un importante rol en la música ejecutada tanto dentro como fuera de las paredes de la Catedral ”.²⁰

“Los cantantes del seminario [...] también actuaban como embajadores musicales para la catedral, extendiendo su influencia dentro de la ciudad a través de la ejecución de polifonía en otras iglesias y durante las procesiones del Santo Sacramento”.²¹

Esta profunda intercomunicación entre los músicos del SSAAC y la catedral queda evidenciada, tal como afirma Baker, por el hecho de que la mayor parte de la música

¹⁵ STEVENSON, 1980.

¹⁶ BAKER, 2008: 72.

¹⁷ Ver Baker, 2008: 72 y ss. y FERNANDEZ CALVO, 2009b.

¹⁸ BAKER, 2008.

¹⁹ Lo normal era que la capilla musical catedralicia fuera la rectora de la actividad musical de la ciudad colonial. Baker señala que únicamente en la actual provincia argentina de Tucumán, durante la colonia, se dio un fenómeno análogo al sucedido en Cusco, por el cual la capilla musical de un seminario pasa a reemplazar a la catedralicia (ver BAKER, 2008: 76).

²⁰ BAKER, 2008: 70-71.

²¹ BAKER, 2008: 71.

colonial cusqueña que hoy día sobrevive descansa en el repositorio del SSAAC y no en el de la Catedral.

Hasta el momento, la información acerca del desempeño de Esteban Ponce de León como maestro de capilla de la Catedral de Cusco no provino –como dijimos anteriormente– de actas catedralicias o documentación de esa índole en las que se pueda recabar su nombramiento, sino de las referencias escritas en las carátulas de algunos de los manuscritos de las obras que se conservan en el SSAAC. Es gracias a estos datos obrantes en los manuscritos musicales que Samuel Claro pudo reconocer la situación laboral de Ponce de León durante el año 1750. Baker, al momento de escribir su libro *Imposing Harmony* (2008), afirma que no se conocen mayores datos acerca del desempeño de Ponce de León que aquellos ya enunciados por Samuel Claro en 1969.²² Sin embargo, -y como veremos en el capítulo 2- nuestras investigaciones en el AAC nos han llevado al descubrimiento de un documento que transformaría esta situación.

1.2. Características de la obra de Ponce de León

La obra musical de Esteban Ponce de León se inserta, como hemos dicho, en el marco de las prácticas musicales desarrolladas en los ámbitos del SSAAC y la Catedral de Cusco durante el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII.

Diana Fernández Calvo, en su libro *La Música en la vida del Seminario de San Antonio Abad de Cusco*²³, ha realizado una descripción y catalogación de los géneros musicales cultivados en este particular contexto histórico y cultural. Del conjunto de los géneros musicales practicados en el Cusco barroco, los que atañen a la producción de Ponce de León firmada o atribuida hasta el presente por investigadores que trabajaron el repositorio musical del SSAAC, son los vinculados con la música dramática o teatral (la loa, los números musicales teatrales, la ópera/serenata) y con la música sagrada de la liturgia del Oficio (salmos y lamentaciones).

A continuación, presentaremos las obras de Esteban Ponce de León conservadas en el repositorio del SSAAC, clasificadas según los géneros mencionados. Nos basaremos aquí, para esto, en la catalogación efectuada por Fernández Calvo sobre los documentos

²² BAKER, 2008: 259 (nota al pie 94 del Cap. 2).

²³ FERNANDEZ CALVO, 2012a.

musicales obrantes en el SSAAC.²⁴ De su catalogación solamente omitiremos la clasificación de las obras por tonalidad, ya que en nuestro trabajo analizaremos la música de acuerdo al sistema de los modos o tonos de la teoría de la época. Exceptuando este punto, el resto de los elementos de la catalogación reproducirán los establecidos por la investigadora.

Debe tenerse en cuenta que, entre otras cosas, la catalogación de Fernández Calvo propone dar cuenta no solamente del catálogo de los manuscritos del SSAAC efectuada para el AMCA-IIMCV, sino además ofrecer un estudio crítico de las diferentes catalogaciones que de los mismos realizaron otros investigadores (como Quezada Macchiavello, Samuel Claro y Vargas Ugarte). A su vez consigna los datos presentes en las carátulas de los manuscritos, tonalidad, la cantidad de folios y el orgánico musical de la obra.

La primera columna de la tabla²⁵ ofrece la numeración de cada manuscrito según la catalogación del “Fondo documental del Seminario de San Antonio Abad de Cusco” perteneciente al AMCA-IIMCV. Dicha numeración se halla identificada con la anteposición de la sigla IIMCV (Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”). La segunda columna (“Otros catálogos”), expone —de acuerdo a cada caso—, las catalogaciones que de los mismos manuscritos efectuaron otros autores e instituciones, a saber:

- la perteneciente al fondo documental del Proyecto Laudate (Perú), identificada con la sigla LCS (LAUDATE-CUSCO-SEMINARIO) antepuesta al número, y desarrollada por José Quezada Macchiavello y Mauricio Véliz.²⁶
- la efectuada por Samuel Claro y Gilbert Chase²⁷, identificada bajo la sigla CV antepuesta al número.
- la llevada a cabo por Vargas Ugarte²⁸, identificada con la sigla VU antepuesta al número.

²⁴ Ver FERNÁNDEZ CALVO, 2012a: 217 y 385-389.

²⁵ Puede consultarse la explicación completa del método de catalogación de Fernández Calvo en FERNÁNDEZ CALVO, 2012a.

²⁶ QUEZADA MACCHIAVELLO, 2004.

²⁷ CLARO, 1969.

²⁸ VARGAS UGARTE, 1953.

A su vez, mediante las siglas BLO, BCO, CSDD, CSTL, CSLJ y CSLO seguidos de un número, se da cuenta de la ubicación de la obra en el repositorio del SSAAC según el inventario por géneros musicales desarrollado por José Quezada Macchiavello y Mauricio Véliz ²⁹. La primera letra de las siglas hace referencia al género musical (B= música lírico-teatral; C= música sacra con texto en latín). Seguido de aquella letra inicial se encuentran una sílaba o letra que refiere a la especie (LO= loa; CO= comedia; S= salmo de Vísperas perteneciente al Officium Divinum; ST= Officium Hebdomadae Sanctae) y por último, en los casos pertinentes, se sigue una sílaba o letra que refiere a un tipo específico dentro de la especie (DD= Dixit Dominus, salmo 109; L= Lamentación; LO= Laudate Dominum omnes gentes, salmo 116; LJ= Lauda Jerusalem, salmo 147).

En la tercera columna de la tabla (“Autor”) se presentan los datos de autoría que figuran en las portadas de los manuscritos. Cuando el nombre del autor figura entre paréntesis, significa que se trata de una atribución efectuada por otros investigadores. La columna siguiente (“Título”), expone la titulación de la pieza de acuerdo al *incipit* literario. En la columna “Portada del Ms” (portada del manuscrito), se ofrecen los datos consignados en la portada del manuscrito catalogado. La columna “Folios” refiere la cantidad de folios de la que consta el manuscrito. Por último, la columna “Observaciones” registra el cómputo de transcripciones efectuadas de cada documento, y otros datos relevantes como el orgánico musical exigido. Para la expresión de este último se hace uso de las siglas: Ti (tiple), A (Alto), Te (Tenor), B (Bajo), Bn (Bajón), Ac (Acompañamiento), Bc (Bajo continuo), Vl (violín), Ar (Arpa).

1.2.1 Obras de Ponce de León vinculadas a la música dramática

1.2.1.1 Loas

Dentro del género de la loa, la única obra conservada de Ponce de León en el repositorio musical del SSAAC, y cuya autoría consta en el propio manuscrito, es la titulada *Borda de perlas y aljófar*, para tres coros, violines y continuo.

²⁹ QUEZADA MACCHIAVELLO, 2004. La explicación completa de su sistema de catalogación puede encontrarse en las páginas 187-203.

Catálogo IIMCV	Otros catálogos	Autor	Título	Portada del Ms	Folios	Observaciones
IIMCV 330	LCS174 BLO 02 CV 335	Ponce de León, Fray Esteban	Música de la Loa. Borda de Perlas y aljófara	A 3 Choros con Violines / Música de la Loa que se representa en el RI Colegio, y Seminario de N.P.S Antonio Abbad para el Ilmo. S. ^r D. ^r D. Juan de Castañeda Obispo de esta Ciudad del Cuzco / Por el P ^r Juvelado Fr. Estevan Ponze de Leon del Orden de N.P.S. Agn Mró de Capilla de esta S. ^{ta} Yglesia Cathedral Año de 1750	15	Transcripción de Diana Fernández Calvo (2010a) (Publicación internacional IIMCV-EDUCA/UCSS Lima, Perú).

(FERNÁNDEZ CALVO, 2012a: 388.)

1.2.1.2 Música para el teatro y óperística

Un rasgo que torna muy interesante el estudio de la figura de Ponce de León es el que atañe a sus contribuciones musicales para el teatro. En el repositorio del SSAAC se conservan dos manuscritos de música vocal para comedias: la *Música de la comedia de San Eustaquio* y la *Música de la comedia de Antíoco y Seleuco* (la autoría de esta última fue atribuida a Ponce de León por Samuel Claro). Tanto *Música de la comedia de San Eustaquio* como *Música de la comedia de Antíoco y Seleuco* consisten en inserciones musicales para las obras teatrales consignadas en sus títulos.

La *Música de la comedia de Antíoco y Seleuco* se compone de una serie de números que musicalizan textos de la obra teatral *Antíoco y Seleuco* del autor español Agustín Moreto (1618-1669), representada en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco en el año 1743 con motivo de las festividades celebradas en honor a la designación del decimonoveno prelado de la diócesis, Pedro Morcillo Rubio de Auñón³⁰. El manuscrito

³⁰ Un estudio sobre la representación en el SSAAC de estas dos obras teatrales con música de Ponce de León, ha sido efectuado por Diana Fernández Calvo en: FERNÁNDEZ CALVO, 2010a y 2012a. El 1 de diciembre de 2011, el IIMCV, bajo la dirección de Fernández Calvo, colocó en escena una versión abreviada de la obra de Moreto con extractos de la música de Ponce de León transcrita por la autora. El hecho tuvo lugar en el Auditorio “Santa Cecilia” de la UCA (dirección actuarial: Lic. César Eduardo Cimini; puesta musical,

presenta a su vez fragmentos musicales basados en textos provenientes de otra obra teatral de argumento similar, *Rendirse a la obligación*³¹, de los hermanos Figueroa y Córdoba. Según Fernández Calvo³², esta segunda comedia fue representada en aquella ocasión articulada con la de Moreto, hecho que explicaría su inserción en el manuscrito de la *Música de la comedia de Antíoco y Seleuco*.

Los números que componen la *Música de la comedia de Antíoco y Seleuco* se hallan escritos para voces solistas (en solos y dúos) con acompañamiento de violines y bajo continuo. En el manuscrito conviven además fragmentos musicales de procedencia aparentemente más antigua, para voz solista y continuo sin acompañamiento de violines.

Con respecto a la *Música de la Comedia de San Eustaquio*, el manuscrito conserva la música escrita por Ponce de León para la tercera jornada de esta obra teatral hasta el momento desconocida, obra que según Fernández Calvo y Roxana Gardes de Fernández podría tratarse de una comedia religiosa jesuítica escrita sobre la historia de dicho santo.³³ Los tres números musicales de los que se compone el documento se hallan escritos para doble coro con acompañamiento de violines y continuo.

Atribuida a Ponce de León por Samuel Claro, el repositorio del SSACC conserva además la ópera-serenata *Venid, venid deidades*³⁴. Al igual que ocurre con la *Música de la comedia de Antíoco y Seleuco*, la fecha y el contexto del estreno de esta obra en el SSAAC

vestuario, canto e interpretación: Mag. Sergio Pelacani, preparación vocal y asistencia musical: Lic. Ezequiel Pazos; actuación: Ana Julia Torre, Elina García Garrido y alumnos de 1er Año de las licenciaturas en Composición y Dirección Orquestal de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA: Lucas Simone, Gustavo Gómez Nardo, Mariano Frumento, Patricio Mátteri, Laureano Messina, Fernando Gaggini, Cristian Lozano, Lautaro Olmos, Juan Diego Camoretti Tissera, Agustín Alonso). El 3 de diciembre de 2011, de manera similar, se representa en el Auditorio “San Agustín” de la UCA la *Comedia de San Eustaquio* con música de Ponce de León (coro Carmina Gaudii de la UCA-sede Paraná, dir.: Lic. Evangelina Burchardt; conjunto instrumental dirigido por Lic. Evangelina Burchardt; actores: Eliana Digiovani, Sebastián Bogado, Pedro Petersen, Jesús López Germaná). Durante el *Primer Congreso-Festival internacional de barroco iberoamericano* celebrado en Lima, Perú, en homenaje al 50 aniversario de la canonización de San Martín de Porres (2, 3 y 4 de noviembre de 2012), tuvo lugar el re-estreno de la versión acotada del texto de Moreto representada en UCA durante 2011, esta vez con la música completa de Ponce de León (Ensamble vocal-instrumental “De Profundis”, dir.: Cristina García Banegas; actuación: Mag. Sergio Pelacani). Posteriormente, en el transcurso de los años 2013 y 2014 se han efectuado nuevas reposiciones a cargo de diversos elencos.

³¹ En el AMCA-IIMCV, los fragmentos musicales pertenecientes a *Rendirse a la Obligación* se hallan catalogados separadamente de los de la *Música de la Comedia de Antíoco y Seleuco*, y bajo el título de “A las bodas felices y alegres” proveniente del incipit literario de este manuscrito.

³² Ver FERNÁNDEZ CALVO, 2012a.

³³ Ver FERNÁNDEZ CALVO, 2012a: 305-309, y GARDES DE FERNÁNDEZ, Roxana, 2010: 273-282.

³⁴ Transcriptas por Diana Fernández Calvo. Ver FERNÁNDEZ CALVO, 2010a. De acuerdo al incipit literario del primer número de la Música para la Comedia de San Eustaquio, en el catálogo del AMCA-IIMCV esta obra figura bajo el título de *Aprended flores de mí* (Ms IIMCV134).

-según consta en la portada del manuscrito, el año de 1749- sumado al peculiar estilo que exhibe la música (que analizaremos en el capítulo 3), constituyen el principal alimento de la atribución de Claro. Esta singular obra requiere tres voces solistas (tiple, alto y tenor), dos coros, partes de violín (perdidas en el manuscrito, presumiblemente dos) y acompañamiento de bajo continuo.

Catálogo IIMCV	Otros catálogos	Autor	Título	Portada del Ms	Folios	Observaciones
IIMCV 134	LCS 170 BCO 02 CV 312	Ponce de León, Fray Esteban	Aprended flores de mí (Música de la Comedia de San Eustaquio) 1750	Música de la Comedia de S. Eustachio, que se representa en el R. Colegio y Seminario de N.P.S. Antonio Abad, para el Mmo. S.D.D. Juan de Castañeda, Obispo del Cuzco. Por el P.S. invitado Fr. Estevan Ponce de Leon del Orden de N.P.S. Agustín, M ^{ro} De Capilla de est S ^{ta} Iglesia Catedral. Año de 1750.	10	Ti Ti A Te/ Ti A Te / Vls / Ac. Transcripta por Diana Fernández Calvo (2010a) (Publicación internacional IIMCV-EDUCA/UCSS Lima, Perú)
IIMCV 135	LCS 172 BCO 03 CV 312	(Ponce de León, Fray Esteban)	Venid, venid Deydades (Opera Serenata) 1749	Opera Serenata a quatro y dos violines con variedad de Músicas de Arias y Recitados, que se le canto al Sttmo. Sr. D. Fernando Joseph Pérez de Oblitas, celebrando su ascenso a la Mitra del Paraguay. Año de mil, setecientos, quarenta y nueve. Venid, venid Deydades.	15	Transcripta por Samuel Claro. Transcripta por Diana Fernández Calvo (2010a) (Publicación internacional IIMCV-EDUCA/UCSS Lima, Perú)
IIMCV 331	LCS 169 BCO 01 VU/CV 336	Ponce de León, Fray Esteban	Música de la Comedia de Antíoco y Seleuco. Venid Pastores de Henares. 1743.	Musica de la Comedia de Antioco y Seleuco / que se representó en el RI Colegio de N.P.S. / Antonio Abbad para el Illmo Sr. Dr. D. Pedro / Morcillo, Rubio de Auñon, Obispo del Cusco / Año de 1743.	15	Ti 1 Ti 2 VI 1 VI 2 / BC. Transcripta por Diana Fernández Calvo (2010a) (Publicación internacional IIMCV-EDUCA/UCSS Lima, Perú)
IIMCV 366	LCS 169 BCO 01 CV 336-	Ponce de León, Fray Esteban	A las bodas felices y alegres	No tiene.	2	Ti / Ac. Transcripta por Diana

	B		(Dentro de la Comedia de Antíoco y Seleuco)			Fernández Calvo (2010a) (Publicación internacional IIMCV-EDUCA/UCSS Lima, Perú)

(FERNÁNDEZ CALVO, 2012a: 387, 389)

1.2.3 Obras de Ponce de León correspondientes a la liturgia del Oficio

Dentro de esta categoría se agrupa la mayor cantidad de obras conservadas de Ponce de León en el repositorio musical del SSAAC. Se trata de obras mayormente policorales, según la tradición polifónica que observamos en muy buena parte de la producción litúrgica del SSAAC.³⁵ Destacamos la presencia, sin embargo, de una obra para una voz y continuo y otra para dos voces y continuo (ambas Lamentaciones 3ª del Jueves Santo, *Aleph Ego vir videns*, de 1746 y 1749 respectivamente).

Catálogo IIMCV	Otros catálogos	Autor	Título	Portada del Ms	Folios	Observaciones
IIMCV 235	LCS 235 CV 4 CSDD 07	Ponce de León, Fray Esteban	Dixit Dominus [Dixit Dnos Dno Meo]	Dixit Dominus / A 3 Coros	13	Ti Ti Te / Ti Ti A B / Ti A Te B / Ac. Sobre vacío en IIMCV.
IIMCV 91	LCS 362 CSTL 23 CV 25	Ponce de León, Fray Esteban	3ª Lamentación del Jueves Santo Aleph. Ego Vir videns, 1749	Lamentación 3ª del Jueves S ^{to} / A Dño Aleph / Ego vir videns paupertate meam / Año de 1749	6	Ti Ti / Ac. Transcripta por Julián Mosca.
IIMCV 92	LCS 360 CSTL 21 CV 26	(Ponce de León, Fray Esteban)	3ª Lamentación del Jueves Santo Aleph Ego vir videns	Lamentación 3ª del Jueves Santo. Sola Aleph Ego vir videns. Año de 1746	3	A / Ac. Atribuida a Ponce de León por Samuel Claro. Transcripta por Julián Mosca.
IIMCV	LCS 270	(Ponce de	Lauda	Lauda Jerusalem	5	Ti A Te A / Ti

³⁵ Ver FERNÁNDEZ CALVO, 2010, 2012a, QUEZADA MACCHIAVELLO, 2004.

113	CSLJ 05 CV 48	León, Fray Esteban)	Jerusalem	Dominum a 7		A Te B / Ac. Claro atribuye a Ponce de León la autoría debido a que el nombre de Ponce de León aparece al dorso de la parte de Tenor en el Ms. Transcripta por Julián Mosca.
IIMCV 245	LCS 286 CSLO 08 CV 97	Ponce de León, Fray Esteban	Laudate Dominum 1738	Laudate Dnu, omnes gentes. A 3 Coros. Año de 1738. Falta el tiple del 2º Cho.	9	Ti A Te / Ti A Te / Ti A Te B / B.C. Transcripta por Julián Mosca.
IIMCV 247	LCS 231 CSDD 03 CV 99	(Ponce de León, Fray Esteban)	Dixit Dominus 1741	Dixit Dominus a Ocho. Año de 1741	2	Ti A Te B / ac / Ti A Te B / Ac. Atribuida a Ponce de León por Samuel Claro. Transcripta por Julián Mosca ³⁶ .
IIMCV 248	CV 100	(Ponce de León, Fray Esteban)	Dixit Dominus	Dixit Dominus A 5. Año de 1742	2	Atribuida a Ponce de León por Samuel Claro. Transcripta por Julián Mosca ³⁷ .

(FERNÁNDEZ CALVO, 2012a: 386-388)

1.3. Alcance y características del presente estudio

El objeto de estudio de la presente investigación, llevada a cabo entre los años 2009 y 2014, se circunscribe a la producción musical de y atribuida a Esteban Ponce de León conservada en el SSAAC, y a su vida y desempeño laboral en tanto docente, compositor y maestro de la capilla catedralicia en la ciudad de Cusco durante la primera mitad del siglo

³⁶ Ver capítulo 5.

³⁷ Ver capítulo 5.

XVIII. De acuerdo a esto, una parte muy importante del trabajo comprendió la transcripción y edición crítica de los manuscritos de las obras de y atribuidas a Ponce de León conservadas en el repositorio musical del SSAAC para su posterior análisis musical, así como de otros materiales documentales no musicales relacionados con la historia del SSAAC, de la Catedral de Cusco y de la orden de San Agustín en el virreinato del Perú obrantes en el Archivo Arzobispal de Cusco y el Archivo General de Indias de Sevilla, entre otros.

La transcripción de la producción musical profana de y atribuida a Ponce de León ya había sido llevada a cabo por el Equipo de Investigación del IIMCV (del cual el autor del presente trabajo formó parte) bajo la dirección de la Dra. Diana Fernández Calvo para la publicación internacional titulada *Música dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco*³⁸, razón por la cual, para el presente trabajo, nos hemos servido de aquella. El conjunto de obras litúrgicas atribuidas al compositor, en cambio, no había sido aún transcrito al momento de iniciarse el presente estudio, correspondiendo al autor, a los fines exclusivos de su investigación, llevar a cabo este trabajo.

En cuanto a los abordajes analíticos del corpus musical, los mismos fueron efectuados desde un enfoque inclusivo de las posturas teóricas de la época (siglos XVII y XVIII) expuestas en los tratados musicales de los siglos XVII y XVIII, especialmente en tres de los más relevantes del mundo hispánico (*El melopeo y maestro*, de Pietro Cerone; *El porqué de la música*, de Andrés Lorente y *Escuela música según la práctica moderna*, de Pablo Nassarre), con el fin de posibilitar una apreciación de la producción de Ponce de León adecuada a su contexto histórico. Para mayor claridad, procedimos a separar la producción ponceleoniana en dos conjuntos: música profana (que abarca sus obras de música dramática), por un lado, y música sagrada o religiosa (que reúne sus salmos y lamentaciones para la liturgia del Oficio), por el otro. El capítulo 3 del presente libro corresponde al análisis de las obras que componen el primer conjunto, mientras que el capítulo 4 se ocupa de las del restante.

El estudio histórico sobre la vida y carrera de Ponce de León desarrollado en el capítulo 2, si bien toma como base las investigaciones previamente realizadas por Samuel Claro, Robert Stevenson y Geoffrey Baker principalmente, lo hace desde una postura crítica

³⁸ FERNÁNDEZ CALVO, 2010.

a fines de comprobar o rebatir las afirmaciones efectuadas por estos investigadores a la luz de los nuevos hallazgos documentales efectuados durante la etapa de nuestra investigación.

Como complemento a nuestro estudio histórico de la figura del compositor, hemos considerado interesante la realización de un abordaje analítico de su producción musical a partir de las teorías de la retórica musical barroca (capítulo 5), con el fin de penetrar en el pensamiento poético de Ponce de León y de confrontar con las teorías de los siglos XVII y XVIII sobre la expresión de los afectos sus decisiones creativas a la hora de musicalizar un texto literario pre-existente

En el capítulo 6 exponemos, a partir de los análisis efectuados sobre las obras firmadas del compositor de los capítulos 3 y 4, los elementos musicales posibles de ser reconocidos como rasgos distintivos de un lenguaje ponceleoniano, y los confrontamos con los propios de las obras atribuidas a su pluma por Samuel Claro y Robert Stevenson en vistas de explorar la validez de dichas atribuciones.

El capítulo 7 propone un primer acercamiento a la exploración de los posibles vínculos o puntos de contacto existentes entre las obras de Ponce de León y las de compositores contemporáneos del Virreinato del Perú, especialmente Basilio Pancorbo (probablemente compañero de Ponce de León en sus actividades laborales en la Catedral de Cusco), José de Orejón y Aparicio (considerado una de las figuras más relevantes de la producción musical limeña del siglo XVIII) y Tomás de Torrejón y Velasco, maestro de capilla de la catedral de Lima entre 1676 y 1728. Finalmente, en el capítulo 8 referimos las conclusiones a las que hemos llegado a partir de nuestras investigaciones.

1.4. Abreviaturas empleadas a lo largo del trabajo

- **AAC:** Archivo Arzobispal de Cusco.
- **AAL:** Archivo Arzobispal de Lima.
- **AGI:** Archivo General de Indias.
- **ARC:** Archivo Regional de Cusco.
- **CV:** Sigla que identifica la catalogación efectuada por Samuel Claro Valdés (1969) de los documentos obrantes en el Repositorio musical del SSAAC.^[1]_{SEP}
- **f.:** folio.

- **IIMCV:** Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”).
- **LCS:** Sigla que identifica la catalogación efectuada por José Quezada Macchiavello (2004) de los documentos obrantes en el Repositorio musical del SSAAC.
- **Ms:** Manuscrito.
- **N.T:** Nota del transcriptor (en transcripciones musicales).
- **r:** folio recto (a continuación del número).
- **SSAAC:** Seminario de San Antonio Abad de Cusco.
- **v:** folio verso (a continuación del número).

- CAPÍTULO 2 -

ESTEBAN PONCE DE LEÓN. ASPECTOS DE SU VIDA, CARRERA Y CONTEXTO HISTÓRICO¹

2.1 Introducción

Tal como hemos mencionado en el capítulo anterior, el problema fundamental que enfrenta el estudio de la vida y carrera de Esteban Ponce de León es la escasez de datos documentales. Los pocos que se conocían hasta el inicio de nuestras investigaciones provenían de dos fuentes:

1. Folios de tres manuscritos musicales obrantes en el repositorio del Seminario de San Antonio Abad de Cusco -el más antiguo fechado en el año 1738/9 y los dos restantes de 1750- en las que se consignan datos sobre su trayectoria laboral:
 - a. Ms SSAAC IIMCV 245 (LCS 286; CV 97)²: *Laudate Dominum* (1738/9).
 - b. Ms SSAAC IIMCV 134 (LCS 170; CV 312): *Música de la Comedia de San Eustaquio. Aprended flores de mí.* (1750).
 - c. Ms SSAAC IIMCV 330 (LCS 174; CV 335): *Música de la Loa. Borda de perlas y aljófara* (1750).
2. Las investigaciones del musicólogo chileno Samuel Claro Valdés efectuadas en la década de 1960, y publicadas en su artículo –escrito en colaboración con Gilbert Chase- “Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y Catálogo de Manuscritos de Música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Perú)”.³

La primera fuente (los folios de los manuscritos musicales) nos permite registrar los siguientes datos:

¹ La mayor parte del contenido de este capítulo ha sido publicada como artículo en la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XXXI, N° 31, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires, 2017, pp. 97-168.

² Referiremos aquí a los manuscritos invocando la catalogación del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” efectuada por Diana Fernández Calvo (siglas SSAAC IIMCV), seguida por la catalogación de José Quezada Macchiavello (sigla LCS) y la de Samuel Claro (sigla CV).

³ CLARO & CHASE, 1969: 22-24 También en CLARO, 1974: XXXI-XXXII.

- Entre los años 1738 y 1739 fray Ponce de León estaba ejerciendo como compositor de música litúrgica y era reconocido con el grado, cargo o apelativo de ‘maestro’ (Ms SSAAC IIMCV 245).
- En el año 1750 aparece identificado como fraile de la Orden de San Agustín, “Lector juvilado” (*sic*) -de lo cual se desprende que había ejercido la docencia- y maestro de capilla de la Catedral de Cusco en pleno ejercicio de sus funciones (Ms SSAAC IIMCV 134 y Ms SSAAC IIMCV 330).

Gracias a la segunda fuente, producto de los esfuerzos de Claro, conocemos que:

- El 20 de julio de 1713 la Orden de San Agustín celebra un Capítulo Provincial en Lima⁴. A Esteban Ponce de León, miembro de la orden, se le otorga el último de los trece cargos destinados a la Casa del Cusco.
- A partir del Capítulo Provincial siguiente, celebrado el 20 de julio de 1717, y hasta el de 1721, Ponce de León figura en las actas capitulares ejerciendo el cargo de lector de Teología Moral.

⁴ La Orden de San Agustín (o Ermitaños de San Agustín) tuvo su nacimiento oficial en el año 1244, aunque su tradición monástica se remonta a los tiempos de San Agustín de Hipona (354-430). La orden crece en importancia e influencia a partir de 1256, cuando por bula del Papa Alejandro IV se le unen varios cuerpos monásticos hasta entonces independientes, seguidores también de la Regla agustina. Los agustinos pasan así a disponer de 180 casas religiosas ubicadas en Austria, Alemania, Suiza, Países Bajos, Francia, España, Portugal, Hungría, Bohemia e Inglaterra (información extraída del sitio oficial de la Orden de San Agustín: agustinians.net). Las conquistas territoriales ultramarinas españolas, a partir del siglo XVI, sumaron por su parte más dominios a la Orden. Actualmente, la presencia agustina en el mundo supera 50 países. Los territorios agustinos se dividen, para su administración, en ‘provincias’, cuyas delimitaciones no siempre responden a criterios geográficos. La máxima autoridad de la Orden es el Prior General, con sede en Roma y elegido cada seis años. El gobierno de cada provincia recae en la figura de su respectivo Prior Provincial, cuyo mandato se extiende por cuatro años. Los conventos que integran cada provincia, a su vez, son dirigidos por sus propios Piores de Convento. Cada cuatro años, en cada provincia se celebra un Cabildo Provincial, en el que se reúnen representantes de todos los conventos que integran dicha provincia con el fin de tratar asuntos relacionados a la administración y gobierno de la jurisdicción (entre otras cosas, se vota al nuevo Prior Provincial). De manera similar, cada seis años, se lleva a cabo el Cabildo General, con el fin de reunir a los representantes de todas las provincias de la Orden en el mundo, elegir al nuevo Prior General y tratar altos asuntos de organización interna. (Información disponible en el sitio oficial de la Orden de San Agustín: agustinians.net). La Provincia del Perú fue fundada el 19 de septiembre de 1551, naciendo como un apéndice de la Provincia española de Castilla, hasta que en 1592 logra su independencia. La profusa tarea de evangelización encarada por los agustinos del Perú tras la fundación de su Provincia, provocó que los territorios de ésta se extendiesen rápidamente, teniendo que ser subdividida muy pronto en tres zonas de gobierno: una zona norte, administrada desde Trujillo; una zona central, gobernada desde Lima, y la zona sur, con cabeza en Cusco (GUTIÉRREZ ARBULÚ & CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, 2012: 18).

- Desde el Capítulo Provincial de 1725 su nombre desaparece de las actas capitulares, “quedando sólo el de sus hermanos Paulo, Prior de Lima ese año y Provincial General de la Orden de 1746 a 1750, y Juan José Ponce de León, Provincial desde 1738 a 1742”.⁵ Pablo había recibido el grado de Doctor en Teología en la Real Universidad de San Marcos.⁶
- Esteban Ponce de León pudo haber nacido alrededor del año 1692, fecha que sugiere Claro a partir de la siguiente especulación: “Si consideramos que para llegar a ser profesor de Teología Moral un candidato debía haber finalizado la carrera sacerdotal, Ponce de León tendría unos veinticinco años en 1717”⁷ (año del primer Capítulo en el que figura ejerciendo dicho cargo).

Las investigaciones de Claro, según él mismo refiere en su estudio citado⁸, tuvieron como fuentes documentales: las actas de los Capítulos provinciales que los miembros de la Orden agustina de la Provincia del Perú celebraron en Lima durante el siglo XVIII (conservadas, al momento, en el Convento de San Agustín de dicha ciudad)⁹; el estudio de Avencio Villarejo *Los Agustinos en el Perú y Bolivia (1548-1965)*¹⁰, del cual se sirvió para recolectar mayores datos sobre la trayectoria de los hermanos de Esteban Ponce de León (Paulo o Pablo y Juan José) mencionados en las actas capitulares agustinas; los *Expedientes de Agustinos* del siglo XVIII obrantes en el Archivo Arzobispal de Lima¹¹, a través de los cuales confirma que Pablo Ponce de León obtuvo el título de Doctor en Teología en la Real Universidad de San Marcos; y finalmente, los libros de Actas Capitulares de la Catedral de Cusco¹², cuya consulta le permite afirmar dos cosas: a) las actas de cabildo catedralicias que giran en torno al año 1750, y que podrían contener el nombramiento de Esteban Ponce de León como maestro de capilla, se hallan perdidas; b) las actas de cabildo catedralicias correspondientes a los años 1667-1742 no contienen referencia alguna a Esteban Ponce de León.

⁵ CLARO & CHASE, 1969: 22-24.

⁶ CLARO & CHASE, 1969: nota al pie N° 80.

⁷ CLARO & CHASE, 1969: 23.

⁸ *Ibid.*: notas al pie N° 76-81 (pp. 22-24).

⁹ *Libro 5° del Becerro*, años 1711-1788 (Claro & Chase, 1969: 22, nota al pie 76.).

¹⁰ VILLAREJO, 1965. Claro se sirve de las páginas 271-272.

¹¹ Legajo N° 13 (Claro & Chase, 1969: 23, nota al pie N° 80).

¹² CLARO & CHASE, 1969: 24, nota al pie N° 81.

A su vez, Claro reconoce y agradece especialmente los aportes efectuados por dos personalidades: el musicólogo Robert Stevenson, por su “guía y cooperación en la búsqueda de datos sobre la vida de fray Esteban Ponce de León”¹³, y el R. P. Víctor Díaz de Tuesta, entonces Superior de la Orden agustina en Lima, por su autorización para la consulta de las actas capitulares del siglo XVIII obrantes en el Convento de San Agustín. Díaz de Tuesta es quien, a su vez, brinda asesoramiento a Claro sobre algunos aspectos del funcionamiento interno de la Orden agustina, precisamente sobre los requerimientos que debía cumplir un aspirante para ser nombrado lector en Teología Moral¹⁴.

Aquellos son los datos fehacientes que hasta el día de hoy se conocían sobre la vida de Esteban Ponce de León y las fuentes de donde provienen. Con el fin de corroborar los datos observados por Claro, hemos efectuado un viaje de investigación a las ciudades de Cusco y Lima durante el mes de noviembre del año 2014. En Cusco, visitamos el Archivo Arzobispal con el fin de consultar las actas de cabildos y libros de fábrica de la Catedral cusqueña, así como otros documentos correspondientes al siglo XVIII, empresa lograda con éxito. Lamentablemente –debido a ciertas dificultades- en la ciudad de Lima no nos fue posible acceder al archivo documental del Convento de San Agustín, donde se conservan las actas de los capítulos provinciales celebrados por la Orden agustina durante los siglos XVII y XVIII, documentos –como se dijo- consultados por Claro. Si bien el musicólogo chileno describió con bastante detalle en sus escritos la información extraída de dichas actas, era nuestro deseo poder corroborar aquellos datos personalmente, tarea que completaremos en un futuro cercano.

En los estudios musicológicos más recientes sobre la actividad musical en el Cusco durante los siglos XVII y XVIII -como los de Baker, Fernández Calvo y Quezada Macchiavello- las referencias a Ponce de León se apoyan estrictamente en los datos documentales hasta aquí citados; no obstante, es posible advertir un esfuerzo por parte de estos autores de elaborar ciertas especulaciones a partir de dichos datos, apuntando a dos aspectos de la vida del compositor: por un lado, su procedencia; y por el otro, su desempeño como maestro de capilla de la Catedral de Cusco. Baker (2005) y Fernández Calvo (2008), encargados del primero de estos aspectos, sugieren el nacimiento y formación inicial de Esteban Ponce de León en la ciudad de Lima. Baker, en su artículo “Parroquia, cofradía, gremio, *ayllu*: organización profesional y movilidad

¹³ CLARO & CHASE, 1969: 22-23, nota al pie N° 76.

¹⁴ CLARO & CHASE, 1969: 23, nota al pie N° 79.

en el Cuzco colonial”, basado en sus investigaciones en el Archivo Departamental de Cusco¹⁵ (Universidad Nacional de San Antonio Abad) y el Archivo Arzobispal de la misma ciudad, refiere que, si bien hasta principios del siglo XVII los maestros de capilla de la Catedral de Cusco provenían de España o de otras catedrales americanas, a partir de la segunda mitad del siglo XVII el cargo pasa a estar en manos de músicos nacidos y formados en la misma ciudad de Cusco, ciudad en la que desarrollaban la totalidad de sus carreras¹⁶. Pero,

“Una posible excepción es el maestro de capilla Esteban Ponce de León a mediados del siglo XVIII. Se ha encontrado poca información acerca de este músico. Parece probable que naciera y se formara en Lima. Sin embargo, aparentemente terminó su educación en Cuzco y no hay pruebas de que más tarde abandonase la ciudad para trabajar en cualquier otro lugar”.¹⁷

Más tarde, en su libro *Imposing Harmony* (2008), Baker vuelve a expresar, en parte, la misma idea:

“Los orígenes y comienzos de la carrera de Esteban Ponce de León todavía no se conocen con certeza alguna, a pesar de las investigaciones de Samuel Claro, pero la escasa evidencia disponible sugiere que debería ser considerado al menos como un «hijo adoptivo» del Cusco”.¹⁸

El segundo aporte especulativo corresponde a Quezada Macchiavello y gira en torno a la fecha de adopción, por parte de Ponce de León, del cargo de maestro de capilla de la Catedral de Cusco. En su libro *El legado musical del Cusco barroco* (2004) propone –en base a investigaciones de campo realizadas en los archivos de la Catedral de Cusco por Mauricio Véliz- el año 1738 como fecha de este suceso, aunque sin revelar el sustento documental específico en que descansa esta afirmación. Creemos que esta especulación parte del hecho de que la obra litúrgica más antigua atribuible al compositor se conserva en el manuscrito¹⁹ fechado en 1738/9 (Ms SSAAC IIMCV 245, citado al comienzo del capítulo), en cuya carátula aparece el nombre de Esteban Ponce de León acompañado del apelativo “Mrô.” (‘maestro’). Pero, ¿era efectivamente Esteban Ponce de León el maestro de capilla de la Catedral de Cusco por entonces?

¹⁵ Actualmente Archivo Regional del Cusco.

¹⁶ BAKER, 2005: 186

¹⁷ BAKER, 2005: 186, nota al pie N° 19. Traducción nuestra.

¹⁸ BAKER, 2008: 259, nota al pie N° 94. Traducción nuestra.

¹⁹ Ms IIMCV SSAAC 245 (LCS 286; CV 97).

¿Responde dicho apelativo de ‘maestro’ a la específica función de maestro de capilla, o se refiere más bien al grado académico universitario de ‘maestro’ (‘magíster’)?²⁰

Según Claro, Stevenson, Baker, Quezada Macchiavello y Mauricio Veliz, la mayor parte de la documentación de la Catedral cusqueña relativa a las décadas centrales del siglo XVIII se encuentra hoy en día perdida. Sin embargo, nuestro contacto directo con el Libro de Cabildos catedralicio de los años 1667-1742 obrante en el Archivo Arzobispal de Cusco nos ha permitido corroborar que esta afirmación no sería del todo correcta, pues, por un lado, dichos registros, más que “perdidos”, parecerían haber sido omitidos²¹ de las actas; y por el otro, porque existe en ellas un registro (de cuya existencia no hemos encontramos referencia en los escritos de los investigadores citados) que certifica fehacientemente el ejercicio del magisterio de capilla por parte de Ponce de León durante una década hasta el momento sometida a conjetura.

En base a lo expuesto hasta aquí, creemos que las principales incógnitas sobre la vida y carrera laboral de Ponce de León pueden resumirse en dos:

- 1) Lugar de nacimiento, procedencia;
- 2) Año de adopción del cargo de maestro de capilla de la Catedral de Cusco y duración en el ejercicio del mismo.

Cada una de éstas, a su vez, engloba un número de incógnitas subsidiarias. Así, de la primera se desprenden las siguientes preguntas: ¿en qué año tuvo lugar el nacimiento de Esteban Ponce de León? ¿dónde inició su formación musical? ¿quiénes fueron sus maestros? Y de la segunda: ¿qué sucedió en su carrera durante los años que median entre la desaparición de su nombre de las actas de la Orden agustina (1725) hasta su primera mención en manuscritos musicales como compositor y ‘maestro’

²⁰ Ver más adelante, en el presente capítulo, la disquisición sobre los grados académicos del modelo universitario escolástico medieval y la vinculación con el mismo de los frailes de las órdenes regulares que se abrían paso en los estudios universitarios.

²¹ Los registros correspondientes a cada año se encuentran escritos uno debajo de otro en las páginas del Libro de Cabildos, de manera continua, aunque no siempre ordenada. Por ejemplo, en las actas correspondientes al año 1737, se mezclan asientos correspondientes al año 1738. Creemos que esto es una evidencia de que las informaciones que constan en el libro no son otra cosa que transcripciones de documentos que se labraban originalmente por separado, y que por ello el libro no refleja toda la información que se esperaba. Así, muchos de los nombramientos correspondientes a los magisterios de capilla o a contrataciones de músicos para la Catedral, podrían haber sido omitidos por los escribientes por esta razón.

(1738/9), y desde allí hasta 1750 cuando aparece designado como “lector jubilado”? ¿en qué año sucedió su muerte?

Basándonos estrictamente en los documentos que hemos podido hallar y estudiar durante nuestras investigaciones, intentaremos aportar posibles respuestas a este conjunto de incógnitas.

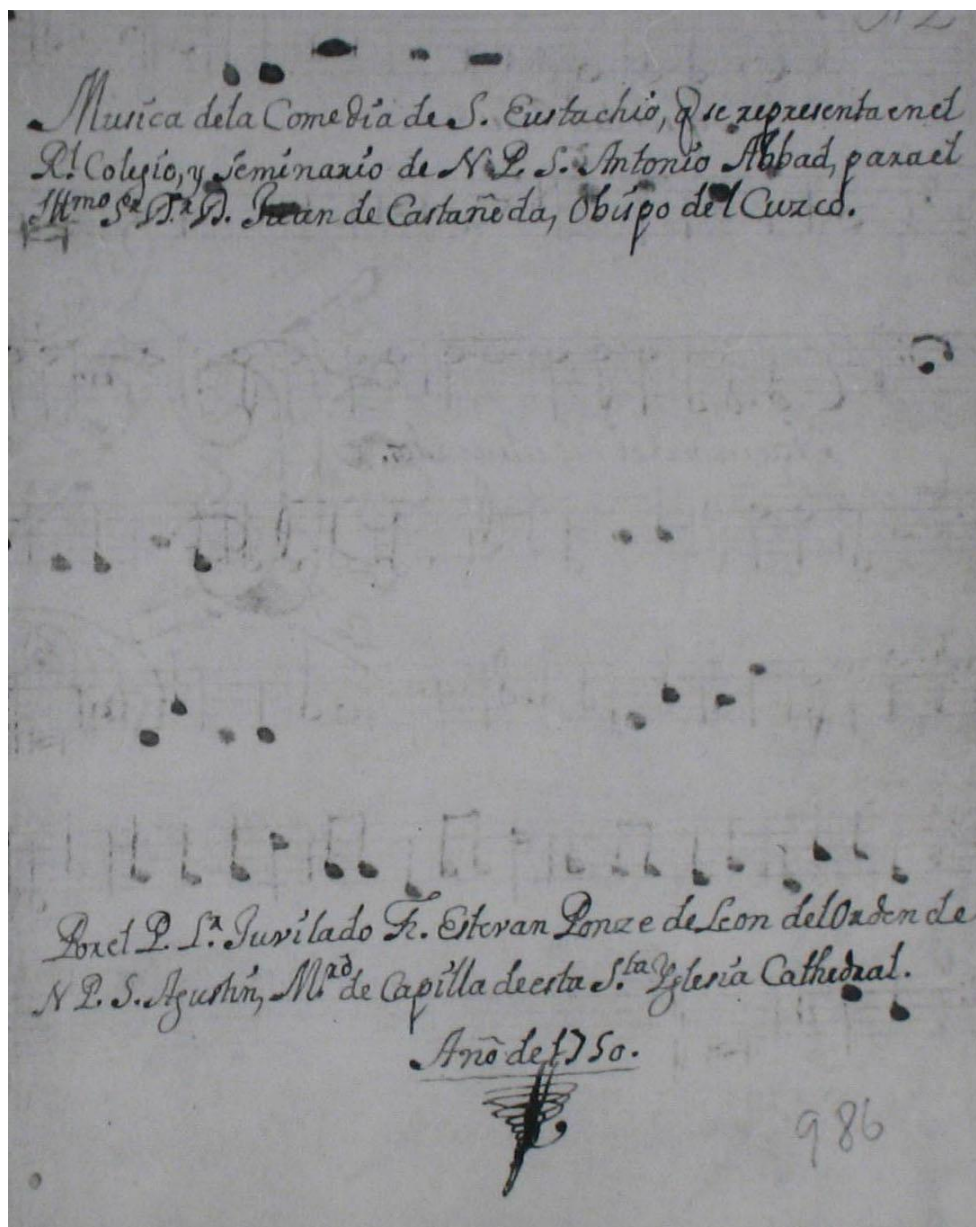


Imagen 1. Detalle de la carátula del Ms SSAAC IIMCV 134. En la sección inferior del folio se aprecia la leyenda “Por el P. L.º Jubilado Fr. Estevan Ponze de Leon del Orden de [/] N P. S. Agustin, M.º De capilla deesta S.ª Yglesia Cathedral. [/] Año de 1750”

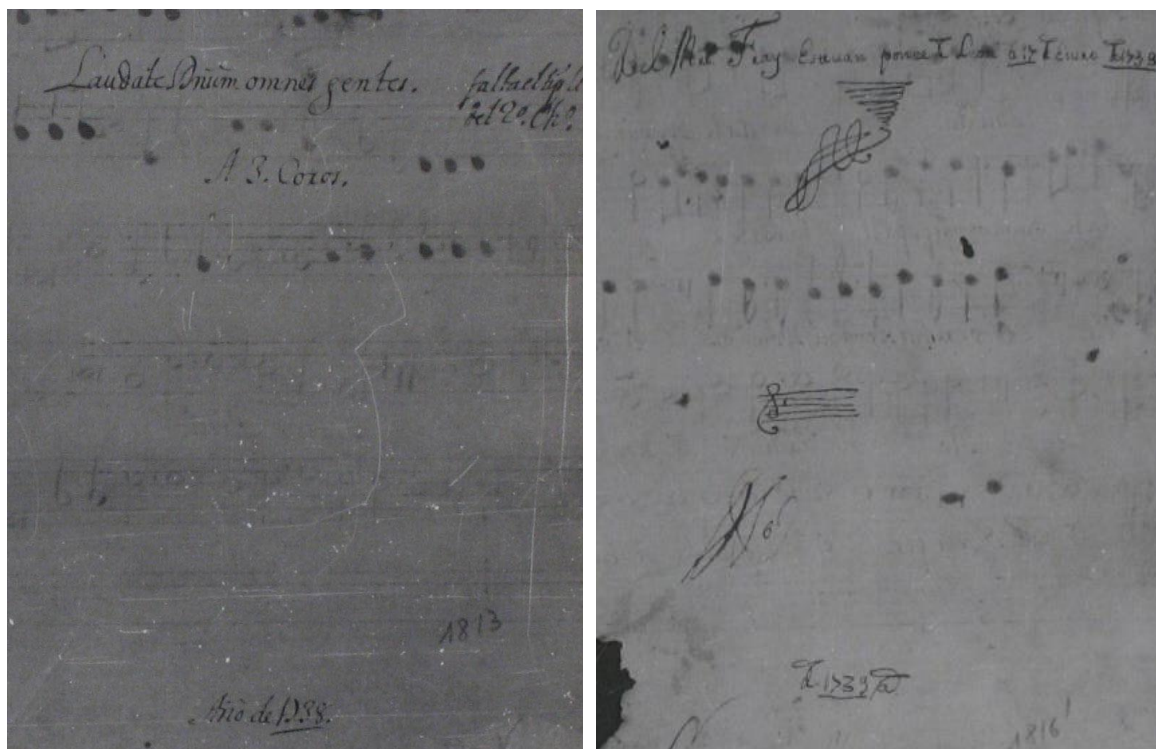


Imagen 2. Detalle de dos folios del Ms SSAAC IIMCV 245. En la sección inferior del primero (que oficia de carátula del Ms), se aprecia el registro de la fecha: “Año de 1738”. En la sección superior del segundo, tiene lugar la leyenda: “Del Mrô. Fray Estevan ponce d Leon a 17 d Enero d 1739” (sic).

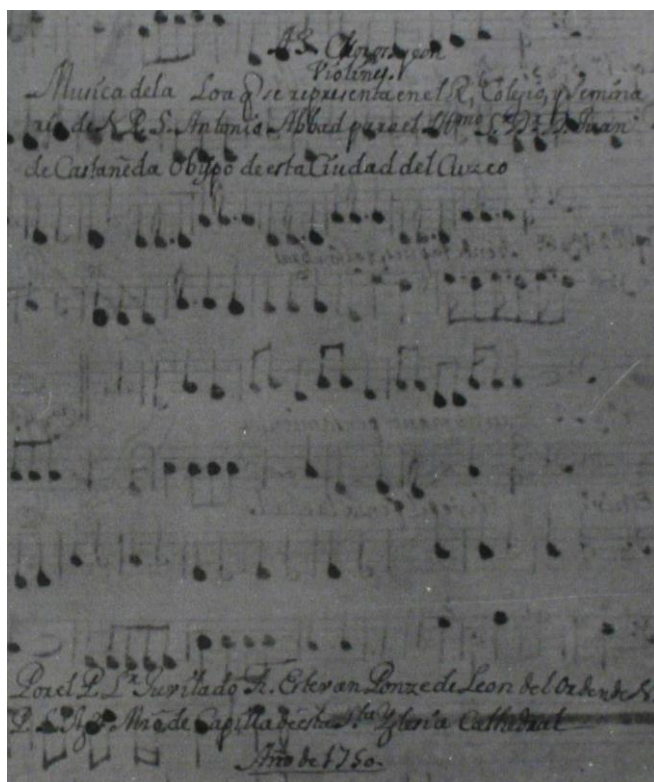


Imagen 3. Detalle de la carátula del Ms SSAAC IIMCV 330. En la sección inferior del folio se aprecia la leyenda: “Por el P. L.^r Juvilado Fr. Estevan Ponce de Leon del orden de N. [/] P. S. Ag. Mrô de Capilla de esta S.^{ta} Yglesia Cathedral [/] Año de 1750”

2.2. Los nuevos documentos hallados sobre fray Esteban Ponce de León y su contexto

A lo largo de nuestras investigaciones, hemos podido hallar una serie de documentos de gran valor para el estudio de la figura de Esteban Ponce de León. Algunos de ellos son de carácter inédito, pues no han sido hasta el día de hoy mencionados ni estudiados por los investigadores de la música del período virreinal que se ocuparon –aun-que más no sea de manera tangencial- de la vida del fraile agustino. Si bien –y lamentablemente- la mayoría de estos documentos no nos hablan directamente de Esteban Ponce de León, nos brindan datos valiosos para la reconstrucción de su carrera, pues remiten a personajes y sucesos que conforman el marco contextual en el cual ésta se desarrolló.

A continuación, procederemos a describir cada uno de estos documentos hallados, separándolos según el archivo o fondo documental al cual pertenecen. Finalizada la descripción de cada uno, emprenderemos la tarea de aproximarnos a una reconstrucción –en base a los datos extraídos de dichos documentos- de la vida y carrera de Esteban Ponce de León.

2.2.1. Archivo Arzobispal de Cusco: Los Libros del Cabildo Catedralicio

En el Archivo Arzobispal de la ciudad de Cusco (AAC) descansan, entre incontables documentos de la época colonial de diferente naturaleza, los libros que registran las reuniones o ‘cabildos’ que el cuerpo directivo de la Catedral cusqueña celebraba cada año en diferentes oportunidades con el fin de tratar asuntos relativos a su gobierno y administración. De estos libros -catalogados en el Archivo como ‘Libros del Cabildo Eclesiástico de la Ciudad de Cusco’- el AAC posee los correspondientes a los períodos: 1549-1586; 1590-1630; y 1667-1742²², sien-do este último el consultado por nosotros a los fines de nuestra investigación.

²² AAC: Época Colonial, Cabildo, 3, 1667-1742. Al presente (año 2017), el AAC ha finalizado la digitalización integral de los tres libros. En el momento de mis visitas al Archivo (año 2014) el libro consultado todavía no se hallaba digitalizado.



Imagen 4. El Libro del Cabildo Eclesiástico (1667-1742) en nuestras manos. Archivo Arzobispal del Cusco, noviembre de 2014



Imagen 5. El Libro de Cabildos Eclesiástico (1667-1742). Archivo Arzobispal del Cusco, noviembre 2014.

2.2.1.1. La “Fee de muerte” del obispo Sarricolea y Olea, año 1740

En el Libro del Cabildo Eclesiástico perteneciente al período 1667-1742, conservado en el AAC, hemos podido hallar, entre las páginas que comprenden casi cien años de actividad catedralicia, un pequeño registro inédito del año 1740 en el que aparece mencionado Esteban Ponce de León en su calidad de maestro de capilla de la Catedral cusqueña.

El documento en cuestión se trata de una “Fee de muerte” (es decir, un acta de defunción) redactada con motivo del deceso del obispo del Cusco, Juan Sarricolea y Olea. En ella, el escribiente (Antonio de la Guerra, Secretario del Cabildo de la Catedral²³) declara constatar que la persona a la que ha visto difunta es la misma que conoció en vida, y certifica su descripción mediante la presencia de tres testigos. Uno de estos testigos es, sorprendentemente, alguien identificado como fray Esteban Ponce, “maestro de capilla de esta Santa Iglesia”²⁴. El documento completo dice así:

[Sobre el margen izquierdo:] “Fee de muerte del Ilt.^o S.^{or} D.^{on} D.ⁿ Juan de Sarricolea y Olea”.

[Cuerpo principal:] “En la Ciudad del Cuzco en seis dias del mes de Otubre de mil setecientos y quarenta años, yo el infraescripto de Cavildo, aviendose tenido noticia por la q corria en esta dha Ciudad de aver fallecido el Ilt.^{mo} Señor D.^r D.ⁿ Juan de Sarricolea y Olea Obp^o q fue de ella el dia dos de dho mes como a las doce de la noche en el Pueblo de Pomacanche Curato de este Obp^{do} y Provincia de Quispicanche estando en vista y de donde lo traian a esta dha Ciudad para enterrarlo con la decencia q pedia y s devia a cadáver de un Principe de la Ygle.^a: pase oi jueves q se contaron seis de dho mes como a las onze del dia poco mas o menos al Palacio de dho Ilt.^o Señor, y en la Segunda quadra de el lo vi tendido muerto naturalmente a lo que parecia y reconoci ser el mesmo a quien comuniqué y trate en vida, y en la primera quadra de dho Palacio halle a varios Sacerdotes diciendo Misa, y para q conste doi esta feé y testimonio en q.[?] puedo y à lugar en derecho de mando del V.^e Dean y Cavildo En el Cuzco en dho dia mes y año siendo testigos el Dotor Don Diego de Sosa Manocha; el R. P.^e Mrô fr. Estevan Ponze Mrô de Capilla de esta Sta. Ygle.^a y el B.^r D.ⁿ manuel Calderon presentes= [/] [Firma:] Antt.^o de la Guerra [/] Secret⁼²⁵

El valor de este documento inédito, de por sí breve y en nada alusivo a actividades musicales (al menos de forma directa), radica en el hecho de certificar

²³ Resulta curioso constatar que el nombre de Antonio de la Guerra aparece en algunos manuscritos musicales del SSAAC, por lo que podría inferirse que ejerció, durante sus años de estudio, como cantor de la Catedral y el Seminario.

²⁴ Adaptado aquí del original a castellano moderno.

²⁵ AAC: Época Colonial, Cabildo, 3, 1667-1742, f. 425r. De aquí en adelante, todas las transcripciones de documentos de la época que citamos en el presente trabajo (manuscritos e impresos) se presentan reproduciendo la grafía original. Se transliteran los caracteres ‘f’ por ‘s’, y ‘ç’ por ‘z’. En los casos de abreviaturas confusas (tan comunes en la escritura notarial de los siglos XVII y XVIII), incorporamos junto a la reproducción de las mismas –cuando lo creemos necesario- su descifrado entre corchetes.

fehacientemente que Esteban Ponce de León se encontraba ejerciendo el cargo de maestro de capilla de la Catedral cusqueña en 1740. De esta manera, las especulaciones de Stevenson y de Macchiavello y Véliz acerca de la toma del magisterio de capilla por Ponce de León en 1738 cobran ahora un sustento documental más firme. Particularmente, la sugerencia de Stevenson sobre la autoría de mucha de la música litúrgica que descansa en el repositorio del SSAAC y que remite a los años 1730 a 1740:

“Varios sets de salmos de vísperas anónimos: Dixit Dominus – Beatus Vir – Laudate Dominum omnes gentes; para 3 y 4 coros, fechados [entre] 1730-1750. Presumiblemente Fray Esteban Ponce de León escribió algunos de estos sets, a pesar de la ausencia de identificaciones de compositores en las partes”.²⁶

así como la que hace Samuel Claro sobre la autoría ponceleoniana de la *Música de la Comedia de Antíoco y Seleuco* (de 1743) y la ópera-serenata *Venid, venid deidades* (1749).²⁷

Si bien hasta la llegada de nuevos hallazgos documentales continuaremos desconociendo la fecha exacta en la que Ponce de León tomó el magisterio de la capilla musical catedralicia, a partir de este momento podemos saber que estuvo activo en dicho puesto durante la década de 1740 hasta, por lo menos, 1750. La hipótesis de Claro acerca de que Ponce de León habría accedido al cargo de maestro de capilla en 1750, quedaría desde ahora descartada.²⁸

Más adelante, en nuestra reconstrucción de la vida de Ponce de León, nos ocuparemos de ofrecer nuestras propias especulaciones –basadas en las fuentes documentales que aquí exponemos– sobre los años en que pudo haber tomado y abandonado el magisterio de capilla catedralicio.

²⁶ STEVENSON, 1970: 45.

²⁷ CLARO & CHASE, 1969.

²⁸ *Ibid.*

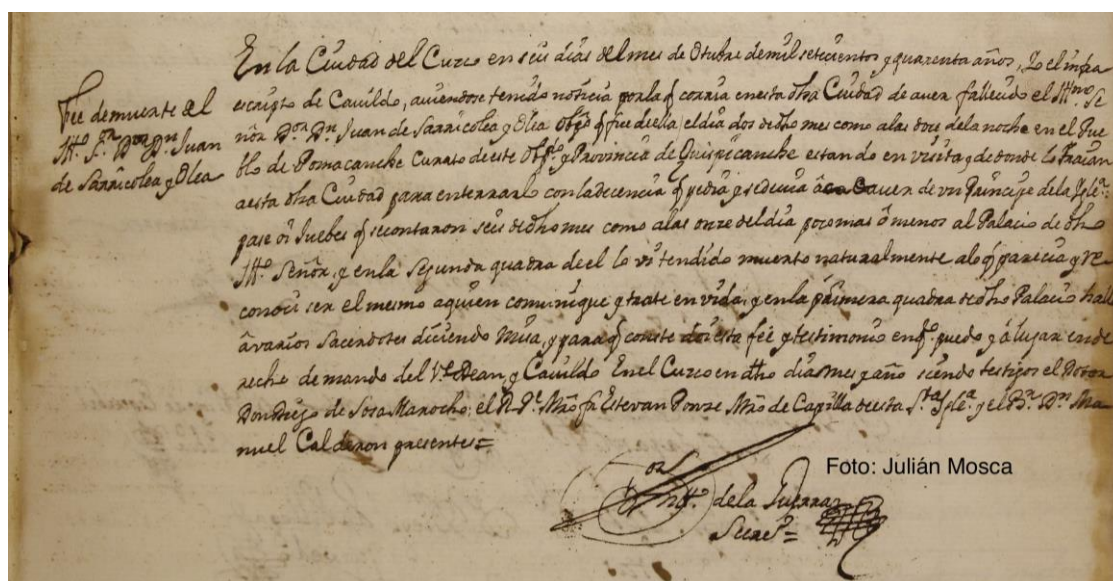


Imagen 6. Detalle de la “Fee de muerte” del Obispo Sarricolea y Olea en la que se nombra a fray Esteban Ponce de León en calidad de maestro de capilla de la Catedral (Libro del Cabildo Eclesiástico 1667-1748, año 1740, f. 425r). Archivo Arzobispal del Cusco, noviembre 2014.

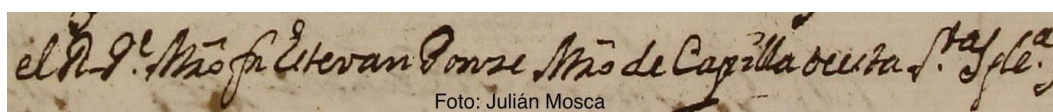


Imagen 7. Detalle del nombre de Esteban Ponce de León en la “Fee de muerte” del Obispo Sarricolea y Olea. Archivo Arzobispal del Cusco, noviembre 2014.

2.2.1.2. Basilio Pancorbo, capellán de coro, organista y maestro de capilla interino de la Catedral de Cusco

La figura de Basilio Pancorbo, compositor de al menos dos obras conservadas en el repositorio musical del SSAAC, ha sido descripta brevemente –en base a los escasos datos que de su vida se disponen– por Quezada Macchiavello²⁹ y Geoffrey Baker³⁰.

Creemos que Basilio Pancorbo es un elemento clave en el estudio de la carrera y vida de Esteban Ponce de León, debido a dos razones: por un lado, su coincidencia con el fraile agustino dentro de un mismo marco geográfico-laboral (la ciudad de Cusco y su Catedral) y cronológico; y por el otro, la presencia del estilo italiano en las obras de ambos compositores (manifestada –entre otras cosas– en la incorporación de los violines

²⁹ QUEZADA MACCHIAVELLO, 2004: 149.

³⁰ BAKER, 2005: 186, nota al pie n. 20; 2008: 73-74.

al orgánico tradicional de voces y continuo), lo que supone una posible vinculación entre los dos, al menos de orden estético.

En nuestras búsquedas en el AAC dimos con dos documentos referidos a Basilio Pancorbo, en los que se refieren algunos aspectos muy importantes de la carrera de este músico. Dichos documentos certifican las afirmaciones de Quezada Macchiavello y Baker acerca del interinato de tres años ejercido por Pancorbo en el magisterio de la capilla musical catedralicia entre los años 1724-1727, así como de su desempeño como organista en la misma catedral.

El documento en el cual consta que Basilio Pancorbo ejerció como maestro de capilla interino de la Catedral de Cusco se halla en el Libro del Cabildo Eclesiástico de los años 1667-1742 obrante en el AAC y referido por nosotros anteriormente. Se trata del registro del cabildo que el cuerpo directivo de la Catedral celebró el día 8 de noviembre de 1724, por motivo del reciente fallecimiento del maestro de capilla de la Catedral y la necesidad de cubrir la vacancia del cargo. El documento no menciona, curiosamente, el nombre del maestro de capilla que acaba de fallecer, pero gracias a las investigaciones de Baker puede suponerse que se trataba de Juan Lázaro Gallegos, muerto ese mismo año de 1724.³¹ El documento completo dice así:

[Sobre el margen izquierdo:] “Cavildo sobre q la Maestria de Capilla se de p[or] oposición y se pongan edictos=”

[Cuerpo principal:] “En la Ciu.d del Cusco, en ocho dias del mes de Noviembre de mil setecientos y veinte y quatro a los Señores Venerable Dean y Cav.^{do} de la Santa Iglesia Cath.^l de esta dha. Ciu[dad] Govern.^r en ella y su obispado en sede vacante³². Estando juntos y congregados en su sala capitular que es la sacristia m^r [¿mayor?] de esta dha Iglesia conviene a saber el s.^r Arcediano D.^r D Fran^{co} Pachecho Porbocarrero el S.^r chantre D.^r D Joseph Hermosa y Cisneros, el S.^r Mrê [maestre] escuela [...], el S.^r Thesorero D.^r D Juan Joseph Rivadeneyra, el S.^r D.^r D Fran.^{co} Xavier Gonz.^s de la Guerra comisario del santo oficio Canonigo de dha santa Ig.^a el s.^r canonigo D.^r D Sebastián Gutrz [sic] de Inacedo, y el S.^r Canonigo Penitenciario D.^r D isidro de Peralta y Ovando, dixo dho. S.^r Arcediano q por quanto avia fallecido el Mrô de Capilla de esta Santa Iglesia, era necesario pasar a proveer de sugeto q sirviese dho empleo; y para que se haga eleccion en la persona más idonea, y proceder con m.^r [mayor] justificacion dixo dho S.^r Arcediano q era de sentir se pusiesen Edictos para que concurriesen los que quisieren hazer oposicion = y el S.^r Chantre dixo q era de sentir q se proveyese luego de tal Mro de capilla = El D.^r Mre. Escuela se conformo con el parecer de dho. S.^r Chantre = El S.^r Thesorero, dixo q era de sentir se pusiesen Edictos = El S.^r canonigo D.^r D Fran^{co} Xavier Gonz[.] de la Guerra dixo q se conformava con el voto del dho S.^r Thesorero = El s.^r Canonigo D.^r Sebastian Gutrz de Iracedo dijo q se conformava con los votos del s.^r Chantre, y Mre escuela = y el s.^r Canonigo D.^r D isidro de Peralta dixo que se conformava con los votos del dho. s.^r Thesorero, y s.^r canonigo D.^r D Fran^{co} Xavier Gonz. de la Guerra.

³¹ BAKER, 2008: 101-102.

³² Ese mismo año había muerto el Obispo del Cusco, Gabriel de Arregui.

Con lo qual determinaron dhos señores, que se fixasen Edictos pu.^{cos} [públicos] convocando dentro del termino de cuarenta dias a todos los sugetos que quisieren hacer oposicion de dha maestria de Capilla, para q dentro de dho termino se presenten judicialm.^{te} en esta Secretaria: y en el interim [sic] q se provea en propiedad se nombra al Mro D Basilio Pancorbo con toda la renta y emolum^{tos} q percivia desde el dia del fallecim^{to} del dho prestario, y lo firmaron dhos señores = [/ Firmas de los cabildantes]-
[Sobre el margen izquierdo de este último párrafo, una mano posterior escribió:] “Fue Mrô de capilla dho Mrô Pancorbo hasta primero de Marzo de setecientos y veinte y siete a. [años] qu hasta dho dia fue interino”.³³

Este documento asienta claramente que Basilio Pancorbo sirvió como maestro de capilla interino de la Catedral de Cusco entre el 8 de noviembre de 1721 y el 1 de marzo de 1724. Más adelante, en este capítulo, profundizaremos sobre las implicancias que esto pudo haber tenido en la carrera de Esteban Ponce de León.

El segundo documento obrante en el AAC que refiere a la figura de Basilio Pancorbo, data del año 1731³⁴, es decir, cuatro años después de la finalización de su cargo interino de maestro de capilla. Este documento permite, por un lado, respaldar la afirmación de Baker sobre el ejercicio de Pancorbo como organista de la Catedral³⁵, y por el otro, darnos a conocer su participación en el coro de la misma.

El documento se encuentra dentro de un expediente que reúne varios papeles relacionados y consiste en una solicitud redactada por el propio Pancorbo (al final de la misma consta su firma) en la que expresa su renuncia a una capellanía obtenida once años atrás (1720), con el fin de transferirla al supuesto segundo heredero de la misma. Esta capellanía le otorgaba a Pancorbo la administración de unas tierras situadas en el valle de Abancai, por un valor de “quatro mil pesos, y doscientos de corrido en cada un año”³⁶. Había sido fundada por el matrimonio de Toribio de Barreda y Teresa Cano de Herrera en 1720 con objeto de favorecerlo y posibilitarle su ordenamiento como sacerdote, siendo que en dicho año Pancorbo era bachiller. La única condición que el matrimonio impone en el acta de fundación de la capellanía es la de que Pancorbo –una vez ordenado- celebre una cantidad de misas anuales en el altar de la Virgen de los Remedios en honor a “las benditas animas [sic] del Purgatorio”³⁷.

No obstante -y según se desprende de las declaraciones del mismo Pancorbo en el documento- su ordenamiento sacerdotal tuvo lugar gracias a otra capellanía,

³³ AAC: Época Colonial, Cabildo, 3, 1667-1742, fol. 320v.

³⁴ “Expediente sobre traspaso de Capellanía hecho por Dn. Basilio de Pancorbo a Dn. Andrés de Barreda, 1731”, AAC: leg. LVI, 3^a, 44. F. 8.

³⁵ BAKER, 2008: 73-74.

³⁶ *Ibid*, fol. 3r.

³⁷ *Ibid*, fol. 5v.

consistente en un puesto en el coro de la Catedral. Es por estas razones que en el documento de marras Pancorbo solicita permiso a las autoridades para traspasar generosamente la capellanía recibida del matrimonio Barreda-Cano de Herrera a una persona llamada Andrés de Barreda³⁸. Pancorbo aduce que, gracias a los ingresos³⁹ que le representan la citada capellanía en el coro más los servicios que brinda en la misma Catedral a través de su “asistencia al Organo” (por lo que cobra “una renta de quinientos y sinquenta pesos”), tiene “lo suficiente y necesario para mi manutencion, y decencia de mi estado”. Agrega a su vez Pancorbo que otra de las razones que lo obligan renunciar a la capellanía de los Barreda-Cano de Herrera es

“el escrupulo que me causa, el no poder desir las misas todas de su fundacion, ni tampoco asistir ni manejar las dhas tierras por la continua y necesaria asistencia a este coro”.⁴⁰

La importancia de este documento radica en permitirnos saber que Pancorbo ejerció como organista de la Catedral de Cusco. Lamentablemente no sabemos nada acerca de su actividad como miembro del coro catedralicio, aunque es probable que su “continua y necesaria asistencia a este coro” no significara una simple participación como cantor, sino quizás la dirección o guía del mismo. A su vez, podría pensarse que su puesto de organista haya podido estar en conexión directa con el de la capellanía que ejercía en el coro, aunque en el documento citado Pancorbo se encarga de separar claramente dichas ocupaciones.

En contraste con la afirmación de Baker⁴¹, creemos posible que Pancorbo no haya tenido que esperar a finalizar su interinato en el magisterio de capilla para asumir el puesto de organista. Por lo que se desprende de las propias palabras de Pancorbo, dicho cargo de organista pudo haber estado ejerciéndolo con anterioridad a 1724.

³⁸ El traspaso legal se vio obstaculizado por una aparente falsificación en la copia que conservaba Pancorbo del certificado de fundación de la capellanía. Según certifica el escribano que revisó la documentación presentada por Basilio, la familia Barreda habría destinado, en realidad, como segundo capellán a un joven expósito colegial de San Bernardo, cuyo nombre fue tachado y falsificado en favor del de Andrés de Barreda. El documento finaliza con una convocatoria notarial a Andrés de Barreda a prestar declaración. Desconocemos, obviamente, la compleja trama que subyació en este acontecimiento legal, así como su resultado.

³⁹ La palabra que utiliza Pancorbo es “congrúas”. El *Diccionario de Autoridades* (1729, Tomo II) define el término “congruas” así: “La renta Eclesiástica que necessita qualquiera persona o Comunidad Eclesiástica, para su mantenimiento y decencia competente, según la calidad de su estado. De ordinario, y con especialidad se suele tomar esta palabra por la renta Eclesiástica, que precisamente debe tener el que pretende ordenarse de Presbytero, para su decente sustento, areglada [sic] su cantidad a las Synodales de las Diócesis. Viene del Latino Congruus. Latín. Ecclesiasticus proventus cuique Clerico congruens”.

⁴⁰ *Ibid*, fol. 3r.

⁴¹ BAKER, 2008: 73-74.

Además, el hecho de haber sido nombrado maestro de capilla interino por el Cabildo en 1724 supone una necesaria vinculación previa de Pancorbo con la Catedral y con las actividades musicales relativas a ésta, ya sea a través del órgano o de su puesto en el coro.

Como se dijo, el documento de marras se encuentra incluido en un expediente conformado por otros varios papeles, entre los cuales se encuentra el acta de fundación de la capellanía del matrimonio Barreda-Cano de Herrera. A continuación, transcribiremos solamente la solicitud de renuncia de Pancorbo a esta última:

“El Mrô D.ⁿ Basilio de Pancorbo. Clerigo Presbitero domiciliado de este Obispado. Capellan propietario de la Capellania que instituieron, y fundaron D.ⁿ Thoribio Barreda y D.^a Theresa Cano de Herrera, su muger, sobre las tierras normadas Ancaichura, sitas en el Balle de Japaquara de la Probinsia de Abancai, con el principal de quatro mil pesos, y doscientos de corridos en cada un año, como mejor proseda de derecho, paresco ante VS.^a: y digo que fuera de esta dha Capellania tengo otra que es la que sirbo en el coro de esta Sancta Yglesia Cathedral, a cuió titulo me ordene, y tambien goso la renta de quinientos y sinquenta pesos, que se me dan por la asistensia al Organo. De manera que con solo estas dos congruas que reporto en dha S.^a Yglesia, tengo lo sufisiente y necesario para mi manutención, y desensia de mi estado y no necesito de la dha Capellania que fundaron los dhos D.ⁿ Thoribio de Barreda y y D.^a Theresa Cano de Herrera, a lo que se agrega el escrupulo que me causa, el no poder desir las misas todas de su fundación, ni tampoco asistir ni manejar las dhas tierras por la continua y necesaria asistensia a este coro, por lo qual ê determinado, el traspasar la dha Capellania en D.ⁿ Andres de Barreda que es llamado a ella después de mis días por llamamiento de los fundadores como consta, y parese del testimonio que presento con el Juramento necesario en cuiá atención para que esta seccion, y ha paso de mi derecho de Cappellan de la dha Capellania tenga efecto y pueda en virtud de ella pasar a servirla el dho Dn Andres de Barreda solisito la benia y facultad de VS.^a y para conseguirla pongo en su consideración que por la Misericorda de Dios tengo la sufisiente para mi manutención, y desensia con las referidas dos congruas que persibo anualmente de la dha S.^a Yglesia Cathedral, como asi lo juro por Dios nrô Señor Yn bervo saserdotis, que es lo que se requiere por derecho, para que un Eclesiastico puede seder su Capellania y dha congrua respecto de que en este caso se cела el que no quede destituido, interpuesto a calamidad con desdoro del estado sacerdotal, y hallandome yo libre de estos reselos tiene lugar la seccion, y traspaso de la dha Capellania en el dho D.ⁿ Andres de Barreda y para que se le confiera = [/] A VS.^a pido y suplico que en atension a lo referido se sirba de concederme licencia para que yo pueda traspasar la dha Capellania en el dho D.ⁿ Andres de Barreda segundo llamado a ella y por este medio se aquiete el escrupulo que me causa el [no poder]⁴² cumplir con la obligasion de las Misas de su fundasion y ser de Justicia que pido.

[Firma, debajo:] Basilio de Pancorbo”⁴³

⁴² El manuscrito se encuentra arruinado en ese punto, pero se infieren escritas dichas dos palabras.

⁴³ AAC: leg. LVI, 3^a, 44. F. 8, f. 3r-3v.

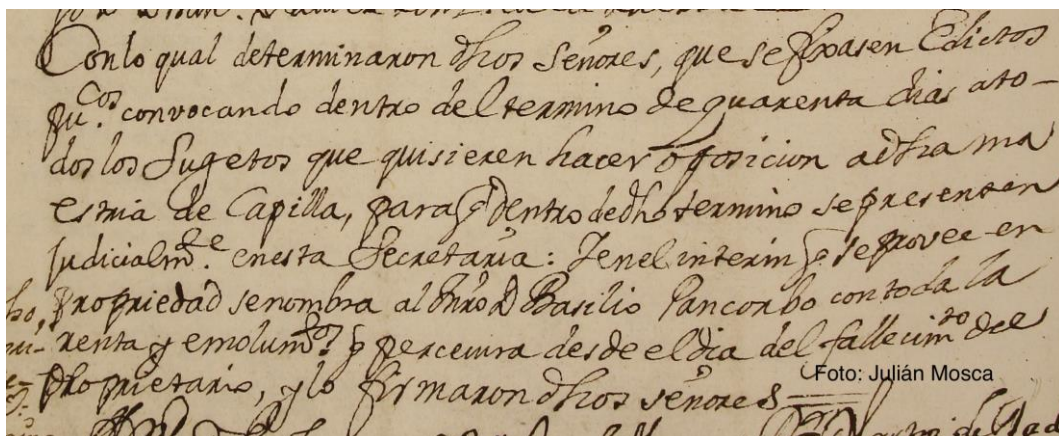


Imagen 8. Detalle del acta del Libro del Cabildo Eclesiástico (1667-1748, f. 320v) en el que se nombra a Basilio Pancorbo maestro de capilla interino de la Catedral de Cusco. Archivo Arzobispal de Cusco, noviembre 2014.

2.3. Archivo General de Indias

En el Archivo General de Indias⁴⁴ existen dos interesantes documentos no mencionados ni estudiados aún por ninguno de los investigadores que han tratado, aunque sea en parte, la vida de Esteban Ponce de León o su entorno. Dichos documentos no nos hablan del compositor, pero sí de dos de sus hermanos, Juan José Ponce de León y Pablo Ponce de León, identificados en calidad de tales por Samuel Claro durante sus investigaciones de las actas capitulares de la Orden agustina.⁴⁵

2.3.1. Fray Juan José Ponce de León

Juan José Ponce de León, al igual que sus hermanos Pablo y Esteban, fue monje de la Orden de San Agustín. Como Pablo, llegó a ocupar puestos de alta jerarquía dentro de la Provincia del Perú, siendo electo Provincial en 1738. De las actas capitulares de la Orden en la Provincia peruana, investigadas en el año 2012 por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, se desprende que en 1746 –año del terrible terremoto

⁴⁴ Consultado a través de su página web: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/archivos/agi/portada.html?jsessionid=37DF6400973A38C5E9EB4CECE01E5117> (última consulta: 10-XII-2014).

⁴⁵ CLARO & CHASE, 1969: 22-24.

que azotó cruelmente a la ciudad de Lima- Juan José donó al convento de esa ciudad setenta negros adquiridos en Chile, a cambio de una pensión por su valor.⁴⁶

El primero de los documentos obrantes en el Archivo General de Indias al que nos referiremos ahora, es una licencia manuscrita que data del año 1731⁴⁷ y consta de tres folios escritos de ambas caras. En el recto del primer folio, Juan José Ponce de León –a través de su escribano, Miguel Gómez de Peralta, que es quien escribe- solicita permiso a la Real Audiencia de Cádiz, en calidad de miembro de la Orden agustina, para abordar un barco y regresar a Lima, habiendo finalizado un recorrido por diferentes dependencias de su Provincia. Fundamenta su pedido exhibiendo la “real cédula” que habilita su retorno a la capital peruana. A su vez, solicita permiso para viajar junto a su criado mestizo, Blas de Uriniano (o Uriniani), a quien trajo consigo desde su partida en Lima.

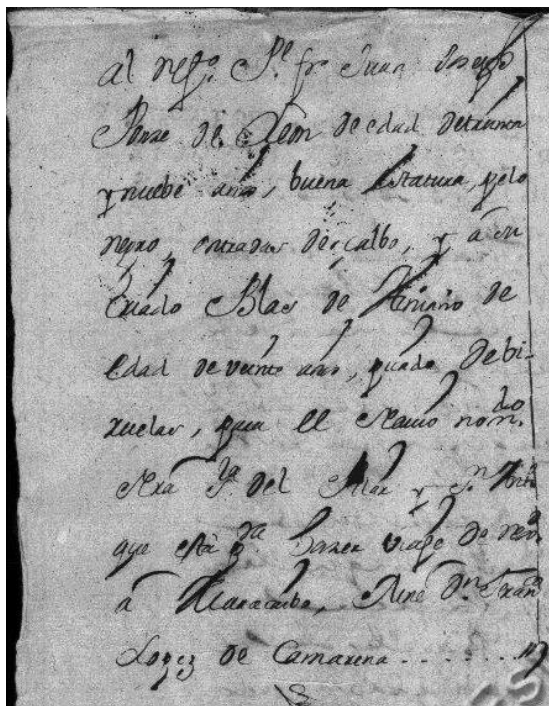


Imagen 9. Detalle del último folio de la licencia de viaje de Juan José Ponce de León, en la que se describe su aspecto físico. Foto: Archivo General de Indias.

En el dorso del primer folio, Pedro Sánchez de Bernal (escribano) declara haber comprobado fehacientemente que el criado que acompaña a Juan José es el mismo que

⁴⁶ Ver GUTIÉRREZ ARBULÚ & CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, 2012: 33.

⁴⁷ AGI: Contratación, 5479, N. 3, A. 13.

trajo desde Lima. La fecha que se registra junto a la firma del documento es 19 de septiembre de 1731. Más abajo, y continuando en el recto del folio siguiente, comienzan los registros de las declaraciones de tres testigos que, bajo juramento, declaran ante conocer a Juan José y por sobre todo -lo que parece ser la motivación más importante del documento- dan fe de que Blas Uriniano es su criado y es el mismo que lo acompañó desde Lima. La fecha de estas declaraciones es 22 de septiembre, tres días después de la anterior.

El primero de los testigos que se presenta ante Sánchez de Bernal, es el “R.^{do}. P.^e. Mrô fr. Juan de la Daga” (sic), de la Orden de San Agustín. El Reverendo Padre Maestro fray Juan de la Daga, de cincuenta años de edad, declara conocer a Juan José Ponce de León desde hace mucho tiempo y “con bastante familiaridad”. En el Archivo General de Indias consta, a su vez, la respectiva licencia de viaje de Juan de la Daga, en la que se lee que ejercía el cargo de Procurador General de la Provincia de Lima.⁴⁸

El segundo de los testigos se presenta como “Dn. Phelipe Luis de Quintana” (sic), vecino –según parece leerse en el manuscrito- de Cádiz, de “más de veinticuatro años de edad”. Felipe declara conocer “al dho [“dicho”] R.do P.e Mrô” (se refiere a Juan José) desde hace más de año y medio, y que durante ese tiempo ha visto, efectivamente, a Blas de Uriniano desempeñarse como su criado. De esto se desprende que la estadía de Juan José fuera de Lima fue, como mínimo, de casi dos años.

En el verso del mismo folio se registra la declaración del tercer testigo, “Dn. Miguel Venítez” (sic), capitán de Infantería Española que se embarca en el mismo navío que Juan José Ponce de León en dirección al Perú, con motivo de “servir el empleo de Corregidor de la ciudad de Arequipa”.⁴⁹ Al igual que los testigos anteriores, declara bajo juramento que le consta que Blas Uriniano es el criado de Juan José y que es el mismo que trajo de Lima.

Debajo de las firmas respectivas de Miguel Benítez y Pedro Sánchez de Bernal, cerca del final de la hoja, otra mano –de caligrafía apresurada- nos brinda una copia de la Real Cédula que portaba Juan José Ponce de León y que debió presentar ante las autoridades con el fin de obtener los permisos necesarios para embarcar. El texto de la cédula real, escrito en la persona del Rey, se extiende hasta ocupar la totalidad del recto

⁴⁸ AGI: Contratación, 5479, N.3, R.11.

⁴⁹ En el Archivo General de Indias consta la cédula real del nombramiento de Miguel de Benítez como Corregidor de Arequipa, con fecha 6 de septiembre de 1731, y la licencia en la que solicita permiso para viajar al Perú en compañía de dos criados. El escribano es el mismo que gestiona la licencia de Ponce de León, Miguel Gómez de Peralta. (AGI: Contratación, 5479, N.1, R.25).

del folio siguiente (el último folio del documento). En él se expresa que Juan José Ponce de León estuvo en tierras españolas cumpliendo deberes encargados por la Orden agustina (sin especificarse cuáles), y que habiéndolos “evacuado y concluido” desea restituirse a su Provincia (es decir, a Lima). Para tal fin, el rey solicita al presidente y a los ministros asesores del Tribunal de la Casa de Contratación de las Indias, le otorguen permiso para embarcarse en cualquier navío de bandera española que se dirija rumbo a aquellas tierras, con su criado y “los Baules de su ropa y libros” (sic), sin que le “pongan envarazo” (sic).

Finalmente, en el verso de este último folio, una mano diferente -en pocas líneas y en columna angosta- asienta una serie de interesantes datos concernientes a la descripción física de Juan José Ponce de León y de su criado. Gracias a ellos, sabemos que Juan José tenía por entonces treinta y nueve años de edad, “buena estatura” y “pelo negro” con “entradas de calbo” [sic]. De Blas de Uriniano solamente se expresa que tenía al momento veinte años de edad y que se hallaba “picado de viruelas”. Se menciona a su vez el nombre del navío en que emprenderían el viaje hacia Lima desde el puerto de Veracruz: “Nuestra Señora del Pilar y San Antonio [de Padua]”, bajo el mando del maestre Francisco López de Camarena.⁵⁰

La lectura y transcripción del documento en su totalidad no es fácil. Esto se debe, en parte, a la caligrafía veloz de las manos que intervinieron en su redacción y al extenso uso de abreviaturas y contracciones, tan comunes en los escritos notariales hispanos de los siglos XVI, XVII y XVIII. Teniendo en cuenta estos obstáculos, la transcripción es la siguiente:

[Folio 1 – Recto:]

[Sello Real:] “Veinte maravedis. SELLO QUARTO, VEINTE MARAVEDIS,
AÑO DE MIL SETECIENTOS Y TREINTA Y UNO” [/]

⁵⁰ Los datos que aporta por sí solo el documento de marras acerca de este navío y su maestre fueron confrontados con los que similarmente constan en la licencia de viaje de Juan de la Daga (citada en nota al pie N° 45 de este trabajo) -compañero de viaje de Juan José Ponce de León - pudiéndose comprobar que coinciden totalmente. Con el fin de clarificar un poco más la cuestión, se realizó una segunda confrontación de dichos datos con los que ofrece otro documento obrante en el Archivo General de Indias, catalogado como “Registros de ida de las naos sueltas que fueron a Maracaibo. Años de 1703 a 1731” (AGI: 10.13.8.626, Contratación, 1680). Si bien no pudimos lograr un acceso directo a este documento -debido a que no se encontraba aún digitalizado-, sí hemos podido consultar la descripción de su registro catalográfico, en la que se menciona a un Francisco López de Camarena, efectivamente, en calidad de maestre de la nave “Nuestra Señora del Pilar y San Antonio de Padua” en el año 1731. Las coincidencias de año y nombres entre ambos documentos nos han posibilitado confirmar el papel de esta persona y el porqué de su aparición en la documentación aquí estudiada. Debemos estar, sin duda, muy agradecidos a la meticulosidad de la burocracia aplicada por la Casa de Contratación que, combinada con las nuevas tecnologías de comunicación, nos permite hoy en día ejecutar cruzamientos de datos por demás valiosos a la hora de identificar personajes de la historia.

[Sobre el margen izquierdo, en tinta más clara:] Cadiz y Sep.^{bre} 18 de 1731 cupo del of.^o de ls miro[?]

Miguel Gomez de Peralta en nre. [nombre] del Fr. Juan Joseph Ponze de Leon del orden de Sⁿ Agustin ante V.S. parezco, y hago exhibición de la R^l Zedula por la que se le concede a mi Parte lizencia para poderse restituir a la Prov^a de Lima de donde vino a diferentes dependencias pertenecientes a ella por haverlas concluido, y q pueda volver asimismo un criado q trajo de dha Prov.^a llamado Bras de Uriniano [agujero en el folio] mestisso y q pueda transportarse en qualesq^{ra} navio de vadera que haga viaje p.^a las referidas Provincias, y respeto [respecto?] de estar habilitandose un Rx^o [?] para Maracaibo =
A V.S. supp.^{co} aia por exhibida dha R^l Zedula, y en su vista se sirva mandar que por la conit^{ia} [¿constancia?] Pral [o “Gral”] de esta R^l Audiencia se la forme a mi Parte y a dho su criado el despacho de embarcación que necessitare para el Referido Navío, que en ello Rceviré [¿recibiré?] mra. et.a [?].
[Firma sobre el margen derecho:] Miguel Gomez de Peralta”

[Folio 1 – Verso]:

“Justificamos [¿de esta parte?] que el criado que expresa en el com.^{do} ante^{de} es el mismo que trajo de Lima y llev[a] ahora en su compañía para su asistencia; por la [...] Pral. de esta r. aud.^a se le dará el Desp. de embarcación que pide para su persona y la de dho su criado en conformidad de la r^l cedula que â exhibido[?] [...]En Cadiz a dies y nueve de Sep.^{re} de mill setet. treinta y uno.
[Firma:] Pedro Sanchez de Bernal
[sobre el final de la hoja:]
En la ciudad de Cadiz a Veinteydos días del mes de sep.^{re} [continúa en el folio siguiente.]”

[Folio 2 – Recto:]

de mil setez.^{os} treinta y uno ante mí el es.^{to} de [...]Miguel Gomez de Peralta p.^a la justificaz.^{on} que le está mandada dar por el auto antezedente pres^{to} por testigo a R.^{do}. P.^e. Mrô fr. Juan de la Daga del orden del Sⁿ. S^{no}. Aug.ⁿ de la Prov.^a de Lima de q.ⁿ recibí juram.^{to} q se[?] hizo y.^{or} dar dos acerdotis [dos sacerdotes?] seg.ⁿ drô y en cargo del oficio decía Verdad y preg.^{do} por el contesto del pedim^{to} y auto antez^{te} Dijo que conose a Blas de Uriniano mestiso q se expresa en dho pedim^{to} y q es el mismo q el R.^{do} P.^e Mrô frai Juan Ponse de Leon del dho orden trajo; en su asistencia y servicio de la Prov.^a de Lima y q restituéndose haora a ella le buelbe a llevar en la misma conformidad en el navío q de proximo se esta desp.^{do} de[?] Rx.^o[Mx^o?] al P.^{to} de Maracaybo lo qual save por la razon referida y por la de conozer al otro R.^{do} P.^e mucho tiempo con bastante familiaridad; y ser la Verdad en cargo del Juram.^{to} q ha dado lo firma[?] y q es de edad de sinquenta a[ños] Doy fee =

[Debajo, sobre margen izquierdo, firma:] R. Juan de la Daga

[Debajo, seguido de la firma:] Anttemi

[Debajo, sobre margen derecho, firma:] Pedro Sanchez de Bernal

[Debajo de las firmas, en la sección inferior de la hoja:]

Luego [...] de la otra presentz.^{on} y p.^d la referida Justificaz^{on} el otro Prac.^t[?] pres.^{to} por testigo a Dⁿ Phelipe Luis de Quintana Vez. [vecino?] de esta ciudad q.ⁿ R^{oz} en mi Juram^{to} q lo hizo a Dios y una Cruz Segⁿ dhô y en cargo del prometio dezir Verdad y preg.^{do} por el Honor del pedim^{to} y [...] dijo q save y le consta q Blas Uriniani mestiso del mismo q trajo en su servicio el R.^{do} P.^e Mrô fr Jun Ponse de Leon del orden de Sⁿ Augⁿ de la Prov.^a de Lima y q siendole presiso bolberse a ella le lleva en su asistencia seg.ⁿ y como le trajo; y en el navío q deprox.^{mo} se esta Desp.^{do} de Rxo.^o al P.^{to} de Maracaibo; lo qual [...] el testigo por conozer mas de [a]ño y medio al otro R.^{do} P.^e Mrô y haver Visto tratar al dho mestiso como tal criado y por ser p^{co} y notorio p.^{ca} voz y fama y la Verdad en cargo del Juram^{to} q ha hecho en q [...] lo firma y que es de mas de ventey quatro a[ños] Doy fe =

[Debajo, firma:] Phelip [sic] Ruiz de Quintata
[Junto a la firma:] Anttemi
[Debajo, firma:] Pedro Sanchez de Bernal

[Folio 2 verso:]

En conocimiento[?] de la dha presentaz.ⁿ y para dha Justificaz.ⁿ el dho Procurador pres^{to} por testigo a Dn Miguel Venitez, Cap.ⁿ de Infanteria Española q dep^{rox.}^{mo} esta para hacer viaje en el Rx.^o q se esta dep.^{do} para el Puerto de Maracaybo a servir el empleo de Corregidor de la Ciu^d de Arequipa de las Provincias del Peru de q.ⁿ en virtud de la comision q me esta dada Rre[?] sú Juram.^{to} q lo hizo por Dios y una Cruz y so cargo dél ofrecio dezir Verdad y pr eg.^{do} por el Honor del pedim^{to} pres^{do} Dixo q sabe y le consta q Blas Uriniani mestiso vino en compañía del R.^{do} P.^e Mro Fr Juan Ponze de Leon del orden de Sⁿ Aug.ⁿ en el navio q de Abiso bino a este Puerto de la Veracruz de que fue Cap.ⁿ D Juan Frnz Arras desde cuio tiempo hasta este de la fha lo ha visto en las casas de dho P.^e Mrô asistiéndole en su servicio y aora lo lleva para el viaje q ha de hacer en dho navio Mx.^o [?] de Maracaybo lo qual sabe el testig.^o por haverlo Visto ser y pasar asi y q es el mismo q trajo en su compañía y ser la Verdad p.^{co} por[?] estar io en cargo del Juram.^{to} que lleva dho lo firma y qes de edad de treintaysiete a[ños] =

[Debajo, firma:] Miguel Benitez

[Al lado:] Anttemi

[Debajo, firma:] Pedro Snachez de Bernal

[Debajo, otra mano escribe:]

Sacado de una R.^l cedula q orig.^l presento el M p Ju Jp.^s Ponze del orden de Sⁿ Agustin cuio tenor es el sig.^{te} [/]

El Rey = Por quanto el M p Ju Jp fr Ponze de Leon del orden de Sⁿ Agustin [fin del folio, continúa en el recto del siguiente.]

[Folio 3 recto:]

[continúa del folio anterior] ha representado, q haviendo venido a Espana con los poderes y Procuracion q en '[sic] de su Prov^a de Lima a diferentes dependencias, y encargos pertenecientes á ella, los á evacuado y concluido, y esta en disposicion de restituirse a la ref.^{da} su Prov.^a Zg.^a executado, suplica se le conceda liz.^a p^a envarcarse en qualesquiera Navio de Vandra Mia con un criado, los Baules de su ropa y libros, y haviendose visto en mi cons.^o de las Ind.^s he venido en ello. Por tanto mando al presid.^{te} y Mnôs Asesores del Trib^l de la Cassa de la Contracio.ⁿ de las Ind.^s no le pongan envarazo, ent[?] haga su viaxe en qualesquiera Navio de bandera mia q hisiere viaxe a dhas Prov.^{as} con los cofres de su ropa libros, y el criado, q expresa, q dize trajo de Ind.^s q tal es mi Voluntad Dada en Sev.^a a 24[22?] de Ag.^{to} del 731 = Yo el Rey = p^r mandado del Rey nro[?] s^o-Dⁿ fran^{co} Diaz Roman = y al pie de dha Rl. Zedula ay tres rubricas de firmas –

Es copia de dha R^l Cedula q Orig.^l bolvio a llevar [...] el dho R.^{do} P. M.^o fr Ju Joⁿ Ponze de Leon = Cadiz veintiocho de sept.^e de mil sett.^{os} treinta y uno[.]

[Debajo, otra mano escribe:] En [...] de octubre y se le dio el despacho de embarcazion[.]

[Dos firmas.]

[Verso del folio:]

Al dej.^o[?] P.^e fr Juan Joseph Ponze de Leon de edad de triunen [sic] y nuebe años, buena Estatura, pelo negro, entradas de calbo, y á su criado Blas de Uriniano de edad de veinte años, picado de biruelas, que el Navio nom.^{do} Nra S^{ra} del Pilar y S.ⁿ Anton que está p^{ra} hacer viaje de Mx^o á Maracaibo, Mre Dⁿ Fran^{co} Lopez de Camarena.

[Firma].

A través de la lectura del documento completo, se infiere que fray Juan José Ponce de León efectuó, alrededor de 1730 y por encargo de la Orden, un viaje a Europa de por lo menos un año y medio de duración en el cual uno de los destinos fue la ciudad española de Cádiz. Según se desprende de la declaración del segundo testigo, Felipe Ruiz de Quintana, vecino de Cádiz, Juan José había permanecido en dicha ciudad por más de un año y medio⁵¹.

Desconocemos los motivos de dicho viaje y la naturaleza de los encargos que fue enviado a cumplir Juan José en Europa, en compañía del procurador de la Provincia, Juan de la Daga. Es muy probable que el personaje central del viaje haya sido Juan de la Daga, en calidad de Procurador General de la Provincia de Lima, y que Juan José simplemente haya viajado en calidad de acompañante. Quizás, una de las razones del viaje pudo haber sido acompañar o escoltar al capitán español Miguel Benítez hacia el Perú para su toma del cargo de Corregidor de Arequipa; o bien para asistir a la celebración de un Capítulo General de la Orden. Por el momento no disponemos de mayores datos que nos permitan conocer lo que verdaderamente sucedió.

Ahora bien, ¿qué es lo que el análisis de este documento aporta a nuestro objeto de estudio?

- Entre aproximadamente 1730 y 1731, el hermano de Esteban Ponce de León, Juan José, llevó a cabo un viaje a España enviado por la Orden agustina. ¿Pudo haber realizado en algún momento un viaje similar el compositor, en tanto fraile de la Orden? De ser posible esto, ¿justificaría un viaje de este tipo su ausencia de las actas capitulares a partir de 1725?
- La edad de Juan José, en 1731, era de 39 años; por lo tanto, su nacimiento (o al menos el registro legal del mismo) tuvo lugar en 1692, sorprendentemente el mismo año que Samuel Claro calculó para el nacimiento de Esteban Ponce de León, su hermano. Esto nos obliga a repensar la fecha de nacimiento propuesta por Claro, o al menos a someterla a revisión.

1) Con respecto al primer punto, es claro que en el documento analizado no se presenta ninguna referencia a Esteban Ponce de León. Descartamos de plano que haya acompañado, por lo tanto, a su hermano en la travesía a España. Si tenemos en cuenta la

⁵¹ Naturalmente, siempre que el testimonio de Ruiz de Quintana no haya sido falso con el fin de acelerarle a Juan José los trámites respectivos a la embarcación de su criado.

meticulosidad con la que la Casa de Contratación registraba a cada pasajero (hemos podido apreciar el celo puesto por la Audiencia en la identificación del criado Blas de Uriniano, para lo que se requirió nada menos que tres testigos), no es pertinente pensar en un posible extravío de documentación al respecto. Tampoco hemos podido encontrar, en nuestras consultas *online* del Archivo General de Indias, licencias y expedientes de viaje similares, a nombre de Esteban Ponce de León. Sin ánimos de ser prematuramente determinantes en este aspecto, por el momento podemos decir que no hay registros de que Esteban haya viajado a España en algún momento de su vida, al menos con permiso de la Orden o enviado en nombre de ella.

2) Sobre el segundo punto, con la clara excepción de que Esteban y Juan José hayan sido gemelos o mellizos, es muy poco probable que el nacimiento de los dos hermanos haya ocurrido el mismo año de 1692. Como ya hemos dicho anteriormente, la proposición de esta fecha para el nacimiento de Esteban parte de la especulación de Samuel Claro sobre la edad necesaria que debía tener un fraile agustino para ser ordenado sacerdote y asumir el cargo de lector en Teología Moral.

Profundizaremos en este último aspecto más adelante, durante nuestra reconstrucción de la vida de fray Esteban Ponce de León.

2.3.2. Fray Pablo Ponce de León

Del fraile agustino Pablo Ponce de León sabemos, tal como menciona Claro⁵², que ejerció como Prior del convento de Lima en 1725 y como Provincial desde 1746 hasta 1750, y que alcanzó el título de Doctor en Teología por la Real Universidad de San Marcos. Como ya hemos dicho, Claro recoge estos datos de las actas capitulares obrantes en el Convento de San Agustín de Lima, de documentos del Archivo Arzobispal de la misma ciudad y de la obra de Avencio Villarejo ya citada.

En el Archivo General de Indias existe, bajo el título de “Relaciones de méritos y servicios”, un corpus documental consistente en noticias sobre personalidades ilustres americanas y españolas de los siglos XVI, XVII y XVIII, en las que se detallan datos de su vida, carreras y logros alcanzados. Muchas de estas noticias, que asumen el aspecto de modernos ‘curriculum vitae’, tienen como protagonistas a frailes de diferentes

⁵² CLARO & CHASE, 1969.

órdenes religiosas (como agustinos, dominicos y carmelitas entre otras) que desempeñaron trayectorias importantes dentro de las mismas, ya sea en la esfera académica, directiva, o en ambas.

Entre estas Relaciones, hemos podido hallar la correspondiente a fray Pablo Ponce de León⁵³, en calidad de fraile destacado de la Orden de San Agustín por su carrera académica y ejecutiva transitada. Se trata de un documento inédito –nunca mencionado anteriormente por los investigadores– y de gran valor para nuestros estudios, pues aporta ciertos datos cruciales sobre la familia Ponce de León: por un lado, los nombres de los padres de los tres hermanos, y por el otro, el lugar geográfico del nacimiento de Pablo, que bien pudo haber sido el mismo del de Esteban.

El documento, redactado en 1751, dice así:

“RELACIÓN DE LOS MERITOS, GRADOS, Y LITERATURA DEL MUY REVERENDO Padre Maestro Fray Pablo Ponce de Leon, del Orden de San Agustín, Cathedrático de diferentes Cathedras de Artes, y Sagrada Theología, Prior de varios Conventos, y ultimamente Provincial de la Provincia de Lima, en las de el Perú.[/]

Consta por un Instrumento que se há presentado, que el dicho Reverendo Padre Maestro Fray Pablo Ponce de Leon, es natural de la Ciudad de Saña, en las Provincias del Perú, de edad de sesenta y dos años, hijo legitimo de Don Manuel Ponce de Leon, y de Doña Juana Luaces Inostrosa, familias por ambas lineas, Paterna, y Materna, de la primera calidad, y distincion de aquella ciudad; y que haviendo tomado el Havito de la Religion de San Agustín, cursò las Facultades de Artes, y Sagrada Theología, con el mayor zelo, y aplicación, lo qual acreditò, y manifestó en los repetidos Actos mayores, y menores, publicos, y secretos, que se ofrecieron en su tiempo, portandose en ellos con todo lucimiento, aplauso, y notoria aceptacion de sus Maestros; especialmente en los Actos mayores, y exámenes que precedieron à el Grado de Doctor en Sagrada Theología, que se le confirió por la Real Universidad de San Marcos de dicha Ciudad de Lima.

Que concluidos sus Estudios, hizo repetidas Oposiciones à Cathedras, y obtuvo las de Artes, Nona, Theología, Visperas, Moral, y la de Prima en su Religion; por lo qual, y su aventajada suficiencia, obtuvo de su General Patente de Maestro del Numero: Que en el año de mil setecientos y veinte y uno, le eiligò su Provincia por Prior del Convento de Guamachuco: En el de setecientos y veinte y cinco, fue Secretario de Provincia: En el de setecientos y veinte y nueve, fue Prior del Convento de Challacollo: En el de setecientos y treinta y tres, fue Prior del Convento de la Ciudad del Cuzco: En el de setecientos y treinta y siete, fue Rector del Colegio de San Ildefonso: En el de setecientos y quarenta y uno, fue Prior del Convento Grande de la referida Ciudad de Lima.

Y últimamente en el Capitulo Provincial, que celebrò su Religion el año de mil setecientos y quarenta y seis, saliò electo Provincial de dicha Provincia de Lima, cuyo cargo quedaba excerciendo el año de setecientos y quarenta y ocho, con notable aplauso, y aceptacion, no solo de su Convento, sino de todos los vecinos de aquella Ciudad, haviendo desempeñado tambien exactamente su obligacion en los demàs cargos que quedan expressados. [/]

[En bastardilla:] Formòse en esta Secretarìa del Consejo, y Camara de Indias de la Negociacion del Perú, del citado Instrumento que presentò la Parte, y se le bolvió.

⁵³ AGI: Gobierno, Indiferente general, 235, N.27.

Madrid à quinze de Septiembre de mil setecientos y cinquenta y uno. [Firma manuscrita y rúbrica:] Miguel Gutierrez”.

Este valioso documento certifica la validez de los hallazgos de Claro sobre la figura de Pablo de Ponce de León, a la vez que los amplía. Partiendo de la edad del fraile consignada al momento de la redacción del documento nos es posible situar el nacimiento de Pablo Ponce de León en 1689. Nos permite saber, además, cuál era el nombre de los padres de los tres hermanos: Manuel Ponce de León y Juana Luaces Inostrosa; así como la ciudad de establecimiento de la familia: Saña (o Zaña).

Con respecto a los padres de los tres hermanos Ponce de León, lamentablemente no hemos podido hallar en el AAC ninguna documentación que refiera a sus personas. Existen en dicho archivo diversos documentos de los siglos XVII y XVIII relacionados al apellido “Ponce de León”, pero ninguno refiere a Manuel, o a los hermanos Pablo, Juan José y Esteban. En este sentido, es probable que algunos de los papeles obrantes en el AAC, como el testamento de Sebastián Ponce de León, cura de Maras (1761)⁵⁴, su carta informando el estado de una doctrina en Cotabambas (1739)⁵⁵ y el acta matrimonial de Juan Ponce de León con María Sánchez (1740)⁵⁶, refieran a parientes en tercero y cuarto grado de nuestros protagonistas, como tíos y primos.

La ciudad de Saña, que menciona el documento como cuna de Pablo Ponce de León, es el pueblo peruano situado actualmente en la provincia de Chiclayo del Departamento de Lambayeque (noroeste del Perú). Si bien fue fundado en 1563 con el nombre de Santiago de Miraflores de Saña, solía conocerse con el nombre de Saña por ser la capital de la colonial y rica provincia de Saña (hoy en día distrito), perteneciente al obispado de Trujillo. Hasta las primeras décadas del siglo XVIII, la ciudad supo gozar de un esplendor económico muy importante. Entre los sucesos históricos relevantes asociados a ella y recordados hoy en día, se encuentra el de haber sido lecho de muerte del Obispo y santo Toribio de Mogrovejo, fallecido en 1606 en el Convento de San Agustín de esta ciudad.

⁵⁴ AAC: Época colonial, Testamentos, Caja 33.1, leg. LXIX 2, 23.

⁵⁵ AAC: Época colonial, Correspondencia, Caja 10-12-20, leg. XXII, 1, 8. F. 6.

⁵⁶ AAC: Época colonial, Causas matrimoniales, Caja 21.2, leg. 6ª, 1, 195, 3, F-2.

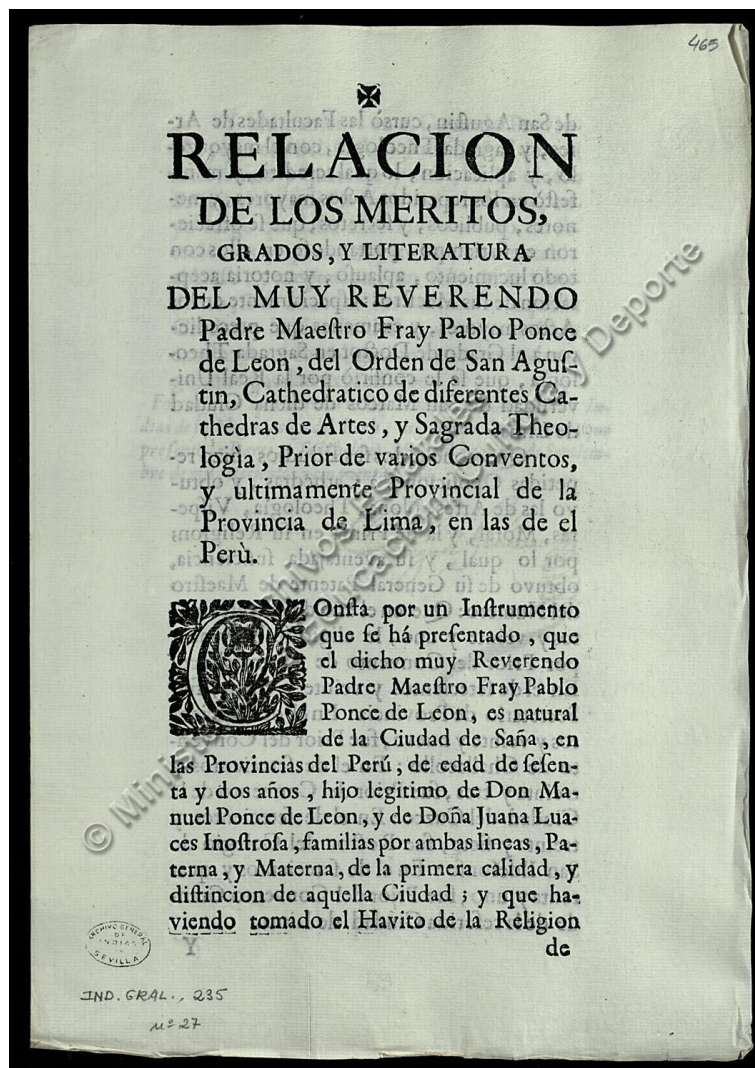


Imagen 10. Primer folio de la Relación de Méritos de Pablo Ponce de León.
Foto: Archivo General de Indias

Gracias al *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales ó América...*, del capitán español Antonio de Alcedo (1788)⁵⁷, sabemos de la Provincia de Saña que

“los frutos que produce son muchos, pues ademas del trigo, maiz, arroz y demas semillas, hay todo género de frutas, cañafístula, cocos grandes, dátiles, y mameyes; lábrase mucha sosa o barrilla, que allí llaman lico, de que hacen legías y sacan mucho sebo de las cabras que compran en la Provincia de Piura, para engordarlas en esta [...] de cuyas pieles curten cordobanes, y de estos tres renglones consiste principalmente el comercio que constituyen esta Provincia una de las mas ricas del Reyno: tambien comercia en ropas que fabrica de finísimo algodón, como manteles, servilletas, toallas; coge asimismo mucho tabaco, algun

⁵⁷ ALCEDO, 1788: Tomo IV, pp. 489-490.

vino, y hace bastante azucar, y unas esteras de juncos delgados que allí llaman petates. [...] es de excelente clima, y de territorio muy fértil y ameno”.⁵⁸

Con respecto a su capital, cuenta Alcedo que, “situada cerca de la Costa del mar del Sur”, “entre los pueblos de Lambayeque y Guadalupe” en 1685 fue asaltada por el pirata “Eduardo David” (Edward Davis), “y desde entonces se pasó á establecer la mayor parte del vecindario al Pueblo de Lambayeque”.⁵⁹

En 1720 una fuerte inundación azota el pueblo, arruinándolo casi en su totalidad. Dice Alcedo: “[...] hoy solo subsisten el convento de San Francisco, y el Hospital de San Juan de Dios, con algunas pocas familias nobles, pero muy pobres”.⁶⁰ Debemos recordar que Alcedo escribe estas palabras en las décadas finales del siglo XVIII, cuando la vida de la ciudad se encontraba en decadencia.

De la Relación de Méritos de Pablo se desprende que la familia Ponce de León era de antigua data en Saña, pudiendo haber tenido lugar su asentamiento en los tiempos fundacionales o bien en el curso del siglo XVII durante el apogeo económico de la ciudad. Según nuestros cálculos (efectuados a partir de las fechas reveladas por este documento), el nacimiento de Pablo habría tenido lugar en Saña cinco años después del asedio pirata de Davis, de lo que se infiere que la familia Ponce de León no habría participado del éxodo hacia el pueblo de Lambayeque mencionado por Alcedo. Aunque no tenemos aún documentos que lo certifiquen, es muy probable que tanto Juan José como Esteban Ponce de León hayan nacido en Saña al igual que su hermano Pablo, y que los tres iniciasen sus carreras monásticas en el convento que la Orden de San Agustín mantenía en dicha ciudad.

2.4. Hacia una reconstrucción de la vida y carrera de fray Esteban Ponce de León a partir de los documentos descriptos

Los documentos hallados durante nuestras investigaciones y que acabamos de describir y transcribir, constituyen los elementos que nos permitirán acercarnos a emprender una reconstrucción histórica de la vida y la carrera de Esteban Ponce de

⁵⁸ *Ibid.*, p. 489.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 490.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 490.

León, con el fin de acercar respuestas a las incógnitas planteadas al comienzo de este artículo, a saber:

- Lugar de nacimiento, procedencia: ¿en qué año nació? ¿dónde inició su formación musical? ¿quiénes fueron sus maestros?
- Año de adopción del cargo de maestro de capilla de la Catedral de Cusco, y duración en el mismo: ¿qué sucedió en su carrera durante los años que median entre la desaparición de su nombre de las actas de la Orden agustina (desde 1725) hasta su primera mención en manuscritos musicales como compositor y “maestro” (1738/9), ¿en qué año sucedió su muerte?

Como ya sabemos, el único antecedente con el que contamos para nuestra empresa, en este aspecto, es la reconstrucción parcial realizada por Samuel Claro a partir de los resultados de sus investigaciones ya mencionadas. En su trabajo, si bien breve, Claro se arriesgó a tejer algunas importantes hipótesis sobre la vida de Esteban, calculando su fecha de nacimiento y el año en que jubiló y adoptó el cargo de maestro de capilla. Posee el valor de haber sido el primer intento de bosquejo biográfico y el único hasta el día de hoy. Baker, en 2008, menciona justamente que los únicos logros obtenidos en el estudio de la figura de Esteban Ponce de León fueron los efectuados por Samuel Claro en 1969.⁶¹

Ya hemos ido comentando algunos de los problemas que presenta la reconstrucción efectuada por Claro a la luz de nuestros nuevos hallazgos documentales. En primer lugar, hemos señalado que el año de 1750 no pudo haber sido el año de toma del cargo de maestro de capilla de la Catedral cusqueña debido a que en la “Fee de muerte” del Obispo Sarricolea y Olea del año 1740, Esteban Ponce de León aparece mencionado en pleno ejercicio de dicho cargo. En segundo lugar, el año consignado por Claro para el nacimiento de Esteban (1692) coincidiría con el año del nacimiento de su hermano Juan José, de acuerdo a los datos que expresan las cédulas y registros del Archivo General de Indias referentes al viaje de este último a España.

Teniendo en cuenta estas cosas, una revisión de las hipótesis tejidas por Claro se vuelve obligatoria para poder emprender nuestra propia reconstrucción histórica de la vida y carrera de Esteban Ponce de León. Con el fin de revisar las conjeturas del musicólogo chileno sobre el año de nacimiento de Esteban Ponce de León y el

⁶¹ BAKER, 2008: 259, nota al pie N° 94.

desarrollo de su carrera académica y laboral como miembro de la Orden agustina, hemos emprendido un análisis de caso sobre las carreras de diferentes frailes agustinos que actuaron durante la primera parte del siglo XVIII, ya sea en Perú o en España. Los casos estudiados han sido extraídos de las valiosísimas Relaciones de Méritos que nombramos a la hora hablar sobre Pablo Ponce de León. A través de estos documentos es posible conocer –en lo que respecta a la vida de un fraile–, principalmente: la edad a la que ingresaba a la Orden, el tiempo que transcurría hasta que profesaba, los años en el que iniciaba y finalizaba sus estudios universitarios (Artes y Teología) y pasaba a ocupar cargos docentes o directivos en universidades, colegios y conventos. Nuestro acceso a esta documentación fue posible gracias a que muchos de estos papeles se hallan hoy día digitalizados en el Archivo General de Indias. Creemos que a través del análisis comparado de los mismos y del cruzamiento con otras fuentes que nos permitan una contextualización adecuada de los datos extraídos, puede obtenerse un panorama bastante claro de la manera en que se desarrollaba la carrera intelectual y profesional promedio de un fraile agustino en aquellos tiempos, permitiéndonos una reconstrucción bastante aproximada de lo que pudo haber sido la vida de Esteban Ponce de León. Las fuentes de las que nos hemos servido para la contextualización y confrontación de los datos extraídos de las Relaciones de Méritos mencionadas son, principalmente:

- Para la interpretación de los términos relativos a las titulaciones académicas de la época (títulos y grados universitarios): el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias (1611), el *Diccionario de Autoridades* (1726 y ss.) y bibliografía especializada sobre la materia⁶².
- Para la interpretación y la contextualización de los nombres con que aparecen designados determinados cargos y nombramientos religiosos dentro de la Orden agustina: además de los diccionarios arriba citados, la *Regla... y Constituciones* de la Orden de San Agustín, de Francisco de Avilés (1719)⁶³; la *Crónica*

⁶² Citada correspondientemente en cada caso.

⁶³ *Regla de S. Agustín, y Constituciones de su religión, compendiadas, y traducidas de Latín en Castellano: dedicadas a los venerables, y en Christo muy amados Hijos de la Provincia de Castilla de la Observancia del Orden de los Ermitaños de N. Padre San Agustín*, Madrid, Juan Sanz, 1719. Este documento tiene la particularidad de poseer un apéndice titulado “Compendio de las Actas que revocando todas las antecedentes puestas en esta Provincia de Castilla, Orden de N. P. S. Agustín, renovó, y puso su Difinitorio en Capitulo Provincial, celebrado en Madrigal año de 1718 y el celebrado año de 1721 [...]”, en el cual la numeración de páginas se reinicia sin ofrecer continuidad ni distinción con respecto a la empleada en el cuerpo central de la obra. Para solucionar este problema, a la hora de citar hemos decidido referir a las páginas de este apéndice con la aclaración “bis” entre corchetes junto al número de página.

continuada de la Provincia de San Agustín del Perú del cronista oficial de la Orden, Juan Teodoro Vázquez (1672-1736)⁶⁴, y la Constitución del Seminario y Universidad de San Antonio Abad de Cusco⁶⁵ de 1699, consultada por nosotros en el Archivo Arzobispal de dicha ciudad.

La *Regla... y Constituciones* de la Orden de San Agustín, traducción del latín al castellano por Francisco de Avilés publicada en Madrid en 1719, encarna un valioso documento de época que nos informa sobre las diversas disposiciones y normativas que regían la vida interna de esta orden religiosa durante el siglo XVIII.

La *Crónica* de Vázquez, por su parte, constituye una herramienta inestimable a la hora de contextualizar los datos extraídos de las Relaciones de Mérito conservadas en el Archivo de Indias, ya que nos ofrece, por un lado, descripciones de lo sucedido en los Capítulos celebrados en Lima por la Provincia Peruana desde la segunda parte del siglo XVII hasta la segunda parte del XVIII, y por el otro, relatos de vida de frailes agustinos ilustres del Perú. Lamentablemente, a lo largo de sus dos tomos, no se encuentra mención alguna a la familia Ponce de León (curiosamente, el Capítulo del año 1713 en el que sabemos se nombra por primera vez a Esteban en un cargo, fue pasado por alto por el cronista).

Por último, la Constitución del Seminario y Universidad de San Antonio Abad de Cusco (en otras palabras, el reglamento que regía dicha institución) nos informa sobre la edad y diferentes requisitos que debía reunir un estudiante de sus aulas para alcanzar las titulaciones en los diferentes grados académicos de la época, como bachiller, licenciado, maestro y doctor.

De los casos analizados extraídos de las Relaciones de Méritos –tanto peruanos como españoles⁶⁶– puede inferirse, a manera de promedio, que el ingreso de una persona

Cuando esta aclaración no se encuentra, significa que la paginación indicada refiere a la del cuerpo central de la obra.

⁶⁴ Dos tomos. Manuscrito obrante en el Archivo Histórico Nacional, Madrid, España: Códices, L.41 y L.42. Existe a su vez una edición moderna con estudio previo, edición y notas de Teófilo Aparicio López, Valladolid, Estudio Agustiniano, 1991 (Ver LAZCANO, 1993: 46-47).

⁶⁵ AAC: Época colonial, Rentas, Caja 31, leg. LXXXIX, 1, 6., fols., 128+: “Miscelánea de documentos varios, referentes al Seminario de San Antonio Abad de Cusco, período 1627-1912”. Este documento no se halla individualizado en la catalogación del AAC, sino mezclado con otros papeles relativos a la administración del SSAAC. En adelante nosotros lo citaremos bajo el título de ‘Constitución del SSAAC’.

⁶⁶ Casos analizados: fray Diego Fermín de Vergara; fray Juan de Ulloa; fray Joseph de Cossio; fray Cristóbal Linero; fray Juan Faxardo; fray Dionisio de Villavicencio. Todos ellos frailes de la Orden de San Agustín.

a la Orden agustina tenía lugar entre los catorce y dieciséis años de edad⁶⁷. Entrar a un convento para formar parte de la Orden significaba ‘tomar los hábitos’. Luego de un año de noviciado, se ‘profesaba’ (es decir, se juraban los tres votos de pobreza, obediencia y castidad)⁶⁸ y a partir de allí era posible enrolarse en los estudios universitarios de Artes (por Artes se entendía el estudio de la Filosofía y la Metafísica⁶⁹) y de Sagrada Teología. Ambos estudios eran conocidos entonces como ‘estudios mayores’⁷⁰, pues para acceder a ellos se requería rendir cuenta de sólidos conocimientos previos de gramática y latín, conocidos como ‘estudios menores’. La *Regla... y Constitución* de la Orden de San Agustín nos confirma esto:

“Los Coristas sean examinados en Gramatica; y antes de cumplir diez y ocho años, no vayan à Estudios mayores, y estèn, si puede ser, en Noviciado, y sino, en otros Conventos sugetos inmediatamente al Superior”.

Debemos aclarar que el término “corista” era, en este contexto, un sinónimo de “novicio”, ya que una de las tareas principales de los novicios en las órdenes religiosas era la de servir en el coro para el canto llano durante las misas y oficios.⁷¹

Dentro de los estudios mayores las Artes eran consideradas ‘facultad menor’ y la Sagrada Teología ‘facultad mayor’.⁷² De ambas facultades, los estudiantes egresaban con el grado de bachiller, que era el primer título posible de alcanzar en toda carrera universitaria.⁷³ Como dice Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611):

“BACHILLER, es el primer grado que se da en las universidades a los que han oído alguna facultad, como en Artes, Teología, Cánones, Leyes, Medicina, y por

⁶⁷ “[...] no se ha de recibir en la Orden, sino los que fueren utiles, y puedan servir à la Religion. Estos han de tener por lo menos catorce años, han de ser virtuosos, y muy inclinados a la perfeccion, y de fuerzas bastantes para tolerar los trabajos de la Orden. Los conversos, han de tener veinte años, y saber la Doctrina Christiana; y lo mesmo se requiere en los Donados: Para todos es necessario licencia del Provincial, consentimiento de la Consulta, y la mayor parte de los votos del Convento”. (*Orden... y Constituciones*, 1719).

⁶⁸ *Diccionario de Autoridades*, voz “Professor”.

⁶⁹ *Diccionario de Autoridades*, voz “Artes”.

⁷⁰ Según el *Diccionario de Autoridades*, los ‘estudios mayores’ comprendían, entre otras facultades o ciencias, la “Jurisprudencia Canónica y Civil, la Philosophía, Theología Escolástica, Moral, y Sagrada y otras desta class [sic], que se aprenden y enseñan en las Universidades”. Los ‘estudios menores’, por su parte, abarcaban “la Gramática, y otras de Oratoria y Poesía” (*Ibid.*).

⁷¹ El *Diccionario de Autoridades* define el término ‘Chorista’ así: “El que canta, sigue, y assiste de ordinario en el Choro, al tiempo de los Oficios Divinos y horas Canónicas. Regularmente se llaman assi en las Religiones y Ordenes Sagradas los Religiosos que aun no son Sacerdotes, deputados para cantar los Psalmos y demás Preces, y officiar las Missas. Viene de la voz Choro, y se pronuncia la *ch* como *K*. Lat. *Chori ministerio mancipatus Monachus*” (Tomo II, 1729).

⁷² MARQUÍNEZ ARGOTE, 1993.

⁷³ PAVÓN ROMERO & OTROS: 2013.

ser premio de virtud y de letras, se presupone, que es una primera corona y laureola con que el graduado se anima a pasar adelante. [...]”⁷⁴

En las *Constituciones* del Seminario y Universidad de San Antonio Abad de Cusco del año 1699, bajo el título “Consti[tución] 9ª - De las conclusiones que an de tener los Artistas” se especifica, en referencia a la obtención del grado de bachiller en Artes, lo siguiente:

“[...] ordenamos que cada Estudiante aya de tener cada año un acto general de la materia que dentro de el huviere oído con apercevimiento de que el tercer acto general que tuviere sera el de suficiencia para que por el se le de y confiera el Grado de B.^r [Bachiller] en Artes y menos que con este Grado ninguno de los que de si en adelante cursaren podra pasar a recibir el Grado de B.^r en Sagrada Theologia”.⁷⁵

Es decir, tres años de estudio en las aulas (coronado cada uno por un examen final o ‘acto’) eran necesarios para la obtención del grado de bachiller en Artes. Germán Marquínez Argote, en su investigación sobre la enseñanza de la escolástica en las universidades de la América colonial, dice efectivamente que la facultad de Artes ocupaba tres años o cursos, estudiándose en el primero de ellos la lógica de Aristóteles y de Pedro Hispano; en el segundo la física de Aristóteles y el tratado del alma, y en el tercero la metafísica, quedando reservado los estudios de ética o moral para la facultad mayor de Teología.⁷⁶

Para ser nombrado bachiller en Sagrada Teología se requería cumplir cuatro años de estudio en el aula.⁷⁷ Al respecto, la Constitución del SSAAC determina:

“Los Estudiantes Theologos an de ser obligados a cursar las materias de Theologia en la forma que arriba se refiere [ver cita anterior de esta Constitución] y atener cada uno en cada año de los quatro un acto general si enteramente hubieren oído dos materias cumplidas y al quarto año de sustentar cada uno un acto general de todas las materias que en los quatro años huviere consumado y este quatro [cuarto] exercicio sera el de suficiencia para que pueda recibir y se le confiera el Grado de Bachiller en Theología si asi lo aprovare el Prelado que estuviere presente o quien en su lugar huviere de dar el Grado [...]”.⁷⁸

⁷⁴ COVARRUBIAS, 1611.

⁷⁵ Constitución del SSAAC, 1699: fol. 82r.

⁷⁶ MARQUINEZ ARGOTE, 1993.

⁷⁷ Con respecto al tiempo que debían prolongarse los estudios de las diferentes facultades, encontramos coincidencias entre las *Constituciones* del SSAAC y la *Regla... y Constitución* de la Orden de San Agustín: “El tiempo de los Estudios es, (en esta Provincia [Castilla]) tres años de Artes, y quatro de Theologia”. (AVILES, 1719: 18 [bis]).

⁷⁸ Constitución del SSAAC, 1699: fol. 82v.

Resulta interesante aclarar que el grado de bachiller –fuere cual fuese la facultad- era el único que requería para su obtención el cumplimiento de un plan de estudios normalizado, con la exigencia de asistir regularmente a las aulas para ‘oír’ los diferentes cursos que lo componían.⁷⁹ Al concluir el bachillerato, el estudiante se hallaba validado para comenzar a ejercer profesionalmente su disciplina; aunque era posible ir más lejos en la carrera académica, con el fin de ganar ciertos reconocimientos y privilegios corporativos dentro de la comunidad universitaria, de acuerdo al modelo escolástico medieval, mantenido (con ciertas variantes) hasta la llegada de las reformas educativas liberales en el siglo XIX.

“Los primeros datos que debemos considerar para entender el modelo universitario medieval es que antes que instituciones de enseñanza, las universidades nacen como gremios. Es decir, como asociaciones de individuos con intereses comunes, cuyo propósito es la obtención de defensa de privilegios, así como el control monopólico de un bien. [...] El objetivo de las universidades medievales, más que la enseñanza, es la formación de profesores [...] más que abogados, la universidad medieval formaba catedráticos de derecho; más que médicos, formaba catedráticos de medicina. [...] El monopolio universitario era, entonces, la formación de catedráticos y la expresión material de dicha formación era el grado académico. [...] desde el punto de vista académico, los grados universitarios medievales no acreditan conocimientos; certifican, más bien, distintos aspectos docentes. [...] también tienen un valor corporativo, pues llevan aparejados ciertos privilegios, dentro y fuera de la propia universidad”.⁸⁰

El grado de licenciado, como su nombre lo indica, tuvo su origen en la ‘licencia’ o permiso que la Iglesia otorgaba en la Edad Media a los bachilleres para poder ejercer la enseñanza.⁸¹ El requisito que debía cumplir un bachiller para alcanzar el grado de licenciado, era solamente el de avocarse durante cuatro años a la práctica docente en calidad de pasante.⁸² A partir del siglo XVII, luego de ciertas reformas impulsadas por la Corona española⁸³, pasa a exigirse que el aspirante invierta esos cuatro años en la adquisición de bibliografía y en el perfeccionamiento personal del estudio de su disciplina, en lugar de hacerlo en la docencia.⁸⁴

El *Diccionario de Autoridades* define el término ‘licenciado’ de la siguiente manera:

⁷⁹ PAVÓN ROMERO & OTROS: 2013.

⁸⁰ PAVÓN ROMERO & OTROS: 2013.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ La finalidad de esta reforma se basaba, por un lado, en razones simples: los docentes titulares de las cátedras no querían ceder sus horas a los pasantes para que estos realizaran sus prácticas docentes. Ver Pavón Romero & otros: 2013.

⁸⁴ PAVÓN ROMERO & OTROS: 2013.

“LICENCIADO. Usado como sustantivo, se toma por el que ha sido graduado en alguna facultad, dándole licencia y permiso para poder enseñarla. Latín. *Candidatus. Licenciatus.*”

Sobre el grado de Licenciado en la facultad de Artes, la *Constituciones* del SSAAC dicen:

“Los Bachilleres en Artes que de oy en adelante pretendan el Grado de Liz^{do}, en esta facultad, an de haver cumplido indispensablemente sus cursos enteros con los ejercicios que refiere la constitucion nueve” [ver cita de la “Constitución 9^a” más arriba].⁸⁵

Es decir, para acceder al grado de licenciado se exigía la obtención previa del grado de bachiller.

El grado de maestro (magíster) o doctor estaba relacionado estrechamente con la enseñanza⁸⁶, pero éste no era ya un grado ‘habilitante’ para la misma —como el de licenciado—, sino más bien un grado prestigioso, indicador de una meritoria experiencia en la docencia. Obtenerlo significaba pasar a ser reconocido como un par entre los doctores o maestros de la cúpula universitaria, con los derechos y privilegios que esto acarreaba⁸⁷.

Según el *Diccionario de Autoridades* (1732), el grado de maestro se hallaba relacionado con el estudio de la Filosofía:

“MAESTRO. En las Universidades es el grado que se da en la Philosophía después de el de Bachiller. Usa de borla azul en el bonete. Latín. *Magister artium*”.

⁸⁵ Constitución del SSAAC, 1699: fol. 12r.

⁸⁶ No debe confundirse el grado académico de Maestro con el título o cargo de ‘Maestro de estudiantes’. La maestría de estudiantes consistía en el ejercicio de una tutoría o asistencia personalizada al estudiante, que en los conventos llevaba a cabo un fraile especialmente asignado a dicha tarea. Según Felicísimo Martínez Díez (citando al dominico Domingo de Guzmán): “[...] Puesto que se ha de dedicar un especial cuidado a los estudiantes, asígneseles un fraile que esté consagrado a ellos, sin cuyo permiso no escriban sus cuadernos ni asistan a las clases, y que corrija todo lo que acerca del estudio vea reprehensible en ellos... Y según pareciere al maestro de los estudiantes, determinese un lugar apropiado, en el cual, después de las disputaciones o de las Vísperas, o en otro tiempo, si estuvieran desocupados, se reúnan, estando él presente, para proponer sus dudas y problemas [...]”. (Martínez Díez, 2004: 241). Por sus funciones de orientador y guía de los estudiantes, el cargo Maestro de estudiantes se emparentaba con el de ‘Maestro de novicios’. Dice María Dolores Mira Gómez de Mercado: “En el siglo XVI en cada convento había novicios y estudiantes y el maestro de novicios era a su vez maestro de estudiantes. Cuando el novicio hacía la profesión de votos seguía bajo la dirección del maestro de novicios hasta que se ordenaba de presbítero, por ello al maestro se le denomina indistintamente”. (Mira y Gómez De Mercado, 2013: 134, nota al pie 337).

⁸⁷ PAVÓN ROMERO & OTROS: 2013.

Coincidiendo en parte con esta definición, en las Constituciones citadas del SSAAC puede hallarse que el grado de maestro aparece siempre asociado a la facultad de Artes, que como ya hemos aclarado, abarcaba el estudio de la Filosofía y la Metafísica. No obstante, el grado de maestro en Sagrada Teología también existía (como se desprende de la lectura de las Relaciones de Mérito y de la *Regla... y Constituciones* de la Orden de San Agustín), aunque no se halle especificado en las Constituciones del SSAAC.

Para poder hacerse del grado de maestro, las Constituciones del SSAAC señalan que el aspirante debía haber recibido previamente no sólo el título de bachiller, sino también el de licenciado:

“El que huviere de Graduar de Maestro abra presentado sus títulos de Bachiller y Licenciado sino constare en el mismo claustro averlo recibido algunos días antes y habiendo depositado los derechos como esta dicho [...]”⁸⁸

Si bien -como se desprende del fragmento arriba citado, y como es posible comprobar a través del estudio de registros universitarios de la época⁸⁹- era bastante común obtener el grado de maestro unos días después del de licenciado, mediante el sólo pago de las ‘propinas’ reglamentarias, esto no parece que funcionase así para los miembros de una orden religiosa. De la *Regla... y Constitución* de la Orden de San Agustín se desprende que un fraile licenciado debía contar con una importante trayectoria docente antes de poder aspirar al grado de maestro:

“Ninguno sea promovido à ser Maestro, sin leer doce años, ò Predicar gloriosamente con aplauso; y el Testimonio de Provincial, y Difinitorio, remitasse al Rmo. General”.⁹⁰

Por lo tanto, el grado de maestro remitía estrechamente al reconocimiento de una considerable trayectoria en el ejercicio del cargo de lector o, por lo menos, un ejercicio meritorio del mismo, como hemos señalado⁹¹. En la licencia y cédula de viaje de Juan José Ponce de León hemos podido observar cómo tanto Juan José y Juan de la Daga aparecen designados con dicho grado académico (a través de la abreviatura “Mrô”), así

⁸⁸ Constitución del SSAAC, 1699: fol. 90r. No falta la referencia al bonete de borla azul. Durante la ceremonia de graduación: “Llegados al lugar del Grado estará en una messa una salvilla y sobre ella el Bonete con la borla azul [...]” (*Ibid*).

⁸⁹ Ver PAVÓN ROMERO & OTROS: 2013.

⁹⁰ AVILES, 1719: 19 [bis].

⁹¹ Esto mismo se comprueba al leer las carreras académicas de los frailes plasmadas en las Relaciones de Mérito (AGI). Ver más adelante en el presente capítulo.

como el mismo Esteban Ponce de León en el acta de defunción del obispo Sarricolea y Olea de 1740 y en las portadas de los dos manuscritos musicales de 1750 citados.

Debe tenerse en cuenta que, a diferencia de los estudiantes seculares, un fraile que deseara cursar los estudios superiores (o bien recibir los grados que de estos se desprenden) requería el permiso y habilitación previa de la orden religiosa a la que pertenecía. Un monje no podía comenzar sus estudios superiores si la Orden no lo autorizaba, ni tampoco recibir las diversas titulaciones sin su permiso. La *Regla... y Constituciones* de la Orden de San Agustín en su capítulo XXXI (“De la promoción a Estudios, y Grados”) regula lo siguiente:

“Ninguno [fraile] será promovido a Estudios, sin que primero los Padres del Convento en que ha vivido den testimonio, de que es persona humilde, de buena vida, y fama laudable; y así, los que estuvieren notados de algún vicio, no se admitían a Estudios; y si ya fuesen admitidos, se les privará de ellos, y el Superior que los admite, será privado del oficio, y carece de voz pasiva por cinco años, sin dispensación”.⁹²

Sobre el modo en que se seleccionarán los frailes que deseen cursar estudios superiores, dice:

“Quando llegue el tiempo de promover a Estudios, los promovidos han de ser primero examinados públicamente en el General, delante de todos los Padres de la Escuela; el examen será leyendo, y construyendo una lección en alguno de los Autores Clásicos de la lengua Latina, y respondiendo a lo que fuesen preguntados en el punto de Grammatica, por el que estuviese allí por mayor. Después de examinados, por votos secretos, juzgarán los Padres de la Escuela, cuales son capaces, para ser promovidos a Estudios mayores, y darán noticia al Superior. Ninguno se ha de admitir, que no sepa bien la Grammatica”.

Luego de alcanzar la licenciatura, el fraile graduado podía aspirar a solicitar el cargo de lector (es decir, docente), con el fin de impartir cátedra en el colegio de alguno de los conventos de la Orden o bien en la Universidad. El *Diccionario de Autoridades* (1734) define el término ‘lector’ de la siguiente manera:

“LECTOR. Título o grado que en algunas Comunidades Religiosas equivale a lo mismo que en las Universidades llaman Cathedrático”.

⁹² AVILES, 1719: 228-229.

El nombramiento de lector era otorgado por la Orden, y el fraile accedía a él luego de un examen de oposición ante un tribunal examinador. Juan Teodoro Vázquez, en su crónica mencionada sobre la Provincia del Perú, nos da a entender que el fraude en los exámenes de oposición al cargo de lector no era algo extraño ni inesperado. Al describir en su obra citada los hechos sucedidos en el Capítulo provincial que la Orden celebró en Lima en el año 1711, refiere ciertas medidas tomadas por el Definitorio⁹³ para combatir anomalías que, según parece, eran moneda corriente en los exámenes de oposición:

“A los comunes preceptos ordenados a la observancia monastica, y culto divino añadieron los nueve Padres del Difinitorio algunos pocos. El primero fue imponer obediencia a los examinadores para decir antes del examen la question a ninguno de los que se examinan de Lectores, pues de que estos sean buenos, o malos pende todo el credito de nuestro sagrado habito, y no se puede hazer juicio del examinando si ya lleva prevenido lo que ha de responder en el publico escrutinio. Por esto se mandó lo segundo, que solo los Maestros Lectores jubilados y actuales fuessen examinadores”.⁹⁴

Estas palabras de Vázquez deben ser evaluadas a la luz de lo que señala Campos y Fernández de Sevilla sobre la extrema importancia que la Orden agustina depositaba en la formación académica de sus frailes. Una de las vías de las que disponía la Orden para la adquisición de poder y participación en la sociedad colonial americana, era la de apostar a la formación universitaria de sus regulares con el fin de que, una vez egresados, ocupasen cátedras en diferentes universidades, como –en el caso de la Provincia del Perú- la de San Marcos (fundada en 1571) y la de San Ildefonso (erigida en universidad pontificia en 1608):

“Un estímulo para incentivar el amor al claustro y a la vida retirada era fomentar la vida ascética y espiritual [con el fin de acercar a los monjes a las familias distinguidas a través del rol de confesor y guía espiritual], y el cultivo de las letras y las ciencias por medio de conseguir títulos académicos –Maestro, Doctor, Presentado, Lector, etc.- y acceder a los claustros universitarios concurriendo a las oposiciones de cátedras. [...] Por uno y otro camino no pocos llegaron a ocupar

⁹³ Definitorio: “El cuerpo que componen los Religiosos Definidores, que es uno como Consejo o Junta superior con el General, o Provincial, formada para el régimen y gobierno de la Religión. Dícese tambien Difinitório. Latín. *Diffinitorum consessus*.” (*Diccionario de Autoridades*, Tomo III, 1732). Definidor: “El sugeto que en algunas Ordenes de Religiosos tiene el cargo de especial autoridad, que consiste en ser de los Ministros que forman uno como Consejo, para el gobierno de la Religión, en que se resuelven y determinan los casos más graves y importantes de ella. Dividese en Definidor general, que es el que assiste a las Juntas del General y toda la Religión, y en Definidor Provincial, que solo assiste en una Provincia. Latín. *Diffinitor*.” (*Diccionario de Autoridades*, Tomo III, 1732).

⁹⁴ VÁZQUEZ, fol. 206v.

puestos en importantes instituciones y a ser consejeros de destacadas personalidades”.⁹⁵

Más tarde, en la descripción del Capítulo celebrado en 1717 (en el cual se eligió como Provincial a Alejandro Paz), Vázquez vuelve a insistir sobre el mismo asunto referido al nombramiento de lectores:

“Por fin se bolvio a mandar con obediencia que ninguno de los Examinadores, directa, indirectamente digan al que se examina de Lector, la question que le han de replicar precepto digno de repetirse e muchas veces, por que de su rigida observancia pende el que no entren a la honrosa Linea de Lectores, los que solo pueden acarrear descreditos al habito con su cortedad”.⁹⁶

Según se desprende de las informaciones de Claro⁹⁷, fue precisamente en este Capítulo de 1717 celebrado por la Orden agustina en Lima, en el que Esteban Ponce de León accedió al nombramiento de lector en Teología Moral. Pero, lamentablemente, no puede leerse en Vázquez ninguna información sobre este hecho en particular.

Podemos conocer las responsabilidades laborales que concernían a un lector de Teología Moral dentro de un convento, a través de la lectura de la *Regla...y Constitución* de la Orden de San Agustín. En la misma, se explica el oficio del “Lector de Moral” de la siguiente manera:

“En cualquier Convento, donde huviere, à lo menos, diez Frayles de familia, [...], se debe señalar un Religioso docto en la facultad de Theologia Moral, el qual explique, y declare los casos de conciencia, por lo menos tres vezes en la Semana. A la leccion de esta practica Theologia, y otros de superior graduación, con todo esso se les exorta, ruega, y amonesta, para que asistan quando pudieren. A cerca de los demàs Sacerdotes, si alguno no quisiere assistir, el Prior le debe castigar, y no debe ser admitido para Confessor; y si lo fuere, debe ser suspenso; y si durare su pertinacia, debe ser privado de confessar, y mudado de aquel Convento. El Lector de casos, en cualquiera leccion ha de proponer tres puntos, los quales se han de tratar, y conferir en la leccion siguiente, quedando escritos, y fixos a la puerta del General; y à cerca de ellos, tres Padres, à lo menos, pondrán sus dificultades en contra; à las quales tiene obligacion de satisfazer el Lector, y dar la resolucion à lo dicho. Hanse de tratar las materias, que estèn mas en uso en las Naciones, guardandose mucho de las opiniones anchas, y de las que se rozan con las proposiciones condenadas por la Santa Sede. El Prior, que fuere omisso en hazer observar esto, tiene privación de oficio. El R. Provincial en sus visitas, ha de cuydar mucho de hazer, que esto se observe, porque conduze à la salud de las almas; y si hallare algun desobediente, le castigará conforme se ha dicho”.⁹⁸

⁹⁵ GUTIÉRREZ ARBULÚ & CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, 2012: 20.

⁹⁶ VÁZQUEZ, fol. 222v.

⁹⁷ CLARO & CHASE, 1969.

⁹⁸ AVILES, 1719: 204-205.

Más tarde, en el mismo documento, se aclara: “Ninguno sea Lector antes que Sacerdote, y examinado; y siendo Lector no pueda tener otro oficio, ni ser Prior”.⁹⁹ Es decir que el cargo de lector era de ejercicio exclusivo y no podía ser compartido con otro oficio, y que para ejercerlo había que ser sacerdote. Este dato, sin duda, nos es de un gran valor a la hora de proyectarlo sobre la carrera de Esteban Ponce de León. Antes de pasar a ese punto, creemos útil repasar algunos ejemplos de carreras de monjes agustinos españoles y americanos que dedicaron su vida al estudio y ejercieron como lectores en diferentes materias.

La Relación de Méritos de fray Diego Fermin de Vergara¹⁰⁰ –redactada en 1725- nos ofrece un buen ejemplo de la carrera promedio de un fraile agustino que iniciaba los estudios superiores para luego ser nombrado lector (en este caso se trata de un agustino en España):

“Consta, que el P. M. Fr. Diego Fermin de Vergara, Religioso de la Orden de San Agustin, tiene treinta y quatro años de Habito; y que aviendo professado en el Convento de nuestra Señora de la Cerca, de la misma Orden, en la Ciudad de Santiago de Galicia, en veinte y cinco de Julio de mil seiscientos y noventa y dos, se le dieron licencias por su Provincial para estudiar en dicho Convento las Artes (como lo hizo) y para passar à estudiar la Sagrada Theologia à la Univesridad, y Convento de Salamanca, en donde sustentò un Acto de Theologia, y de alli passò à la de Alcalà, y sustentò en ella otro de una parte de Santo Thomàs, como es estilo en aquella Universidad, de la qual passò el siguiente año à su Convento de Toledo, y en èl sustentò otro acto de otra parte de Santo Thomàs, como tambièn es costumbre; y aviendo venido después al Colegio de Doña Maria de Aragon desta Corte, fue en èl Colegial Passante, sustentò alli otro acto de Theologia, y hizo sus oposiciones à las Cathedras de Artes, hasta que consiguió una; de forma, que aviendose empleado en estos exercicios literarios, y estudios mayores diez años, se le diputò despues para que passasse a enseñar, y leer Filosofia en el Colegio de su Orden de la Ciudad de Soria, como lo hizo por tiempo de tres años; y passados estos, fue electo por Maestro de Estudiantes de su Colegio de San Gabriel de la Ciudad de Valladolid, y assimismo se le nombrò Lector de Theologia de dicho Colegio, y de alli passò al Convento de la Villa de Madrigàl, donde se celebrò Capítulo Provincial [...] y en dicho Capitulo, se le nombrò por Regente, y Lector de Theologia en los Estudios del dicho su Convento de la Cerca de la Ciudad de Santiago de Galicia; y estando anexo por Synodo à este empleo el de Examinador Synodal de aquel Arzobispado, los exerciò ambos, por tiempo de ocho años, como tambien el de Revissor de libros de todas las Librerias publicas, y particulares de aquella Ciudad, en virtud de nombramiento, y facultad, que (en atencion à su literatura, zelo, y buenas prendas) le concediò el Tribunal de la Inquisicion de aquel Reyno, en cinco de Marzo de mil setecientos y ocho [...]

Tambièn consta, que en virtud de comision, dada en veinte y siete de Enero de setecientos y doce, por el P. M. Fr Miguèl Sanchez, Provincial que era de dicha Orden, de la Provincia de Castilla, al Padre Prior de dicho Convento de Santiago, se hizieron las pruebas, è informaciones de los años que avia leido Artes, y Theologia el referido Fr. Diego Fermin de Vergara, y aviendo sido estas aprobadas por el Difinitorio, fue jubilado de Lector, y recibido para Maestro, segun el estilo, y costumbre de dicha Provincia; y despues en Junta celebrada por la Congregacion

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ AGI: Indiferente, 219, N.127.

intermedia, de la Provincia de Castilla, en dos de Noviembre de setecientos y diez y seis, fue electo por Rector de su Colegio de la Villa de Agreda [...]”.¹⁰¹

De las Relaciones de Méritos analizadas pertenecientes a casos de la Provincia del Perú, se obtiene que los frailes agustinos del Perú cursaban sus estudios universitarios en el Colegio y Universidad de San Ildefonso y/o en la Real Universidad de San Marcos, ambos de Lima (no debe olvidarse, sin embargo, la presencia en Cusco de la Universidad del SSAAC y la Universidad de San Ignacio fundada en 1621¹⁰²). La ausencia de un número grande de instituciones educativas en América, quizás volvía menos trabajosa la carrera formativa de un fraile que aspiraba a la docencia, en comparación con lo que sucedía en España (véase la cantidad de instituciones por la que pasa fray Fermín de Vergara en el documento arriba citado durante su formación académica).

Robles Ortiz afirma que la Universidad de San Marcos de Lima, la primera de América (1551), fue fundada de acuerdo a los lineamientos de la española Universidad de Salamanca y sirvió a de modelo al resto de las universidades peruanas que aparecieron más tarde.

“[...] si bien San Marcos elaboró sus propias normas y constituciones, su aparato académico y administrativo se guió por el modelo salmantino. Comenzó con las Facultades de Teología y de Artes o Filosofía; luego inauguró la de Cánones o Derecho Eclesiástico; después la de Leyes o Derecho Civil, y en el siglo XVII la de Medicina, carrera que entonces no gozaba de mucha atracción entre la juventud”.¹⁰³

Con respecto a la función de esta Universidad dentro de la sociedad colonial peruana, agrega Robles Ortiz:

“San Marcos fue de enorme beneficio para la nobleza colonial, cuyos hijos podían unir a sus títulos nobiliarios las credenciales profesionales con las cuales acrecentarían su status prominente dentro de la estratificación social que era inseparable del factor racial. Allí se formaron teólogos, filósofos, abogados y médicos. Los grados otorgados fueron los de bachiller, licenciado y magíster o doctor. Fue, pues, una institución de carácter aristocrático y elitista”.¹⁰⁴

¹⁰¹ *Ibid.*, ff. 1-2.

¹⁰² La Universidad de San Ignacio de Cusco, administrada por los jesuitas, cerró sus puertas tras la expulsión de esta orden religiosa en 1767.

¹⁰³ ROBLES ORTIZ, 2006: 40.

¹⁰⁴ ROBLES ORTIZ, 2006: 41.

Un caso peruano dentro de las Relaciones de Méritos, muy interesante debido a la cantidad de datos cronológicos que despliega, es el del fraile agustino Juan de Ulloa. El documento, redactado en 1737, dice así:

“Por diferentes Instrumentos comprobados, que se han presentado, consta: Que el Maestro Fay Juan de Ulloa, es natural de la Ciudad de los Reyes, en las Provincias del Perú, de edad de cinquenta años, y hijo legitimo de Don Joseph de Ulloa, y de Doña Francisca Diaz de Valboa, vecinos de la propia Ciudad; nieto por parte paterna, de Don Lorenzo de Ulloa, y de Doña Beatriz de Villela; y por la materna, de Don Pedro Diaz de Valboa, y de Doña Maria de Molina, personas todas de notoria calidad, distincion y noble proceder. Que habiendo tomado el Habito de Religioso de la Orden de San Agustin, en el año de mil setecientos y uno, en el Convento Grande, que tiene esta Religion en la referida Ciudad de los Reyes, profesò en èl el de setecientos y dos, de que resulta tener treinta y siete años de Habito; y que en este tiempo estudiò las Artes, y Sagrada Theologia en el Colegio, è Universidad de San Ildephonso de la mencionada Ciudad, manifestando su aprovechamiento en repetidas funciones, que se ofrecieron en el citado Colegio, y en la Real Universidad de San Marcos de la propia Ciudad, pues mereció que se le confiriere por ella el Grado de Doctor en Sagrada Theologia, habiendo precedido los requisitos que se acostumbran; y por iguales consideraciones le creò el General de su Religion por Maestro de su Orden, de la Provincia del Perú, por su Patente de doce de Septiembre del año mil setecientos y veinte dos. [...]”.

Tenemos aquí que Ulloa, oriundo de Lima y descendiente de una familia distinguida de la ciudad (“personas todas de notoria calidad, distinción y noble proceder”) contaba con cincuenta años de edad en 1737 (el año de redacción del documento), por lo que su nacimiento tuvo lugar en 1687. En 1701 ingresa al convento agustino, con catorce años de edad (la edad mínima según la *Regla y Constituciones...* de la Orden de San Agustín), y luego de un año de noviciado, en 1702, profesa jurando los tres votos sagrados.¹⁰⁵ “En ese tiempo”, dice el documento, estudió “las Artes, y Sagrada Theologia”. Es decir, que podemos suponer que con 15 años cumplidos comenzó el bachillerato en Artes. Debido a que estos estudios, como hemos visto, ocupaban tres años, Ulloa habría egresado en 1704¹⁰⁶, con 17 años de edad. En 1705 habría dado inicio a los cuatro años de estudios de Sagrada Teología, de los cuales egresa en 1708, con 21 años. A su vez, nos dice la Relación de Méritos que recibió el grado de Doctor en Sagrada Teología “haviendo precedido los requisitos que se

¹⁰⁵ Es interesante notar que el total de años de Hábito que calcula el documento es de treinta y siete años, pero si se resta esta cifra al año de redacción, da como resultado el año 1700, en lugar de 1701 (año de ingreso al convento). Creemos que esto podría deberse a un error de cálculo, o bien a que el documento fue redactado un año antes de lo que en él mismo se consigna.

¹⁰⁶ El cálculo de estas fechas se hace suponiendo años enteros de cursada como en la actualidad. Es decir: el primer año de Artes de marzo a diciembre de 1702, el segundo de marzo a diciembre de 1703, y el tercero de marzo a diciembre de 1704. Lo mismo para el resto de los períodos de estudio que se mencionan.

acostumbran”. Suponemos que Ulloa, una vez recibido de bachiller en Sagrada Teología, cumplió con los cuatro años de estudio, prácticas docentes, exámenes y pagos de propinas correspondientes para acceder al grado de licenciado en 1712 y ser habilitado en el ejercicio de la docencia. Si en 1722 recibió el grado de maestro, son diez los años que mediaron entre tal fecha y su año de recepción de la licenciatura (1712), lo cual significa que dichos diez años de ejercicio de la docencia fueron considerados suficientes como para ameritar el recibimiento del grado de maestro.

Además de las Relaciones de Mérito, otra fuente interesante para conocer datos sobre las carreras de los frailes agustino en el Perú, es la ya mencionada *Crónica continuada* de Juan Vázquez, en la que se incluyen -entre muchos otros- los relatos de la vida de los frailes agustinos Alonso Bernal y Saldaña y Pedro de Tobar. El fraile agustino Alonso Bernal y Saldaña, “varón tan eminente en virtudes y letras”, oriundo de Trujillo, vivió durante las últimas décadas del siglo XVII y, luego de alcanzar con grandes muestras de talento el oficio de lector, optó por una vida de sacrificada clausura que sorprendió a todos sus contemporáneos. Al comentar los inicios de Bernal y Saldaña en la Orden agustina, Vázquez nos transmite algunas valiosas referencias sobre las instancias y vicisitudes por la que transitaban los agustinos peruanos desde su noviciado hasta la finalización de sus estudios superiores:

“Fue su Patria (y por esto mas felice que las mas plausibles cortes) la noble y leal ciudad de Truxillo en el Peru [...] pidió nuestro santo habito, y fue admitido à nuestra compañía con bendicion de sus virtuosos Padres, y singular regocijo de toda la comunidad. En el noviciado entre las trabesuras de su mucha viveza no dexaban de asomarse las vislumbres de una innocencia cotumbina, y una docilidad grande al estudio de las virtudes religiosas.

Practicó con la debilidad de niño quantas son indispensables à un cabal Novicio, y como era de vivo ingenio, y docil capacidad supo en breve todos los preceptos del canto llano, del reso y constituciones. Cumplio el año, con aprobacion de todos y singular regosijo suyo, se determinó a abrasarse perpetuamente con la Cruz de la Religión, cuya aspereza ya havia comenzado à experimentar en el Noviciado: y no ignorando, que son los votos tres fortisimos clabos con que la alma se crucifica hasta la muerte, los aplicó voluntario à la suya, y convirtió el dia que murio al mundo en sabor de glorias el verdadero calvario de la Profesion. Festivo con tan dichosa muerte en que se mexora tanto la vida, partio por obediencia á nuestro insigne Colegio, donde con el fomento de su Lector, y conato de su estudio, dio luego su vivo ingenio patrocinado de su docilidad lucidas muestras de su fineza.

Con singulares excesos en el aprovechamiento de las letras respecto de los demas y ninguno en la practica de las virtudes, passò la carrera dificil de corista y estudiante, como pocos aventajados en los estudios, como los mas en la observancia religiosa: esto es no se especialisò en la vida mystica pero no abandono ninguna de las observancias comunes, pues su modestia siempre fue igual, la obediencia à los Prelados, y sujeción à su Maestro nunca en el descaecieron, y en fin la asistencia al coro à la Missa, comuniòn, y demas funciones del Colegio (que son prolijas, y pessadas) fue perenne en su determinación. Correspondio con el fruto de lucidas conclusiones, à los riegos de

enseñanza con que fecundaron el campo fértil de su talento los excelentes Agricultores de aquel Emporio de ciencias; de cuió abrigo apartandolo por entonces la precision del tiempo, passò à nuestro Convento grande a disponerse à la sublime dignidad del sacerdocio, y al laborioso empleo de Lector.

Conseguido uno y otro con sobrado anhelo, y no sè si con igual fruto, comenzò a dar en ambos empleos lucidas pruebas de su talento sublime: En cathedra y pulpito fue tan estremado que con dificultad se podria distinguir el exceso pero como se acabò breve la competencia, por haberse concluido la Lectura, quedó tan plausible su Oratoria que no se caia su aplauso de la boca de los sabios, y del vulgo. Como era de los amados Dicipulos de Tobar era numerado entre los religiosos observantes, y como este erudito no desmentían, sino acreditaban sus acciones, su gran juicio y no mudable modestia era estimado de su Lector y venerado de todos. Ocuparonlo los Prelados en algunos officios de entidad, cuiá obligacion desempeñando como se esperaba de su gran talento, y religiosidad, huviera sin duda ascendido, si prosigue la carrera hasta la primera silla”.¹⁰⁷

Este singular testimonio peruano nos permite comprobar que los estudios superiores o universitarios eran iniciados inmediatamente luego de la profesión o jura de votos (por las palabras de Vázquez, se infiere que Bernal y Saldaña realizó dichos estudios en el Colegio de San Ildefonso, fundado en 1612 por la Orden agustina), y que una vez finalizados, permitían el acceso al “empleo” de lector, pudiendo ser éste compartido con el de sacerdote. A su vez, Vázquez realiza algunas menciones a la formación musical que los frailes agustinos peruanos recibían durante el noviciado (precisamente, el estudio del canto llano), así como a la obligación que contraían durante sus estudios superiores de servir en el coro durante las misas (labor, por cierto, “prolija y pessada”).

Sobre Pedro de Tobar (maestro de Bernal y Saldaña), dice Vázquez similarmente:

“Fue recibido à nuestra compañía con singular aplauso de toda la comunidad [...]. Desde los primeros passos de Novicio se mostró tan amoldado à los rigores del Instituto, que parecia haver estudiado en la calle solo maximas de religioso. No hallò jamas en el la enteresa del Maestro travesuras de Niño que morigerar, sino madureses de ansiano, que aplaudir, assi bastando à su bien inclinado genio, la correccion de los otros, p.^a no caer en sus yerros, sobraba para que siempre executasse lo mexor el estimulo de lo que obraban los aplaudidos.

[...] su estudiosa aplicación à quanto deben saber los Novicios era tan rara que en pocos Mezes en reso, canto, ceremonias, estatutos monasticos y latinidad, no le resò que saber, assi aplicado todo à la practica de las virtudes y leccion de libros espirituales quando llegó al tiempo de consagrarse à Dios en las aras de la Profesion [...] Fixó en la Cruz del Instituto con los tres firmes clavos de los solemnes votos passò luego por orden de la obediencia a nuestro insigne Emporio de las Letras colegio de S.ⁿ Ildephonso donde poniendo por fundam.^{to} para adquirir la sabiduria el santo temor de Dios, y el cabal cumplimiento de los divinos mandatos

¹⁰⁷ VÁZQUEZ, ff. 19v-20v.

regla y constituciones, merecio tanta ilustración en su desembarasado discurso, que fue un milagro de los estudiantes de su tiempo.

Las conclusiones publicas con que (en las dos facultades de Philosophia y Theologia) hizo ostentación de su bien logrado estudio, fueron las mas lustrosas y plausibles que se vieron en esta insigne republica; y como en ellas solo havian influido una humildad profunda, un estudio aun mas efficaz en las virtudes religiosas, que en las cuestiones escolasticas, un puro deseo de satisfacer con estos esplendores, la enseñanza y fomento que debia à la religion, merecio unos aplausos sin humo de vanidad, y unos credits que desde entonces lo dexaron vigilado como excelente Maestro de virtudes de Letras.

Corrida sin el menor deslíz la florida, y por esso peligrosa, carrera de estudiante y de corista, ascendio casi aun tiempo à los dos nichos del sacerdocio, y la Lectura, en el uno fue un Angel puro en el candor de las constumbres en la modestia religiosa, y en el fervor que con todos los dias sacrificaba en los altares el Cordero immaculado; en el otro fue en enseñar una luz de superior lucimiento, en arguir un rayo, de irrefragable eficacia, cuyo vivo ardor no pudo apagar toda la nieve de ochenta años, vilo de esta edad arguir en forma media hora como pudiera un mansebo. No solo como excelente Lector, si como ajustado Sacerdote y perfecto religioso enseñò cuydadosos à sus discípulos, pues no solo los sacó aprovechados en las ciencias, sino singulares en las virtudes, y tan insignes en prendas religiosas [...]”.

En este segundo testimonio nos informa Vázquez sobre la existencia de dos facultades en el Colegio de San Ildefonso, la de Filosofía y la de Teología (de manera similar a la que hemos observado en el SSAAC), y alude nuevamente al ejercicio del cargo de lector una vez completado los estudios.

A partir de los documentos presentados y analizados al comienzo del capítulo; de lo hasta aquí expuesto sobre las características de los estudios universitarios y los grados académicos posibles de alcanzar en el marco de las órdenes religiosas del mundo hispánico; de las carreras promedio de los frailes agustinos y de los datos concretos que conocemos sobre la carrera de Ponce de León gracias a las investigaciones de Claro sobre las actas capitulares agustinas, emprenderemos la anunciada tarea de intentar una reconstrucción histórica de la vida y carrera de Esteban Ponce de León.

Tomando como modelo el caso del fraile agustino peruano Juan de Ulloa extraído de las Relaciones de Mérito y analizado anteriormente, si Esteban Ponce de León fue nombrado lector en Teología Moral en 1717 (tal cual afirma Claro¹⁰⁸), para aquel año hubo necesariamente de haber finalizado sus estudios superiores de Artes y Sagrada Teología y posteriormente la licenciatura en esta última facultad. De esta manera, teniéndose en cuenta que la suma de ambos bachilleratos ocupaba siete años (tres de Artes y cuatro de Teología), y que la licenciatura requería cuatro años de estudio y de ejercicio docente como pasante, Esteban tuvo que haber transitado el

¹⁰⁸ CLARO & CHASE, 1969.

estudio de las Artes entre 1706 y 1708, el de Sagrada Teología entre 1709 y 1713 y la licenciatura entre 1714 y 1717¹⁰⁹. Si, como Ulloa, profesó y comenzó su bachillerato en Artes a los 15 años de edad, en 1706 Esteban tenía 15 años, por lo que obtendríamos su nacimiento habría tenido lugar en 1691 (es decir, un año antes de la fecha sugerida por Claro).

Aun así, creemos que sería justo pensar que para cuando en el Capítulo de 1713 la Orden le otorga por primera vez un nombramiento o cargo¹¹⁰ (desconocido), Esteban ya debía contar con su bachillerato en Sagrada Teología completo, lo que seguramente lo habilitaba para poder ejercer un cargo dentro de la Orden. Si tenemos en cuenta que el Capítulo de 1713 se celebró el día 20 de julio, para que nuestra hipótesis cronológica sea válida sería necesario correr quizás un año hacia atrás la fecha calculada anteriormente para el comienzo de sus estudios en Artes (es decir: de 1706 a 1705). Esto implicaría que su fecha de nacimiento podría haber sido la de 1690 en lugar de 1691. En todo caso, debemos tener siempre en cuenta la imposibilidad obtener fechas exactas mediante este tipo de cálculos, ya que –entre otras cosas- tampoco contemplamos aquí las diversas vicisitudes que suelen sufrir las vidas de los hombres y que con frecuencia retrasan sus carreras de estudio (períodos de enfermedad, por ejemplo).

Continuando con nuestra hipótesis, a partir julio de 1713 el bachiller Esteban Ponce de León se encontraría radicado en la ciudad de Cusco, dado que –según nos informa Claro a partir de lo que recoge de las actas capitulares- es en dicha ciudad a donde es destinado para ejercer el cargo que recibe de manos de la Orden. Podríamos pensar que fue allí en donde llevó a cabo sus cuatro años de licenciatura, compartiendo el estudio personal con el ejercicio de pasantías docentes... ¿Podría tratarse el cargo otorgado por la Orden de una pasantía docente en la Universidad y Seminario de San Antonio Abad? Aún más, ¿se estableció Esteban Ponce de León en Cusco realmente en 1713, o para entonces ya se encontraba residiendo en dicha ciudad? Y, de encontrarse

¹⁰⁹ Nuevamente, al igual que como hicimos con el caso de Ulloa, el cálculo de estas fechas se hace suponiendo años enteros de cursada como en la actualidad. Es decir: el primer año de Artes de marzo a diciembre de 1706, el segundo de marzo a diciembre de 1707, y el tercero de marzo a diciembre de 1708. De la misma manera, los cuatro años de estudios de Sagrada Teología habrían finalizado en diciembre de 1713, y los cuatro de la Licenciatura en 1717.

¹¹⁰ CLARO & CHASE, 1969. Lamentablemente Samuel Claro no describe la naturaleza del cargo o nombramiento que la orden le entrega a Esteban a Ponce de León en dicho Capítulo. Nuestra infructuosa visita al Convento de San Agustín de Lima en 2014 nos ha impedido tomar contacto con las Actas capitulares de dicho año para investigar este dato. Se espera ampliarlo en futuras investigaciones.

ya viviendo allí con anterioridad, ¿habría ido a parar a esas tierras para cursar su bachillerato en Sagrada Teología en la Universidad de San Antonio Abad?

A partir de ser nombrado lector en Teología Moral en 1717, con su licenciatura completa¹¹¹, Ponce de León habría dado inicio a una labor en la docencia que se habría extendido por un espacio de tiempo desconocido. En este aspecto, los únicos datos certeros que conocemos son: que en el Capítulo de 1721 aún continúa ejerciendo el cargo de lector¹¹², y que para 1750 (como reza en las carátulas de los Ms SSAAC 134 y 330) era ya “Lector jubilado”. El estudio de los casos presentes en las Relaciones de Mérito y de las legislaciones de la *Regla... y Constitución* de los Orden de San Agustín nos lleva a pensar en dos supuestos:

- 1) Que al igual que Ulloa, luego de diez años de ejercicio docente (la *Regla... y Constitución* estipula doce) haya recibido Esteban el grado de Maestro. De haber sido esto así, la graduación habría tenido lugar en el año 1727 (o 1729 si se calculan doce en lugar de diez años de ejercicio).
- 2) Y que -si acaso a imitación de las costumbres de la Provincia de Castilla¹¹³ y de lo que consta en la *Regla... y Constitución* de la Orden agustina- la recepción del grado de Maestro acarrearía en la Provincia del Perú automáticamente la jubilación en el cargo de lector, Esteban pudo haber jubilado en dicho cargo en 1727 (o 1729), tras recibir el magisterio académico.

Un dato firme que sí conocemos, gracias a nuestras investigaciones en el AAC, es que en el año 1740 Esteban ya ostentaba claramente el grado académico de Maestro (ver la “Fee de muerte” de Juan de Sarricolea y Olea que consta en el *Libro de Cabildo* catedralicio de los años 1667-1742), y paralelamente se encontraba desempeñando el magisterio de la capilla musical de la Catedral. Si tenemos en cuenta lo que dice la *Regla... y Constitución* de la Orden de San Agustín acerca de que el oficio de lector no podía ser compartido con ningún otro (es decir, requería dedicación exclusiva), no sería incorrecto pensar que para entonces Esteban ya estaba jubilado del cargo de lector, lo cual le permitía dedicarse por entero a su función de maestro de capilla.

¹¹¹ El período de cuatro años de la licenciatura coincide casualmente aquí con los cuatro años que solían mediar entre la celebración de un Capítulo y otro dentro de la Orden agustina.

¹¹² CLARO & CHASE, 1969.

¹¹³ Ver Relación de Méritos de fray Diego Fermín de Vergara, citada anteriormente.

A este respecto, un dato crucial que nos aporta Claro es que a partir de 1725 Esteban desaparece para siempre de las actas capitulares de la Orden agustina. Se trata de un hecho significativo, ya que de haber continuado en el cargo de lector hasta 1750 debería haber seguido figurando en las actas capitulares ratificado en dicho cargo, tal como sucedió en el acta capitular de 1721.

A nuestro parecer, resulta muy sospechosa la coincidencia de la fecha de la desaparición de Esteban de las actas con la de la adopción interina, por parte de Basilio Pancorbo, del magisterio de capilla de la Catedral cusqueña. Pancorbo, según las actas del Libro de Cabildo catedralicio citado más arriba en el presente capítulo, fue nombrado maestro interino de capilla el 8 de noviembre de 1724. La Orden agustina inauguró en Lima su Capítulo del año 1725 el día 21 de julio¹¹⁴.

Basilio Pancorbo sería muy joven en 1724, si consideramos que en 1720 era bachiller y aspiraba al sacerdocio. Probablemente se encontrase recién ordenado, o próximo a ordenarse.¹¹⁵ Resulta significativo, en este aspecto, que haya sido nombrado en calidad de interino en el puesto de maestro de capilla, y no de permanente. El acceso a este puesto pudo haber estado relacionado con la capellanía que ejercía en el coro catedralicio, a través de la cual se ordenó sacerdote, o con sus funciones de organista en la Catedral. Lo cierto es que su interinato -pensado inicialmente de menor duración por el Cabildo- se extendió por tres años, por lo que suponemos que el Cabildo catedralicio no encontró personas capaces a las que nombrar en el puesto de maestro de capilla, ni durante el plazo de cuarenta días otorgado en su edicto de finales de 1724, ni durante los tres años siguientes. Cabe preguntarse en dónde se hallaba Esteban Ponce de León cuando se llamó a este concurso. Lo más probable es que en 1724 se encontrase ejerciendo su cargo de lector. Ahora bien. Si Pancorbo se hallaba desempeñando el cargo de organista y ejerciendo en el coro de la Catedral con anterioridad a la adopción del magisterio interino de capilla, tal cual hemos sugerido en su momento, ¿quién lo reemplazó en dichas ocupaciones entre noviembre de 1724 y marzo de 1727? ¿Es factible pensar que Esteban Ponce de León pudo haber recibido, a finales de 1724, una licencia de la Orden agustina para suspender su labor de lector y sustituir a Pancorbo en el órgano o en su desempeño en el coro catedralicio?

La facilitación de licencias a los frailes con el fin de autorizar alejamientos temporales de los conventos y de sus ocupaciones se encuentra documentada en la

¹¹⁴ GUTIÉRREZ ARBULÚ & CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, 2012: 32.

¹¹⁵ Ya en 1731 aparece mencionado como “Clérigo Presbítero”.

Orden agustina. En el AAC hemos podido hallar un documento titulado “Nomina de los Religiosos Agustinos, q.^e se hallan fuera de su Conv.^{to} con la respectiva licencia ò de Ayudantes de algunos S.^{es} Parrocos, ò administrando Haciendas de comunidad [...]”¹¹⁶. Aunque no se halla fechado, por la caligrafía y la tinta pareciera corresponder a la primera mitad del siglo XVIII:

“Religiosos con licencia
El P. P. F. Manuel Alvares Chinchilla. Asilo
El P. F. Manuel Alvarez Farfan. S. Anton
El P.F. Pedro Cabrera. Coponaque *
El P. F. Juan Vargas. Paucartambo
El P. F. Diego Rivera. Velille

En haciendas:
El P. F. Jose Ochoa. Miraflores.
El P. Fran.^{co} Delgado. Chungará.
El P. F. Fran.^{co} Villavicencio. Chilca.
El P. F. Ysidro Xara. Ayllaca
El P. Oròz Anciano, y enfermo habitual. Yucay

* He sabido ultimam.^{te} q.^e el P. F. Pedro Cabrera no està en Coponaque, y p.^r tanto se halla sin licencias. [...]”.

Si bien en la lista de nombres que este documento ofrece no figura el de Esteban Ponce de León, se trata de una prueba fehaciente de que tal tipo de licencias existían.

De haber ocurrido así, tras la finalización del interinato de Pancorbo y luego de cumplir un desempeño competente en el órgano y/o en el coro catedralicio, Esteban pudo haber accedido al puesto de maestro de capilla que quedaba nuevamente vacante (en realidad, a ciencia cierta, lo estaba desde 1724), retornando Basilio a sus funciones habituales. Esteban Ponce de León contaría –según nuestro cálculo- con 36 o 37 años de edad en 1727, una edad razonable para la toma del cargo.

Podríamos preguntarnos, además, por qué Pancorbo no continuó en el cargo de maestro de capilla tras su interinato; o, dicho de otra manera, por qué no fue titularizado en el mismo tras tres años de ejercicio como interino. Si tenemos en cuenta que -en base a lo que el mismo Pancorbo declaró en 1731- durante la década de 1720 gozaba de dos capellanías (la del matrimonio Barreda-Cano Herrera, y la que ejercía en el coro) más la renta como organista de la Catedral, la toma del cargo de maestro de capilla en calidad de permanente pudo haberle exigido la renuncia a ambas capellanías y al cargo de organista, debido a la dedicación y responsabilidades que el magisterio catedralicio

¹¹⁶ AAC: Época colonial, Órdenes religiosas, Caja 25 M. 1, leg. XVI, 4, 77. F.1. El documento consta solamente de un folio, y ofrece además una lista de frailes “apóstatas”, esto es, en fuga.

comportaba. Como Pancorbo no pertenecía a una orden religiosa regular, sino que era sacerdote secular, dichas capellanías eran probablemente las que aseguraban su sustento diario. Si bien en 1731 renuncia a una de ellas (las tierras en Abancai), es interesante notar que lo hace argumentando no contar con el tiempo suficiente para atender las obligaciones que ésta le imponía. A este respecto, es interesante recordar el caso de Martín Barzena,¹¹⁷ organista de la Catedral cusqueña de la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX que, al pretender recuperar su puesto de organista luego de un paréntesis en las funciones, el Cabildo catedralicio le impuso la condición previa de renunciar a la capellanía que venía ejerciendo en el coro, dado que sus obligaciones como organista le impedirían continuar cantando.¹¹⁸

Tal como sugerimos anteriormente, en 1727 Esteban pudo haber recibido el grado académico de maestro como reconocimiento a su trayectoria de lector y simultáneamente haberse jubilado de este último cargo. Si bien su ejercicio docente pudo haberse visto interrumpido a partir de 1724 por sus labores musicales en la Catedral como sustituto de Pancorbo, la Orden pudo haber considerado sus siete años de ejercicio continuado en el campo de la docencia (1717-1724) como suficientemente meritorios para el grado de maestro, e incluso reconocer entre dichos méritos el servicio musical prestado en la capilla catedralicia por tres años entre 1724 y 1727. Nuevamente, la carrera de Matías Barzena, estudiada por Baker, sirve como ejemplo:

“[...] estudió música en el seminario [de San Antonio Abad] con Núñez [del Prado], cantando tanto polifonía como canto llano en la catedral; tocó el órgano en importantes ocasiones en las que ambos instrumentos eran requeridos; y compuso piezas polifónicas en latín que fueron ejecutadas en la catedral. En 1778 fue galardonado con el puesto de maestro de estudiantes de teología en la Universidad de San Antonio Abad –la misma posición que el *maestro de capilla* Juan Lázaro Gallegos sostuvo unos setenta años antes- como recompensa de sus muchos años de servicio en tanto *cantor* [del] *seminario* en la catedral, y en 1781 recibió una cátedra en filosofía”.¹¹⁹

Aunque se trata de un caso tardío en la historia de la música colonial del Cusco, la carrera del organista Barzena pudo haber sido muy similar a la de los maestros de capilla cusqueños de la primera mitad del siglo XVIII. El mismo Baker menciona

¹¹⁷ Estudiado y citado por BAKER, 2008: 104.

¹¹⁸ Debe tenerse en cuenta que, según Baker, en los años en que se desempeñó Barzena el coro catedralicio se encontraba en plena decadencia, y parte de su labor de organista “incluía cubrir los errores de los cantantes de la catedral” (BAKER, 2008: 105). Barzena criticó fuertemente estas disposiciones del Cabildo denunciando la “vulgarización” a la que se estaba sometiendo el instrumento por medio de tal empleo abusivo (BAKER, 2008: 104).

¹¹⁹ BAKER, 2008: 104. Traducción nuestra.

puntos de contacto entre las carreras de Barzena y el maestro de capilla Lázaro Gallegos, muerto en ejercicio en 1724 y setenta años anterior. A este respecto, lo único que diferenciaría a Ponce de León de estos maestros mencionados es que Esteban era fraile de una orden regular, y por lo tanto su formación académica tuvo que haberse desarrollado dentro del marco normativo de la propia Orden agustina, recibiendo los diferentes grados académicos de acuerdo a las consideraciones que esta imponía.

De haber accedido Ponce de León al cargo de maestro de capilla de la Catedral en 1727, su desempeño en este puesto tuvo que haberse extendido necesariamente alrededor de 30 años. Baker documenta, a través de sus investigaciones en el AAC¹²⁰, que el 30 de septiembre de 1758 el cargo de maestro de capilla de la Catedral del Cusco fue asumido por Laurencio Núñez del Prado¹²¹; de lo que podría inferirse que Esteban habría abandonado este puesto en las cercanías del año 58, ya sea por deceso, o por enfermedad u otro tipo de impedimento. Quizás, entre el cesamiento de su magisterio catedralicio y la llegada de Núñez del Prado haya podido mediar algún período de vacancia cubierto por un interinato similar al ejercido por Pancorbo en la década de 1720, pero hasta el momento no hemos hallado registros documentales que así lo sugieran. Si Ponce de León hubo de abandonar por muerte su puesto de maestro de capilla de la Catedral el mismo año de la asunción de Núñez, su edad al momento del deceso en 1758 habría sido –en base a nuestros cálculos– de 67 o 68 años.

¹²⁰ Al momento de las investigaciones de Baker, este archivo se llamaba ‘Archivo Departamental del Cusco’.

¹²¹ BAKER, 2008: 101.

- CAPÍTULO 3 -

ANÁLISIS DE LA MÚSICA PROFANA DE ESTEBAN PONCE DE LEÓN OBRANTE EN EL SSAAC

3.1. Introducción

De la producción musical profana de Esteban Ponce de León conservada en el repositorio del SSAAC, solamente dos manuscritos lo mencionan como autor: *Música de la Loa. Borda de Perlas y Aljófar*¹ y *Música de la Comedia de San Eustaquio*². Junto a estas obras convive un número de otras que, sin brindar en sus páginas testimonio del nombre del compositor, han sido atribuidas a su pluma por los musicólogos Robert Stevenson y Samuel Claro. Estas son: la ópera serenata *Venid, venid deidades*³, y la *Música de la comedia Antíoco y Seleuco*⁴. Stevenson también sugiere como posible la autoría de Ponce de León en la loa *Matóme la hermosura*⁵, aunque Claro no hace eco de esto en sus escritos.⁶

En el presente capítulo abordaremos el análisis musical de estas cinco obras, con el fin de adentrarnos en los recursos melódicos, rítmicos, contrapuntísticos, armónicos y formales que pone en juego el compositor en su lenguaje. Dichos recursos serán contemplados a la luz de las teorías de la música de los siglos XVII y XVIII, especialmente las del mundo hispánico reflejadas en los tratados de tres autores españoles: Pietro Cerone (*El Melopeo y Maestro*, 1613), Andrés Lorente (*El por qué de la música*, 1672) y Pablo Nassarre (*Escuela Música según la práctica moderna*, 1723-24). Otros tratados consultados fueron: *Istitutione Harmoniche* de Gioseffo Zarlino (1558), sobre cuyas bases continúa descansando buena parte de la teoría musical hispánica del período que nos ocupa; *Cartella Musicale* de Adriano Banchieri (1614) y *Musico Prattico* de Giovanni Maria Bononcini (1673), obras en las que puede apreciarse

¹ MS IIMCV Cusco 330.

² MS IIMCV Cusco134.

³ MS IIMCV Cusco135.

⁴ MS IIMCV Cusco 331.

⁵ MS IIMCV Cusco 50.

⁶ STEVENSON: 1970, 36. Lamentablemente, en los papeles del SSAAC esta loa se encuentra incompleta, faltando las partes vocales de su primera sección. Esta pérdida se observa también en las copias fotográficas del manuscrito conservadas en el Archivo de Música Colonial Americana del IIMCV (Ms IIMCV Cusco 50).

parte del proceso de transición que lleva del pensamiento modal al ‘tonal’ durante el siglo XVII, y finalmente el tardío *Del origen y reglas de la música...* de Antonio Eximeno y Pujades (1774, traducido al castellano en 1796 por el músico español Antonio Gutiérrez), tratado que aboga ya por una ‘modernización’ de la teoría musical hispana, alentando el abandono del sistema de solmisación guidoniano y la organización de la música en dos modos solamente (el mayor y el menor) en lugar de ocho o más, entre otras cosas. El tratado de Eximeno nos sirve a nosotros solamente en su carácter de testimonio: su tardía traducción al castellano a fines del siglo XVIII nos demuestra hasta qué punto las teorías de Cerone, Nassarre y Lorente continuaron su vigencia, en conflicto con las nuevas prácticas que la influencia del estilo italiano iba abriendo camino entre los compositores.

Nuestro análisis musical se organiza en dos instancias. En la primera, ofrecemos un análisis musical descriptivo minucioso de cada una de las obras de -y atribuidas a- Ponce de León, que abarca cuatro niveles: el formal, el melódico-rítmico, el contrapuntístico, y el armónico. Todos estos niveles, menos uno, han sido tratados en esta instancia desde fuera de las teorías de la época, por razones que expondremos a continuación. En la segunda instancia tomaremos los elementos más importantes identificados durante la primera, y los analizaremos a la luz de los tratados mencionados de Cerone, Lorente y Nassarre.

3.1.1. Descripción de la primera instancia analítica

3.1.1.1. Nivel formal

En los tratados de teoría musical de la época que nos ocupa no existe –o no se manifiesta– una inquietud por el análisis formal de la música de la manera en que lo entendemos hoy en día. Debemos tener en cuenta que los géneros musicales que estos tratados analizan, o cuya producción fomentan, son básicamente cuatro: los salmos, los himnos, la misa, el motete y el madrigal, junto con breves alusiones a géneros más ligeros como “chansonetas” [sic] ‘frotolas’ [sic] y ‘estrambotes’[sic] (en Cerone⁷) y el villancico

⁷ CERONE, 1613, Libro XII: 693-695. Cerone también brinda indicaciones para la composición de “Ricercarios [‘ricercares’] ó Tientos” (Libro XII: 691-692) para teclado; géneros instrumentales inspirados en las técnicas de contrapunto imitativo del motete vocal.

(en Lorente y en Nassarre); pero nunca a la música de danza. Es claro que en estos géneros citados -todos ellos vocales- la organización formal se encuentra totalmente sujeta al texto que se canta, razón por la cual los teóricos no veían la necesidad de ahondar en el terreno de la estructuración discursiva.

El contrapunto imitativo, por otra parte, era el elemento estructurador de la forma por excelencia, determinando –a través de la distribución de los puntos de imitación y de las cadencias- el espacio musical que cada verso u oración del texto tenía asignado. Precisamente, los únicos elementos formales que los tratadistas mencionan son el de ‘período’ y el de ‘parte’. El primero de ellos, según se advierte, surge de la equiparación del discurso musical con el discurso literario. Un ‘período’, para estos autores, es un trozo de música con sentido propio (este sentido se lo otorga el texto) delimitado por una cadencia al final⁸, de la misma manera que lo es una oración delimitada por un punto en la literatura. Con respecto al segundo concepto (‘parte’), hallamos su aplicación en Cerone⁹, aunque de manera amplia, y simplemente para referir que una obra puede presentar una división en dos o más grandes ‘partes’ o secciones (como por ejemplo un motete o un madrigal).

Es totalmente lógico que para estos autores sea más que suficiente el concepto de ‘período’ para abordar la forma musical a un nivel más pequeño, pues se trata del elemento del cual se constituyen los motetes, los madrigales, y las musicalizaciones de textos litúrgicos como los de la misa y el oficio. La música de y atribuida a Ponce de León, por su parte, se muestra igualmente regida por este mismo principio constructor. Sin embargo, con el fin de lograr una profundidad mayor en el análisis, y de poner en evidencia la sintaxis con la que operan los componentes de cada obra para conformar el nivel formal mayor, hemos preferido diseñar una paleta de conceptos más amplia, basada en la terminología hoy en día tradicional para el análisis formal de la música. Dichos conceptos, que aplicaremos a lo largo de esta primera instancia analítica, son los siguientes:

⁸ La comparación de las cadencias o ‘cláusulas’ –tal el nombre con que aparecen mencionadas en los tratados hispanos- con los signos de puntuación literarios puede apreciarse ya en el tratado Zarlino, siendo repetida por Cerone y Nassarre en sus tratados allende el tiempo (ver más adelante en este capítulo).

⁹ CERONE, 1613, Libro XII: 686-687.

Motivo: Llamaremos ‘motivo’ a las ideas musicales que consideramos generadoras de una frase. En este sentido, tomamos el término desde su etimología (del latín *motivus*: relacionado al movimiento; es decir, aquello que pone una cosa en movimiento). Si bien su longitud es variable según los casos, en general –en nuestros casos analizados- no suele superar un compás y medio. En las texturas polifónicas de contrapunto imitativo, por ejemplo, llamamos motivo al fragmento musical presentado por una de las voces, e imitado por el resto.

Frase: Con el término de ‘frase’ nos referiremos a oraciones o entidades musicales con sentido completo, cuya extensión puede oscilar entre uno y seis compases aproximadamente. El ‘sentido completo’ de una frase’ quedará determinado por la presencia de una cadencia (conclusiva o suspensiva) o movimiento similar en su cierre. Su extensión será delimitada por la aparición –a continuación de dicha cadencia- de un factor de interrupción discursivo (un detenimiento rítmico, un silencio) o textural (la entrada de nuevas partes vocales o instrumentales) significativo. Otra característica de las frases es que se encuentran construidas mediante un motivo que las diferencia. Las frases pueden ser a una sola voz con acompañamiento, o bien a varias voces ya sea en estilo homofónico o contrapuntístico. En general, musicalizan un verso entero del texto, o bien un fragmento del mismo con sentido. Cuando dos o más frases trabajan de manera articulada, conforman un ‘período’.

Período: Llamaremos así a las partes más grandes en que puede ser dividida una sección. Un período es una porción de la sección con sentido propio y acabado, delimitado por una cadencia que marca una importante división en el discurso. Se encuentran conformados por dos o más frases que trabajan de manera conjunta o articulada. Por ejemplo, en el caso de las arias ‘da capo’ de la ópera *Venid, venid deidades*, éstas se componen de dos períodos (A y B) -generalmente de dos o tres frases cada uno-, el primero de los cuales se repite al finalizar el segundo (forma ‘da capo’).

Sección: Llamaremos ‘sección’ a la parte más grande en la que puede ser dividida una obra. Debido a que nuestro corpus de obras a analizar se halla compuesto exclusivamente

por obras vocales, cabe señalar que, en ellas, una ‘sección’ suele coincidir siempre con la musicalización de una estrofa o porción entera con sentido del poema o texto que las sustenta (por ejemplo: una copla, o el estribillo, en el caso de la loa *Borda de Perlas y aljófar*; un aria o un recitativo en el caso de la ópera serenata *Venid, venid deidades*. En las obras litúrgicas, el conjunto de versos de un salmo y el Gloria final constituyen dos secciones separadas; de la misma manera, en las Lamentaciones, el canto de cada letra del alfabeto hebreo y de cada versículo). La *Música de la Comedia de San Eustaquio* y la *Música de la Comedia de Antíoco y Seleuco* no entran dentro de esta categoría formal debido a que consisten en una serie de pequeños números independientes, escritos para ser insertados en los momentos que la obra teatral lo pide. No creemos conveniente llamar a estos números ‘secciones’ debido a la mencionada independencia que guardan entre sí.

En general las secciones se componen de varios períodos; sin embargo, existen casos en los que no sucede así, como por ejemplo en los recitativos de la ópera serenata *Venid, venid deidades*, que por sí solos funcionan al nivel formal de sección, pero su continuidad discursiva no permite la división interna en más de un período. Las secciones siempre finalizan con una cadencia importante (ya sea sobre la final del modo global de la pieza, o bien sobre algún grado estructural del modo), y pueden llegar a diferenciarse unas de otras por rasgos que le son propios a cada una, como: una mensuración determinada (binaria o ternaria), un tipo de textura (polifónica/homofónica, polifónica/imitativa, una voz con acompañamiento), un cambio de modo, de tempo, etc.

Número: Reservamos esta denominación para las piezas musicales independientes que conforman una obra más grande. Exclusivamente lo aplicamos en las obras *Música de la Comedia de San Eustaquio* y *Música de la Comedia Antíoco y Seleuco*. Los números se diferencian de las secciones en que éstas funcionan de manera independiente (ver ‘Sección’)

3.1.1.2. Nivel melódico-rítmico

Si bien en los tratados de la época abordados por nosotros se advierte el uso de una terminología hasta cierto punto común para la denotación de ciertos comportamientos melódicos y rítmicos (términos como ‘gradatín’ para referir al ascenso por grado; ‘unisonado’ para referir a la iteración inmediata y prolongada de una misma nota en una misma voz; ‘cantoría’ para designar, de manera amplia, un comportamiento melódico determinado, como por ejemplo un salto interválico; ‘síncopa’ para referir la prolongación rítmica de una figura en otra de menor valor, etc.), no creemos conveniente su empleo en nuestro análisis debido a que no son términos exclusivos de un sistema analítico de las alturas y del ritmo de la época, y para todos esos términos existen hoy en día otros que los reemplazan, con igual significado. La lectura de los tratados nos revela que el criterio para el análisis melódico y rítmico en la música polifónica se basaba, desde el punto de vista melódico, en la concepción de la línea como una ‘disminución’ u ornamentación de otra hipotética más simple (de manera algo similar a los conceptos ‘prolongación’ y ‘embellecimiento’ en la teoría de Schenker sobre la ‘*ur-melodie*’)¹⁰. En cuanto al ritmo, las reglas de equilibrio y balance contrapuntístico gobernaban el fluir de las partes, principalmente en texturas imitativas. En texturas de estilo homofónico, la acentuación del texto era el principio regulador del ritmo.

Teniendo esto en cuenta, para nuestro análisis hemos preferido emplear una perspectiva libre, de acuerdo a las necesidades de cada caso. El plano melódico y rítmico ha sido abordado por nosotros desde el análisis de los motivos que pone en juego el compositor para la composición de las frases. Dicho análisis se basa en una descripción del comportamiento adoptado por las alturas del motivo, así como del ritmo que ellas tienen asignado. La descripción de los diseños melódicos ha implicado, en ocasiones, la identificación de movimientos basados en las figuras ornamentales típicas del lenguaje musical de la época, como la bordadura, la doble bordadura y el trino. Con respecto al ritmo, nuestro análisis se acota a la descripción de la figuración empleada por el compositor en los motivos y al reconocimiento de comportamientos constantes que sugieran relaciones entre los mismos.

¹⁰ Andalzúa González llega a esta misma conclusión en su estudio de la didáctica contrapuntística en los tratados de Nassarre (ANDALZÚA GONZÁLEZ, 2009: 28).

3.1.1.3. Nivel contrapuntístico

El estudio de las reglas del contrapunto, esto es, de la manera en que deben ser conducidas una o más partes sobre un canto llano¹¹, o en composición libre¹², ocupa una porción muy importante de los tratados teóricos de la época, como puede corroborarse en Cerone, Lorente y Nassarre. Todos estos tratadistas se ocupan de brindar los requisitos necesarios en el manejo de las consonancias y las disonancias y en la conducción de las partes para la obtención de una escritura en comunión con la estética de los maestros del contrapunto del siglo XVI, de los cuales Palestrina¹³ era considerado uno de los máximos exponentes¹⁴. Debido a esto, las normas que brindan estos autores difieren muy poco de las expuestas en los tratados didácticos de contrapunto posteriores, desde Fux (*Gradus ad Parnasum*, 1725) hasta el siglo XX. Las principales diferencias entre los autores hispanos que nos ocupan y los herederos de Fux se encuentran en la terminología empleada por los primeros, estrechamente ligada a la cosmología –si se nos permite el uso del término- del sistema hexacordal guidoniano y de la notación mensural; y en la metodología didáctica que una y otra corriente adoptan¹⁵.

¹¹ Si es una voz sola la que canta contra el canto llano, es ‘contrapunto suelto’ (porque no hay imitación), si son dos voces contra el canto llano, ‘contrapunto à concierto’ (porque se incorpora la imitación entre las voces). Ver: NASSARRE, Segunda Parte, 1723-24: 141.

¹² ‘Conciertos’ según Nassarre. Ver NASSARRE, Segunda Parte, 1723-24: 141.

¹³ Citado como “Prenestrina” en los tratados musicales hispanos de la época. Nassarre, en las páginas preliminares de la Segunda Parte de su *Escuela Música...*, atribuye a la perfección de la música de Palestrina que la polifonía haya podido seguir formando parte de la liturgia católica tras el Concilio de Trento. Aludiendo al conocido episodio, y citando a Diego Ximenez Arias (siglo XVI), dice Nassarre: “Que por el profano abuso de la musica de Canto de Organo, casi estuvieron los Padres del Concilio determinados à prohibirla para el uso Ecclesiastico, à no aver Pedro Luis Prenestrina, Maestro entonces de la Pontifical Capilla, presentado al Santo Concilio unas Missas compuestas, con reglas, y preceptos de la devocion, claridad, y pureza, que el Santo Concilio deseava: Manifestando con evidencia, no oponerse la dulzura, y suavidad de la musica, à la modestia, y gravedad de los Divinos Oficios; no consiendiendo el vicio en la musica, que de su naturaleza es indiferente, sino en los Proffesores, que con ignorancia, ò malicia introducen en el Canto Ecclesiastico los abusos indecorosos, y profanos. Po esta causa, templaron los Santos Padres del Concilio de Trento, la severa intentada prohibitiva sentencia contra la musica de Canto de Organo”. (NASSARRE, 1723-24, Segunda Parte: fol. s/n. (“Cristianas advertencias...”).

¹⁴ Dice Fernández Calvo sobre Cerone: “Su ideal estético es la obra de Giovanni Pierluigi de Palestrina, aunque también cita en su tratado [*El Melopeo y Maestro*] a Ingegneri, Josquin, Lasso, Phinot, Rore y Pietro Vinci. Entre los compositores españoles resulta evidente su familiaridad con Morales, pero también comenta la obra de Francisco Guerrero, Alonso Lobo, Mateo Romero y Tomás de Victoria. Su estética es conservadora, lo demuestra el hecho de que no menciona a Claudio Monteverdi, Marco da Gagliano o Carlo Gesualdo, compositor que no pudo haber sido desconocido para él” (FERNANDEZ CALVO, 2010: 69). Agregamos a esta lista a Willaert y Marenzio (Ver CERONE, 1613, Libro XII: 686).

¹⁵ Tal como afirma Dalhaus: “Si [bien] consecuentemente Fux se presenta como el fundador de una tradición pedagógica, el contenido de su libro representa la herencia de una tradición que alcanza a Zarlino”. (DALHAUS-SACHS, 2001a). También debe tenerse en cuenta, en lo referente a la metodología

Es por estas razones que una aproximación analítica al repertorio desde la metodología contrapuntística pre-fuxiana, no nos aportaría, en realidad, resultados demasiado diferentes a los que se obtienen aplicando un análisis basado en la metodología posterior. Las reglas relativas a la conducción de las voces (prohibición de quintas y octavas paralelas y directas), a la determinación de los intervalos disonantes (segundas, séptimas, novenas, cuartas sobre el bajo) y su tratamiento (retardos con preparación y resolución en consonancia; notas de paso; bordaduras) son, en esencia, las mismas a las que cualquier estudiante actual de contrapunto ‘riguroso’ o ‘escolástico’ debe someterse, aunque expresadas mediante una terminología diferente¹⁶.

Por lo tanto, nuestra aproximación al plano contrapuntístico en lo relativo a aquellos aspectos, se mantiene en esta primera instancia analítica dentro de la terminología empleada en la actualidad. En la segunda instancia analítica, algunos de los procesos de imitación identificados durante la primera serán observados a la luz de los tratados de Cerone, Lorente y Nassarre, por representar procedimientos y prácticas especialmente destacadas y descriptas por estos autores.

3.1.1.4. Nivel armónico

Dentro de este nivel hemos considerado dos parámetros analíticos: el modal y el acórdico, que desarrollamos a continuación.

3.1.1.4.1. Parámetro modal

Con respecto al primero de estos parámetros, la razón por la cual hemos decidido encarar nuestro análisis en el marco de las teorías de los ‘modos’ o ‘tonos’¹⁷ del siglo

de la enseñanza del contrapunto anterior a Fux, que uno de los objetivos de ésta era lograr que el estudiante fuera capaz de improvisar, a primera vista, un contrapunto cantando sobre un canto llano (contrapunto ‘de libro’, tal cual le llamaban en España, ‘*sortisatio*’ o ‘*contrapunto alla mente*’ en Italia). Esta práctica improvisatoria del contrapunto tuvo su hogar en las capillas musicales del siglo XVII (ver: HILL, 2008:109-110) y se encuentra claramente aludida en los tratados de Cerone (CERONE, 1613, Libro IX: 577 y ss.), Lorente (LORENTE, 1672, Libro Tercero: 297) Nassarre (NASSARRE 1723-24, Segunda parte: 144 y ss.)

¹⁶ Ver ANDALZÚA GONZÁLEZ, 2009.

¹⁷ A los fines del presente trabajo, hemos decidido pasar por alto la problematización sobre el uso indistinto de los conceptos ‘modo’ y ‘tono’ para designar la organización de alturas de la música polifónica de los siglos XVI y XVII. Para profundizar sobre este tema, ver el enriquecedor estudio de Bernardo Illari: “¿Son modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente” (ILLARI, 2013).

XVII en lugar de hacerlo a través de la óptica del sistema tonal funcional, radica en que la teoría musical hispana parece no haber admitido los elementos de este último hasta después de 1750. La *Escuela Música...* de Nassarre, publicada entre los años 1723 y 1724 –probablemente escrita en la década de 1710¹⁸ o incluso antes– muestra aún un claro sustento en la teoría modal, a cuya explicación dedica el autor gran cantidad de capítulos. Las cartas de presentación de diferentes maestros de capilla españoles incluidas al comienzo de la Segunda Parte (publicada en 1723, un año antes que la Primera) -entre ellas las de un discípulo de Nassarre- se encuentran fechadas en 1723. Más allá del estilo panegírico acostumbrado en este tipo de escritos, los maestros de capilla firmantes avalan en ellos ampliamente la utilidad de la obra de Nassarre, por lo que debemos entender que el sistema modal se encontraba en toda su vigencia en España en la década de 1720¹⁹.

El sistema modal²⁰ que Lorente y Nassarre describen en su tratados es el resultante de las transformaciones que en la materia operaron las innovaciones de Glareano (*Dodecachordon*, 1547) y Zarlino (*Istitutioni Harmoniche*, 1558) por un lado, y las prácticas de los organistas y maestros de capilla de los países católicos, procesadas y codificadas por Adriano Banchieri a comienzos del siglo XVII²¹. Ambas corrientes, si bien por caminos diferentes, tuvieron como consecuencia la modificación del antiguo sistema de los ocho modos eclesiásticos a través de la incorporación de nuevas combinaciones de las especies de quinta y de cuarta (*‘diapente’* y *‘diatessaron’* respectivamente). Así, con Glareano el número de modos aumenta a doce, incorporándose el modo eólico (con final en La), el modo jónico (con final en Do) y sus

¹⁸ En las páginas preliminares de la Primera Parte (sin numeración), en las que constan los permisos para la impresión de la obra otorgados por la orden de San Francisco (a la que pertenecía Nassarre), se lee en la “Aprobación de los muy Reverendos PP. Fr. Lorenzo Sanz [...] y Fr. Josepg Olivan”, así como en la “Licencia de la Orden” firmada por “Joseph Garcia, Lector Jubilado, Theologo de su Magestad en la Real Junta de la Inmaculada Concepcion; Ministro General de toda la Orden de nuestr Serafico Padre San Francisco [...]” la fecha de 30 de junio de 1722. Luego, en la “Suma del Privilegio” (la constancia del privilegio del Rey para la impresión de la obra), se dice lo siguiente: “Tiene el Privilegio de su Magestad el Padre Fr. Pablo Nassarre, Organista del Real Convento de San Francisco de Zaragoza, para hazer imprimir, por tiempo de diez años, sin incurrir en pena alguna, los Tomos de la Obra [...]. Su Autor el mismo Padre Fr. Pablo Nassarre; como consta de su fecha en San Lorenzo del Real, à diez y siete dias del mes de Julio de mil setecientos, y diez y ocho años [...]”. (ver NASSARRE, 1723-24, Primera Parte).

¹⁹ Ver NASSARRE, 1723-24, Primera Parte.

²⁰ La reseña que presentamos a continuación sobre la historia del desarrollo del sistema modal durante el siglo XVII y comienzos del XVIII se basa en los escritos de Harold Powers (POWERS, 2001), Joel Lester (LESTER, 1989), John Walter Hill (HILL, 2008).

²¹ BANCHIERI, 1614. Ver ILLARI, 2013.

respectivos ‘hipo’ (el hipoeólico y el hipojónico). La aceptación de la existencia de doce modos, avalada por Zarlino y otros teóricos como el mismo Cerone, se vio, no obstante, enfrentada por la posición de los músicos prácticos que veían como innecesaria una ampliación semejante, pues esta no se adecuaba a las prácticas musicales litúrgicas; más precisamente, al acompañamiento con el órgano del canto llano (clasificado en ocho modos, no en doce). Incluso Zarlino había propuesto una nueva nomenclatura para los doce modos, que complicaba aún más las cosas²². Los opositores a la ampliación, en realidad, no negaban la existencia de los cuatro nuevos diapasones, sino que simplemente argumentaban que aquellos se encontraban ya contenidos en los ocho: por ejemplo, el modo jónico (modo 11) de Glareano, en realidad, poseía la misma constitución interválica que el modo lidio (modo 5) con el cuarto grado bemol. El uso del cuarto grado bemol en el modo 5 era la regla en la música polifónica, con el fin de eliminar el tritono que naturalmente se producía entre el cuarto grado y la final; por lo tanto, agregar un modo nuevo de constitución interválica igual a otro ya existente, era más que superfluo. Con respecto al modo eólico, los prácticos asumían que su estructura ya se hallaba contenida en los modos 3 y 4 cuando se los empleaba en coordinación con el tercer tono salmódico (que posee su final en La); por lo que tampoco veían necesaria la incorporación de este diapasón²³.

De la lectura de Powers²⁴, se desprende que la influencia que los tonos de recitación salmódica venían ejerciendo sobre los diapasones de los antiguos ocho modos

²² Ver POWERS, 2001.

²³ En *El porqué de la música* de Lorente, de 1672, puede apreciarse este enfrentamiento. Lorente, como músico práctico que además ejerce las armas de teórico, defiende la postura de los que bregan por ocho modos en lugar de doce, diciendo que los modos noveno, décimo, oncenno y doceavo no son otra cosa que transposiciones de los ocho modos establecidos, o bien estos mismos modos finalizando en la mediación en lugar de hacerlo en la final. Dice Lorente: “[...] algunos Maestros defienden en la Musica diziendo, que ay doze Tonos: y para estos quatro que añaden á los ocho comunes, se valen de diferentes Diapasones, formandolos desde diferentes Signos [notas]. Que los Tonos pueden ser aun en mas dilatado numero, es cierto, por quanto, si atendemos para la augmentacion de los Tonos, á las formaciones de los Diapasones, veremos, que en cada uno de ellos puede ser formado (à lo menos) por siete, ù ocho diferente Signos, naturales, y accidentales [Lorente se refiere a las transposiciones que son posibles hacer de cada modo o tono]”. Un poco más adelante, continúa: “[...] por quitar equivocaciones, soy de parecer, que los Tonos noveno, dezeno, oncenno, y dozeno, se les dè nombre de primero, segundo, quinto, y sexto, Tonos trasportados, por quinta arriba, segunda, tercera, ò según estuvieren, sin exceder del numero de ocho. [...] El noveno fenece en Alamire; dasele Canto Llano de primero Tono, por Clave de Cesolfaut. Es como primero Tono, por la mediación; y si no es para Psalmos, se ha de hazer como tercero transportado, quinta arriba del primero”. (LORENTE, 1672: 621-622).

²⁴ POWERS, 2001.

eclesiásticos era un fenómeno exclusivamente práctico que concernía a los compositores, organistas y directores de coro de las capillas musicales católicas y no a los teóricos: los cuatro nuevos diapasones de Glareano, en realidad, eran nuevos para la teoría, pero no así para la práctica. Debido a una serie de complejos factores, entre ellos: los transportes que los organistas debían hacer de los ocho modos tradicionales para adecuarlos al registro del coro en el templo, la adaptación de los modos a los tonos de recitación salmódica (estos últimos con finales diferentes a las de los modos), y la alteración de algunos grados estructurales de las octavas en respuesta a necesidades estéticas, los ocho modos tradicionales asumieron las mismas estructuras interválicas que los teóricos creyeron nuevas, o que –en defensa de la tradición– prefirieron ver bajo una nueva entidad para no tener que modificar las antiguas.

La tendencia que mostraban los músicos opositores a los doce modos, de ‘fundir’ los modos nuevos en los ya existentes, fue la que terminó triunfando, debido a que hacia el final del siglo XVII se llegó al punto de sentir innecesaria la existencia de los mismísimos ocho modos. No es difícil entender este estado de la cuestión, si se tiene en cuenta que el aplanamiento sufrido por las octavas modales tradicionales, en cuanto a la desaparición de sus características interválicas distintivas, llevó a los compositores a distinguir un modo de otro solamente por la calidad de la tercera que se formaba a partir de la final. Los ocho, o doce modos, se redujeron así a solamente dos: el mayor y el menor. Este último cambio en la concepción de los modos, según Lester²⁵, vino de la mano de otra transformación: la que se estaba gestando en la concepción de la armonía, y que implicó el reemplazo de una visión interválica por otra de naturaleza acórdica en el marco del desarrollo de la tonalidad. Dice Lester:

“El tercer grado de la escala es tan importante en la distinción entre modos mayores y menores, debido a la importancia de la tríada como unidad armónica en la música tonal. Así, la transición de modos a tonalidades es también la transición de una concepción interválica de la armonía, a otra acórdica”.²⁶

Es así que en Inglaterra, en 1697, la 13ª edición del tratado de John Playford *An Introduction to the Skill of Musick* declara que:

²⁵ LESTER, 1989: xvii.

²⁶ LESTER, 1989: xvii.

“No existen sino dos Tonos [Keys] en la Música, uno *bemol* [flat], y el otro *sostenido* [sharp], los cuales alcanzan para escribir cualquier *Canción* [Song] *melancólica* o *alegre* [cheerfully]. El Tono *melancólico* o *bemol*, sin *bemol* o *sostenido* al comienzo, es *Are* o *Alamire*; El Tono *sostenido* o *alegre*, sin *bemol* o *sostenido* al comienzo, es *C faut* o *C solfa*: Estos son los que llamamos los dos tonos naturales, porque una Canción puede ser puesta en ellos sin la ayuda de *Bemoles* o *Sostenidos*; lo cual no puede ser llevado a cabo [así] en ningún otro Tono, pues deben ir colocados *Bemoles* o *Sostenidos* al comienzo de las cinco Reglas o Líneas”.²⁷

Y en Alemania, hacia 1700, dice Werckmeister (citado por Lester²⁸) que

“La música de hoy es enteramente diferente [...] y sólo se hallan en uso cuatro modos: Jónico mezclado con Mixolidio y Dórico mezclado con Eólico, mayormente en el rango de la cuarta [superior]. Es así que hoy no pueden establecerse más que dos modos [...]”.

Por su parte, Mattheson²⁹, al discutir sobre el sistema modal en su *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713) nos informa que los italianos y los compositores contemporáneos ya no clasificaban más sus obras por medio de los ocho modos eclesiásticos, sino de acuerdo a la calidad de la tríada (mayor/menor) formada a partir de

²⁷ En: PLAYFORD, John: *An Introduction to the Skill of Musick in three books [...] The Thirteenth Edition*, [London], E. Jones, 1697, pp. 24-25. La traducción es nuestra. Los subrayados son del original. Hemos preferido traducir el término “key” por “tono”, y no por el de “tonalidad” –según la equivalencia moderna– para no crear confusiones. La traducción literal del término “key” es “llave”, o bien “tecla”, como señala Lester (LESTER, 1989: 101). La definición que ofrece el tratado de Playford del concepto de “key” la transcribimos a continuación: “A key is a Song or Tune depending on a Sound given, as a Sermon does on a Text, and whein it ends right, it gives such a Satisfaction to the Ear, tha nothing more is expected after it; like a Period at the end of a Sentence, when the Sense is full, and no more depending upon it”. (*Ibid.*, p. 23). En *The Art of Setting or Composing Musick in Parts*, de Thomas Campion -publicado como Segundo Libro dentro de la segunda edición (1655) del tratado de Playford, bajo revisión de Christopher Sympson-, en el capítulo que trata sobre el sistema modal se esgrime un ataque contra una canción muy popular en los templos de la época que –“contrariamente a la naturaleza”– comienza en un tono (“key”) y finaliza en otro diferente. El autor aprovecha para lanzar una broma sobre la ignorancia de algunos párrocos acerca del funcionamiento del sistema modal de la música, diciendo: “...la ignorancia de algunos Sacerdotes de parroquia, que entienden en primer lugar cómo usar las Llaves [Keyes] de las puertas de su Iglesia, y luego los Tonos [Keyes] de la Música, de lo cual no me maravillo...” (“...the ignorance of some parish Clarks, who better understood how to use the Keyes of their Church doors, then the Keyes of Musick, at which I doe not much marvell...”) (PLAYFORD, 1655: II, 33). Lester brinda un valioso panorama de las diferentes ediciones del tratado de Playford desde 1653 hasta 1697 (LESTER, 1989: 101-104).

²⁸ LESTER, 1989. Traducción nuestra.

²⁹ LESTER, 1989: 114-115.

la final: así, por ejemplo, el primer tono pasaba a llamarse ‘re menor’ (re-fa-la), el segundo sol menor (sol-si bemol-re), el quinto do mayor (do-mi-sol), etc.

No debe pensarse, sin embargo, que este tipo de afirmaciones no despertaban polémicas entre los músicos contemporáneos, en lo que respecta a la renovación que proponían del sistema modal tradicional³⁰. Si bien los autores citados hasta aquí basaban sus afirmaciones directamente en las prácticas de los compositores (no olvidemos que Mattheson mismo era un compositor muy activo en la Alemania de su tiempo), algunos teóricos y músicos más conservadores continuaban defendiendo el sistema de ocho modos y la solmisación guidoniana³¹, en contra de los compositores de la “música moderna”, cultivadores de la ópera, la cantata y el concierto. Pero a diferencia de los primeros, estos últimos eran conscientes de que su lenguaje era un lenguaje nuevo y que por lo tanto no resultaba práctica ni adecuada la aplicación de una teoría antigua para explicarlo.

Resulta interesante, a los propósitos de nuestra investigación, observar que el mundo hispánico no fue ajeno a este tipo de polémicas. En España, en fecha tan tardía como 1796, la aparición de la traducción al castellano del tratado de Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración* (*Dell’origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*) publicada originalmente en Italia en 1774, desata una fuerte y significativa contienda. En la “Advertencia” escrita por el traductor de la obra de Eximeno, el maestro de capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid, Francisco Antonio Gutiérrez, se dice lo siguiente:

“Bien conocida es la falta que hay en España de un libro elemental y clásico sobre la Música. El deseo de llenar este vacío, y de promover los adelantamientos de una Arte tan agradable y tan atrasada entre nosotros, es el que me hace publicar esta traducción empezada cinco años ha mas por mi propia utilidad entonces, que por la de los otros”.

Los dichos de Gutiérrez constituyeron uno de los objetivos de ataque de las duras críticas levantadas por un maestro de capilla de la ciudad de Alicante, Agustín Iranzo y

³⁰ Sobre la polémica que despiertan las palabras citadas de Mattheson acerca de los modos, ver LESTER, 1989.

³¹ Ver la polémica desatada entre Mattheson y Buttstet en LESTER, 1989.

Herrero, en contra de la publicación del tratado de Eximeno en España. Según Hernández Mateos³², Iranzo “[...] se propone negar la falta de libros teóricos a la que hacía alusión Gutiérrez, y demostrar las capacidades de los compositores españoles”. Continúa Mateos:

“En este sentido, Iranzo acude a los que, para él, son los dos tratadistas musicales más destacados: Cerone y Nassarre. Resulta paradójico que, en el año 1802, un compositor español fuera capaz de sostener que en España no había necesidad de nuevos tratados poniendo como ejemplo a dos autores cuyas obras se habían publicado en 1613 (caso de *El Melopeo y maestro*), en 1683 (*Fragmentos músicos*) y en 1723 (*Escuela Música*)”.

En fecha tan tardía como 1802, Iranzo defiende las enseñanzas de Cerone y Nassarre con las siguientes palabras (citadas por Hernández Mateo):

“[...] no por puntos filosóficos, sino por su sabia doctrina musical, por sus inalterables principios, por sus sólidos fundamentos, y por sus bien fundados preceptos y sana doctrina [...]”.³³

Esta pervivencia de la teoría musical de los siglos XVI y XVII en España hasta los umbrales del siglo XIX³⁴, nos lleva a considerar que Esteban Ponce de León hubo de formarse, inexorablemente, en el contexto de las tradiciones, normas y preceptos del que los tratados de Cerone, Lorente y Nassarre son los más importantes exponentes. Un análisis de la producción musical del compositor que contemple las teorías del sistema modal imperantes en los tratados mencionados parece, por lo tanto, prudente.

El modelo teórico de las ocho octavas modales que hemos tenido en cuenta para nuestros propósitos analíticos es el que ofrece Nassarre en su tratado por ser el más tardío entre los tres tratadistas españoles seleccionados (1723-24). El esquema de los modos que

³² HERNÁNDEZ MATEOS, 2013: 575-576.

³³ Citado por Hernández Mateos en HERNÁNDEZ MATEOS, 2013: 576.

³⁴ E incluso más allá. Andalzúa González, en su estudio citado sobre la enseñanza del contrapunto en los tratados de Nassarre, señala que en la edición original de la *Escuela Música*... consultada por él en la Biblioteca Nacional de España, del año 1724, se lee –en el capítulo dedicado a la exposición de las figuras musicales– una inscripción manuscrita que dice “Hoy se dice garapatea [sic] a la figura que tiene 5 fajas, y semigarapatea [sic] a la que tiene 6 fajas”, y debajo, la siguiente firma: “Ma. Del Romero, mayo de 1854”. En: ANDALZÚA GONZÁLEZ, 2009: 30.

expone Lorente (1672)³⁵ es esencialmente el mismo que el de Nassarre, con las siguientes excepciones: a) Lorente presenta una versión del modo 5 en La ³⁶ (aunque reconoce que la versión en Fa es la que más se utiliza); b) a la hora de designar las mediaciones de algunos modos, Lorente no siempre coincide con Nassarre. Los modos ‘segundillo’ y ‘octavillo’ que muestra Lorente se encuentran contemplados y explicados por Nassarre en su descripción de las transposiciones que pueden admitir los modos.

Los ocho modos, según Nassarre, son los siguientes:



Imagen 10: Las octavas modales según Nassarre (1723-24, Libro II)³⁷

Para su interpretación, debe tenerse en cuenta una serie de puntos:

1) La final modal (marcada en el esquema con una “F”) representa el punto cadencial más importante, y sobre el cual debe concluir toda obra musical. La mediación

³⁵ Para un estudio detallado del sistema modal expuesto por Lorente en su tratado *El porqué de la Música*, acudir a ILLARI, 2013.

³⁶ Nassarre menciona la existencia de esta variante del modo 5 y explica que se emplea en aquellas obras que deben alternar con la recitación salmódica (como el Magníficat y los salmos). El origen de esta variante se encuentra en que el tono de recitación salmódico asociado al modo 5 termina en La. Según Nassarre, esta variante del modo 5 se comporta de igual manera que el modo 3. Ver NASSARRE, 1723-24, Primera Parte: 310.

³⁷ La disposición gráfica de nuestro esquema de las octavas modales de Nassarre se basa en la practicada por John Walter Hill para su explicación de las octavas modales modificadas de acuerdo a las propuestas de Banchieri en el siglo XVII (ver HILL, 2008: 82).

(indicada con la letra “M” en el esquema) representa el punto cadencial segundo en importancia, luego de la final. A su vez, cada modo admite una serie de puntos cadenciales subsidiarios a la mediación, que en el esquema se indican con notas negras.

2) Para Nassarre, la mediación del modo 6 es La (señalada entre paréntesis en el esquema); pero advierte que en la práctica, los compositores emplean en el modo 6 la misma mediación del modo 5, es decir, Do.

3) Los modos 7 y 8 son, según Nassarre, modos ‘por la mediación’; es decir, modos que finalizan en su mediación o nota de repercusión en lugar de hacerlo en la final. Es por esto que reconoce dos finales para estos modos: una final que nosotros podríamos llamar ‘teórica’ (señalada entre paréntesis en el esquema) y otra que podríamos designar como ‘práctica’. La final ‘teórica’ del modo 7 es La, pero los compositores, según Nassarre, prefieren terminar sus obras en Re (la mediación o final ‘práctica’, por esta razón indicada como “F y M” en el esquema); de la misma manera, en el modo 8 la final ‘teórica’ es Sol, y la ‘práctica’ Do.

4) Siguiéndose con la práctica instalada en el siglo XVI referente a las claves altas o ‘*chiavette*’ y las claves bajas³⁸, los modos escritos en clave de Sol en segunda (clave alta) se transponen –en la práctica- una cuarta más grave³⁹; mientras que los escritos en clave de Do en tercera (clave baja) se leen en la altura real. Así, el modo 1, anotada su octava a partir de Sol, en realidad suena una cuarta más abajo, en Re. Esto se proyecta, por supuesto, en las obras musicales escritas en aquellos modos que emplean este tipo de claves: al momento de la ejecución, dichas obras se transponen una cuarta hacia abajo.

A su vez, cada uno de estos modos, según Nassarre, admite ser transpuesto sobre cualquiera de los doce semitonos que componen la octava. Por lo tanto, el modo 1 (o cualquier otro de los ocho), puede ser escrito sobre Do, sobre Do sostenido, sobre Mi, sobre Fa, etc. Dice Nassarre:

³⁸ Claves altas: Tiple, Sol en segunda línea; Alto, Do en segunda; Tenor, Do en tercera; Bajo, continuo o ‘acompañamiento’, Do en cuarta o bien Fa en tercera. Claves bajas: Tiple, Do en primera línea; Alto, Do en tercera; Tenor: Do en cuarta; Bajo, continuo o ‘acompañamiento’, Fa en cuarta. (NASSARRE, 1723-24, Primera Parte: 311).

³⁹ Estas reglas se encuentran explicadas en la mayor parte de los tratados de teoría musical hispánicos, desde Bermudo en adelante. En Nassarre puede hallarse en NASSARRE, 123-24, Primera Parte: 311.

“Bien experimentado lo tiene la practica, pues aquel se tiene vulgarmente por mayor Musico, que con mas variedad compone, ò canta. Esta experiencia à motivado a los Musicos modernos à componer muchas obras por terminos accidentales, no contentandose con la variedad, en que està situados los diapasones de los tonos naturales, sino es passando à clocarlos en distintas posiciones, variando las armonias mucho mas, que los antiguos, causa de mayor delectacion de la Musica en los oyentes [...]”.⁴⁰

Nassarre advierte que algo muy importante que el compositor debe tener en cuenta a la hora de practicar estas transposiciones, es recordar colocar, al inicio de la pieza, la armadura de clave que corresponda a la transposición (dos bemoles para el primer ejemplo; dos sostenidos para el segundo, tres bemoles para el tercero, etc.), “que faltando un bemol, o sostenido donde debe estar (digo quando se figuran con las claves) hazen, que sea otro diapason, diferente del que piensan componer”.⁴¹ Los modos así transportados (modos ‘accidentales’ según Nassarre; es decir, escritos en alturas diferentes a la ‘natural’ que muestra el modelo teórico) se escriben siempre en claves bajas, pues de lo contrario, se les tendría que sumar una transposición más, cosa disparatada⁴².

3.1.1.4.2. Parámetro acórdico

Con respecto al parámetro acórdico, en los tratados hispánicos de teoría musical consultados (Cerone, Lorente y Nassarre) no se hace aún mención al concepto de ‘acorde’ de la manera en que lo emplea Rameau en su *Traite de la Harmonie* de 1722; es decir, como unidad sonora vertical primaria e indivisible, de entidad propia⁴³. Creemos que quizás el concepto más cercano a la noción de ‘acorde’ que puede hallarse en dichos tratados es el de ‘postura’⁴⁴, aunque en el fondo éste no deja de definir una resultante del

⁴⁰ NASSARRE, 1723-24, Segunda Parte: 315.

⁴¹ NASSARRE, 1723-24, Segunda Parte: 318.

⁴² NASSARRE, 1723-24, Segunda Parte: 318. La discusión completa sobre las transposiciones modales puede leerse en NASSARRE, 1723-24, Segunda Parte: 315-322.

⁴³ Ver DALHAUS: 2001b.

⁴⁴ LORENTE, 1672: 477 y ss. Cerone, en lugar de ‘postura’ emplea el término ‘consonancia’ (CERONE, Libro XIII: 730 y ss.). La posible concordancia en la teoría española entre los conceptos de ‘postura’ y

encuentro horizontal de las partes. Por el concepto de ‘postura’, entienden estos autores las diferentes maneras en que admiten ser ordenadas verticalmente las consonancias sobre un bajo, en el marco de un intervalo de octava, décima, docena, trecena, etc. conformado entre el bajo y la voz más aguda, y en un contexto de cuatro o más voces. Por ejemplo, si el intervalo marco es el de octava, las ‘posturas’ posibles son dos:

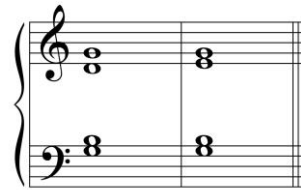


Imagen 11: Posturas posibles en el marco de una octava, según Lorente (1672: 478)

En este ejemplo, tomado de Lorente (quien a su vez se basa en Cerone), se observa la presencia de lo que llamaríamos un acorde en estado fundamental (el primero) y un acorde en primera inversión (el segundo). Lo que distingue a una ‘postura’ de la otra, es el ordenamiento de los intervalos internos entre las voces extremas.

Por supuesto, ninguno de estos autores habla del concepto de ‘inversión’, y este no se desprende del ejemplo citado pues el segundo acorde no es inversión del primero. Otra referencia quizás más cercana, pero indirecta, a los procesos de inversión acórdica puede observarse en la recomendación que brinda Lorente⁴⁵ acerca de la manera de ordenar las consonancias en ‘posturas’ en las que los bajos presentan alteración accidental, o que corresponderían a lo que hoy en día llamamos el séptimo grado de una escala mayor: debido a que estos bajos no admiten la construcción de una quinta justa por encima de ellos (por no encontrarse naturalmente en la escala modal), debe formarse consonancia colocando una tercera y una sexta en lugar de una quinta:

“Y este el orden que se ha de guardar en semejantes casos, por ser el que mas harmonia, y lleno haze en esta consonancia: de donde sacamos, que en la

‘acorde’, queda en parte avalada por Eximeno, quien en el sexto capítulo del Segundo Tomo de su tratado (en el que explica la naturaleza consonante y disonante de los acordes), coloca como título: “Acordes ó posturas de muchas voces”. (Ver EXIMENO, 1796: 14).

⁴⁵ LORENTE, 1672: 489.

consonancia que no tiene quinta, se le ha de poner tercera, y sexta con el baxo; y octava con alguna destas dos especies imperfectas”.⁴⁶

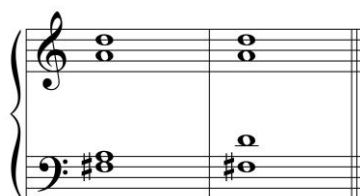


Imagen 12: Posturas de bajos alterados accidentalmente según Lorente (1672: 489)

Sin embargo, todo parece indicar que estos autores se manejan aún de acuerdo a Zarlino, para quien la tríada en estado fundamental y su inversión son entidades armónicas diferentes⁴⁷. Es necesario esperar a la traducción al castellano del tratado de Eximeno (*Del origen y reglas de la música...*, traducción publicada en 1796, ver más arriba) para encontrar referencias a las teorías del ‘bajo fundamental’ de Rameau⁴⁸. Según Dalhaus⁴⁹ y Hill⁵⁰, el reconocimiento de la inversión triádica es expresado por primera vez en Alemania, de la mano de Otto Siegfried Harnisch (*Artis musicae delineatio*, 1608), seguido por Johannes Lippius (*Synopsis musicae novae*, 1612). En Inglaterra, por Thomas Campion (ca.1613); en Francia por Denis Delair, en su *Traité d’accompagnement pour le théorbe, et le clavecin* de 1690, y por Saint Lambert en su *Nouveau traité de l’accompagnement de clavecin, de l’orgue, e des autres instruments* de 1707. Los escritos de Delair y Saint Lambert sirvieron de base a Rameau (1722) para la creación del concepto del ‘bajo fundamental’⁵¹, a través del cual explica las progresiones acórdicas más comunes.⁵²

No obstante esta ausencia de los conceptos de tríada o acorde y de inversión en los tratados españoles del período, para nuestro trabajo hemos preferido incorporarlos con el fin de profundizar nuestro análisis y de facilitarlo, aunque evitando toda aproximación

⁴⁶ LORENTE, 1672: 489. Lorente, a continuación, aclara que también es posible construir una quinta justa sobre dicho tipo de bajos, si se recurre a las “especies sostenidas”, es decir, a la alteración accidental de la quinta; pero “no es para usado, sino es en caso particular.” (*Ibid.*).

⁴⁷ HILL, 2008: 77.

⁴⁸ Ver EXIMENO, 1796, Segunda Parte: 14.

⁴⁹ DALHAUS, 2001b.

⁵⁰ HILL, 2008: 77.

⁵¹ HILL, 2008: 263.

⁵² HILL, 2008: 459.

armónica-funcional (reconocimiento de dominantes, tónicas, etc.) en coherencia con nuestra decisión de mantenernos en el marco de la teoría modal.

Con respecto a las relaciones entre los acordes en la música de Ponce de León, o, dicho de otra manera, los enlaces que se establece entre estos, debe señalarse la mayoritaria presencia de patrones basados en progresiones de cuarta ascendente y quinta descendente entre fundamentales, que otorgan una fuerte direccionalidad al discurso y que funcionan como su espina dorsal. Basándonos en Hill⁵³, decidimos emplear el término ‘armonía direccional’ para referirnos a la sensación de movimiento dirigido que el contexto de este tipo de enlaces propicia, en lugar del de ‘tonalidad’, pues consideramos la aplicación de este último demasiado prematura teniendo en cuenta el contexto modal de la teoría musical hispánica durante la primera mitad del siglo XVIII, que ya hemos descripto⁵⁴.

3.1.1. Descripción de la segunda instancia analítica

Como ya se ha explicado al comienzo de esta Introducción, la segunda instancia analítica a la que someteremos las obras de y atribuidas a Ponce de León, comporta el estudio de ciertos procedimientos compositivos -detectados durante la primera instancia- a la luz de las teorías musicales del mundo hispánico de los siglos XVII y XVIII. Los tratadistas seleccionados en tanto representantes de dichas teorías son: Pietro Cerone, Andrés Lorente y Pablo Nassarre. La selección de estos tratadistas responde a dos factores: el primero es la autoridad que estos tratadistas encarnaron en el mundo musical hispánico, siendo sus obras consultadas durante más de un siglo: Cerone, el más antiguo de los tres, es citado ampliamente tanto por Lorente a finales del siglo XVII, como por Nassarre hacia el primer cuarto del XVIII. Según Andalzúa González⁵⁵, Lorente influyó a teóricos españoles posteriores como Martín y Coll, Luis González Cirilo, Juan Francisco Sayas y Francisco Marcos y Navas; mientras que Nassarre —además de a

⁵³ HILL, 2008.

⁵⁴ Hill, para el análisis de la música europea posterior al tratado de Rameau, aplica los parámetros de la armonía tonal (reconocimiento de dominante, tónica, etc.). Si bien cronológicamente podríamos hacer lo mismo con Ponce de León (su obra fechada más antigua data de 1738), preferimos mantenernos en el marco de la teoría modal por las razones ya expuestas.

⁵⁵ ANZALDÚA GONZÁLEZ, 2009: 14.

los recientemente citados- a Comes y Puig, José De la Fuente, Antonio Ventura Roel del Río y Francisco Santa María.

El segundo factor al cual responde nuestra selección, es el que estos tres autores, debido a las fechas de publicación de sus tratados aquí contemplados (1613, 1672 y 1723-24), nos ofrecen un interesante panorama cronológico del desarrollo de la teoría musical española entre los siglos XVII y XVIII. En Cerone, por ejemplo, es posible apreciar su mayor cercanía con el arte musical polifónico del siglo XVI; en Lorente, el proceso de transformación que el sistema modal estaba sufriendo en la esfera práctica hacia finales del siglo XVII; mientras que en Nassarre, sus alusiones –indirectas– al estilo italiano de la ópera y de la música instrumental, sumadas a la perpetuación de la teoría modal (aunque adaptada a los cambios que los prácticos de la época operaron, e interesantemente descripta), nos informan sobre el grado de desconexión que existía entre la teoría musical española del siglo XVIII y la del resto de Europa.

La selección, en las obras analizadas, de los procedimientos compositivos a ser estudiados durante esta instancia, se fundamenta en la identificación de los mismos con descripciones que los tratadistas hacen de aquellos. Dichos procedimientos conciernen específicamente al tratamiento contrapuntístico (tipos de imitación), al uso de las alteraciones cromáticas en el contexto del sistema modal, a las cadencias y a las particularidades de la escritura policoral.

Esta segunda instancia analítica es necesaria para la comprensión de la figura de Esteban Ponce de León como compositor en el marco de las teorías musicales de su época y de su propio contexto cultural. La individualización e interpretación de los procedimientos compositivos mencionados a la luz de los tratados de la época nos aportará, además, un conocimiento más profundo del lenguaje del compositor, así como de su dimensión y sus particularidades.

3.2. Primera instancia analítica

3.2.1 Análisis de la *Música de la Loa. Borda de Perlas y Aljófaro* (Ms SSAAC IIMCV 330)

3.2.1.1 Características generales:

Modo: 5 (en Do), 6 (en Do)

Claves: bajas

Mensuración: ternaria (3/4); binaria (C). El manuscrito presenta barras de compás en todas sus partes.

Forma general: coplas y estribillo

Orgánico: 3 coros (Ti-A-Te; Ti-A-Te; Ti-A-Te-B), 2 violines, acompañamiento [bajo continuo].

1.2.1.2 Breve descripción de la obra y su contexto

Según consta en la portada del manuscrito, esta obra fue escrita por el “P L^r Juvilado Fr. Estevan Ponze de Leon del orden de N.P.S. Ag.ⁿ, Mrô. De Capilla de esta S.^{ta} Yglesia Cathedral” en el año 1750, para ser “representa[da]” en el “R.^l Colegio y Seminario de N.P.S. Antonio Abbad”, en homenaje al nuevo Obispo del Cuzco, Juan de Castañeda (electo en 1749)⁵⁶. Destacamos la palabra “representada”, pues es muy probable que, tratándose de una loa, haya sido cantada y actuada. Debido a su proximidad cronológica con la *Música para la Comedia de San Eustaquio*, no descartamos que esta loa haya sido escrita para prologar dicha comedia; más aún si se tiene en cuenta que la fecha en la que el santoral celebra la memoria de San Eustaquio es el 20 de septiembre – muy cerca del equinoccio de primavera-, y que el texto de la loa alude permanentemente a dicha estación del año.

Samuel Claro (1969) describió brevemente esta obra junto con las restantes profanas de Esteban Ponce de León en su trabajo “Música Dramática en el Cuzco...”:

“Sobre un texto de dudosa calidad Fray Esteban Ponce de León compuso una Música de la Loa, en honor del Prelado [Juan de Castañeda], interpretada en el Seminario de San Antonio. La obra, que se conserva completa, está escrita para

⁵⁶ CLARO, 1969.

tres coros [...], dos violines y continuo. [...] La maestría en el tratamiento coral, la grandiosidad y belleza de la obra contribuyeron, sin duda, a que se escuchara en repetidas oportunidades. Huellas dactilares de los cantantes, una copia nueva de las partes y otro texto para las dos primeras coplas y estribillo, así lo revelan”.⁵⁷

Si bien no aporta en este caso demasiados detalles analíticos ni transcripciones musicales de fragmentos, Claro se esfuerza en develar el contexto histórico de su estreno en el SSAAC a partir de los datos que el manuscrito consigna en su portada. En el campo analítico-musical, se limita a brindar una descripción general del aspecto formal de la pieza (ver más adelante).

Se trata de una pieza policoral a 3 coros, con acompañamiento de bajo continuo⁵⁸ y dos partes obligadas de violín. Del bajo continuo existen en el manuscrito tres *particelle*: una exclusiva para el Coro III (“Bajo del Coro III”), y las dos restantes de carácter general para todos los coros y los violines. Una de estas dos *particelle* generales parece haber sido copiada por una mano posterior a la del resto.

Los tres coros se hallan conformados por una misma disposición de fuerzas vocales, a saber:

- Coro I: Tiple, Alto, Tenor
- Coro II: Tiple, Alto, Tenor
- Coro III: Tiple, Alto, Tenor

El poema puesto en música se halla organizado en seis coplas más un estribillo. En las partes vocales manuscritas figuran, además –escritos por otra mano- versos que fueron añadidos con posterioridad para reemplazar a los que originalmente pertenecían a la Copla 1ª y al Estribillo. Este tipo de añadidos literarios es muy común de encontrar en las obras del repositorio del SSAAC. Cuando estas variantes aparecen sugieren que la obra en cuestión fue ejecutada, por lo menos, en más de una ocasión y en marcos celebratorios diferentes.⁵⁹

El texto del poema es el siguiente:

⁵⁷ CLARO, 1969: 24-25.

⁵⁸ Entre los papeles del SSAAC no figuran partes de bajo continuo para los coros I y II, aunque no se descarta que pudieran haber existido.

⁵⁹ Por ejemplo, entre los villancicos del repositorio del SSAAC es normal hallar algunos que, dedicados originalmente a la festividad de un santo (por ejemplo, San Antonio), muestran enmiendas en los textos para su adaptación a la festividad de otro santo.

Copla 1ª:

Borda de perlas y aljófar
la primavera los campos,
hoy que nuevo sol le nace
al hemisferio cuscano.

*Pues humanos pensamientos
no deben subir tan alto.*

Copla 2ª:

Tiende tapices y alfombras
sobre los montes el prado,
restituyendo a las plantas
lo que les quitó el verano.

*Porque mucho de divino
Tiene quien es nada humano.*

Copla 3ª:

Sobre terciopelo verde
matices pule bizarro,
laberintos a los ojos
y elevación al olfato.

*Y la de fe que vibráis,
fuego de Dios, que es un rayo.*

Copla 4ª:

En competencia del suelo

se adornan los cielos altos,
de ramilletes, de luces,
de resplandores y rayos.

*Que ni entre sueños dan señas
de reposo sus cuidados.*

Copla 5ª:

La tierra brota alegrías
en los campos y collados,
las flores ofrecen ámbar,
risas los arroyos mansos.

Copla 6ª:

Tierra fecunda por virgen
Es el numen de este templo,
sagrario que entre candores
es relicario del Verbo.

Estribillo:

Vive del fénix la edad
si son bastantes los años
a quien de inmortal renombre
el Orbe todo está dando.

Los versos alternativos para la Copla 1ª y el Estribillo, incorporados posteriormente al manuscrito, como dijimos, son los siguientes:

Copla 1ª alternativa:

No solamente hay estrellas
en el claro firmamento,
también las hay en la tierra
porque hay tierra que es un cielo.

Estribillo alternativo:

Vive deidad soberana
en el templo de los pechos,
donde ardan corazones
por víctima del respeto.

Como ha podido observarse en la reproducción del texto del poema completo que acabamos de ofrecer, entre las estrofas de las cuatro primeras coplas median grupos de dos versos, destacados por nosotros en bastardilla. El manuscrito musical, por sí solo, no nos brinda un indicio claro de la función literaria que cumplen estos versos en el conjunto general del poema. La decisión de ubicarlos de la manera en que se muestra, es nuestra y responde al papel que aparentemente juegan dentro de la forma musical de la pieza, forma que describiremos a continuación. Así dispuestos, parecen cumplir el rol de ‘vueltas’ que ofician de nexo entre las coplas y el estribillo.

Desde el punto de vista de la forma musical, la obra consta de tres secciones, correspondiendo una de ellas a la musicalización de las coplas pares, otra a la de las impares, y la tercera al estribillo. Las músicas para los pares de versos que median entre las coplas 1ª, 2ª, 3ª y 4ª (resaltados en bastardilla en la reproducción del poema que ofrecimos aquí) se encuentran anotadas a renglón aparte en todas las *particelle* del manuscrito, no siendo del todo claro –como se dijo- el papel que cumplen en la articulación formal general de la obra. Este hecho nos ha obligado a reflexionar sobre la manera en que las secciones o partes de esta loa deben ser combinadas, para que la obra funcione de manera orgánica y coherente.

La única certeza que a este respecto pudimos obtener del manuscrito, es la ubicación de la copla 1 como primera sección de la obra. Teniendo en cuenta que el

mismo manuscrito consigna como título de la pieza el primer verso de la copla 1 (“Borda de perlas y aljófar”), y que esta copla ha sido copiada a la cabeza de todas las *particelle*, nos parece factible argüir que la loa se abre con el canto de esta copla. Por lo tanto, llamaremos a esta sección musical “A”.

A la hora de decidir qué sección debería ser ubicada a continuación de “A” (si la copla 2ª o el estribillo), nos topamos con el siguiente problema. En las partes de los coros I y II, los pares de versos que intermedian entre las coplas 1ª a 4ª (según nuestra transcripción del poema), aparecen musicalizados de la siguiente manera: el primero y el tercero a cargo del Coro I, con una música determinada; y el segundo y el cuarto a cargo del Coro II, con otra. En la parte más antigua del Continuo, que reúne el acompañamiento de todos los coros, estos fragmentos reciben las siguientes indicaciones: “1ª y 3ª” y “2ª y 4ª” respectivamente. Debido a que se trata de la misma manera en que se hallan distribuidas y numeradas las coplas entre los dos coros (impares para el Coro I, pares para el Coro II), la asociación de estos versos con aquellas se vuelve inevitable. Esto no ha llevado a pensar que estos pares de versos funcionan como pequeños apéndices de las coplas. Siguiendo esta línea, denominaremos a los pares de versos asociados a las coplas impares como “subsección A1” y “subsección A 2”, y a los asociados a las coplas pares “subsección C1” y “subsección C2” (ya explicaremos por qué) respectivamente.

La sección siguiente a estas pequeñas sub-secciones bien podría ser la música para las coplas pares o el estribillo. En la parte del Bajo del Coro III (coro cuya única función es la de intervenir en el estribillo), la siguiente indicación encabeza al estribillo: “Después de las dos coplas”. No resulta del todo claro si lo que esta indicación quiere expresar es que el estribillo debe cantarse luego de la copla 2ª (es decir, cada dos coplas, lo que daría una secuencia formal copla 1- copla 2- estribillo), o si lo que en realidad pide es que sea intercalado entre ellas (copla 1 – estribillo – copla 2 – estribillo, etc.). Luego de un examen de la situación y de diferentes experimentaciones con una u otra opción, hemos llegado a la conclusión de que la última es la que se muestra como más factible, por las siguientes razones:

- 1- Se trata de la disposición formal que más brinda equilibrio a la obra. La disposición “copla 1 - copla 2 – estribillo”, en cambio, la despoja de toda

coherencia, pues hace oír de manera consecutiva tres secciones diferentes, construidas mediante materiales musicales dispares entre sí. Todo atisbo de conexión entre las secciones, se pierde.

- 2- El único modo en que las subsecciones A1, A2, C1 y C2 cobran relevancia formal, es sirviendo como transiciones entre las coplas y el estribillo. Cuando, por el contrario, se las hace mediar entre copla par y copla impar, suenan desconectadas de la forma y su función se desdibuja.
- 3- Si se tiene en cuenta que la obra posee seis coplas, y que el compositor creó dos músicas diferentes para las mismas (una para las pares y otra para las impares), lo que la indicación “Después de las dos coplas” parecería estar señalando a los coristas desprevenidos del Coro III es, en verdad, que el Estribillo debe ser cantado al término de los dos tipos de coplas por igual. Creemos que si, por el contrario, el Estribillo debiera ser cantado recién al término de la copla 2ª, la indicación hubiera simplemente dicho: “Después de la copla 2ª”, o algo semejante.

Estos son los criterios que nos llevan a ubicar el Estribillo como sección central de la obra, como intermediaria entre las coplas pares e impares. Por esta razón lo hemos denominado “Sección B”, y a la música de las coplas pares “Sección C”.

Nuestra propuesta de organización formal, por otra parte, encuentra su aval en la descripción que de esta loa realiza Samuel Claro⁶⁰. Parece haber llegado a la misma conclusión, cuando dice:

“La *Loa*, en Do mayor, se inicia con seis coplas alusivas que exaltan la naturaleza y el paisaje de la región. El Coro I alterna la primera copla, [omitimos cita de la copla] junto a la tercera y quinta, con el Coro II que entona las coplas restantes segunda, cuarta y sexta. Una breve sección en metro binario, también en alternancia de los dos primeros coros, conecta las coplas con la estrofa final que hace las veces de estribillo”.⁶¹

⁶⁰ CLARO, 1969.

⁶¹ CLARO, 1969: 25.

Robert Stevenson, a su vez, también ofrece una descripción del aspecto formal de esta obra, coincidiendo con Claro y con nuestra propuesta. Dice Stevenson:

“[La loa contiene] seis coplas en 3/4 con barras de compás, con música diferente para las coplas impares y pares, seguida de transiciones de metro binario y un Estriv.^o [sic.]”.⁶²

3.2.1.3 Sección A

Al inicio de la sección A (cc. 1-2), el Tiple presenta el motivo de la frase que musicaliza el primer verso (“Borda de perlas y aljófar”). Inmediatamente, el motivo será imitado por el resto de las voces a distancia de compás:

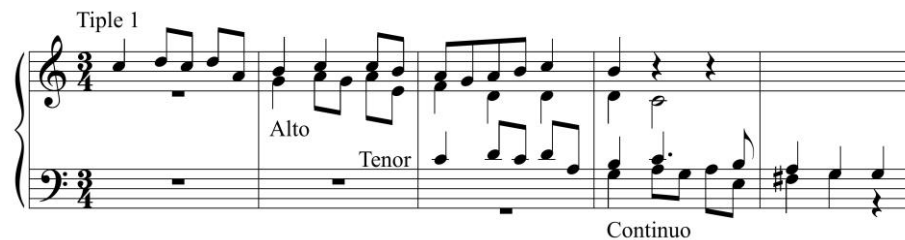


Imagen 13: cc. 1-5, imitaciones

La primera imitación corre a cargo del Alto (cc. 2-3), a la cuarta inferior. En el c. 3 hace su entrada el Tenor, imitando el motivo a la octava inferior del original. En el c. 4, el continuo –que hasta el momento venía sirviendo de apoyo al resto de las voces- abandona momentáneamente dicho rol para sumarse a la cadena de imitaciones, imitando el motivo a la quinta. Los puntos de imitación trazan el perfil de la octava o ‘diapasón’ del modo 5:

⁶² STEVENSON, 1970: 45. Traducción nuestra.

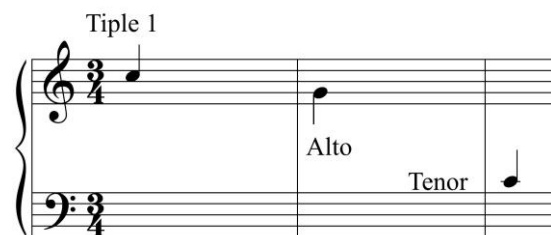


Imagen 14: puntos de imitación delineando la octava modal del modo 5

El círculo de imitaciones se cierra con el Tiple (cc. 5-6), que retoma el motivo original, pero transportado ahora una segunda mayor ascendente. Armónicamente, el transporte del motivo produce la instalación de una nueva final modal sobre Re, rápidamente confirmada mediante la cadencia de los cc. 7-8 que da cierre al período.

El aparentemente instalado modo 1 sobre Re, se convierte en modo 5⁶³ mediante la oportuna incorporación de la tercera de picardía en la cadencia (Alto, c. 8)

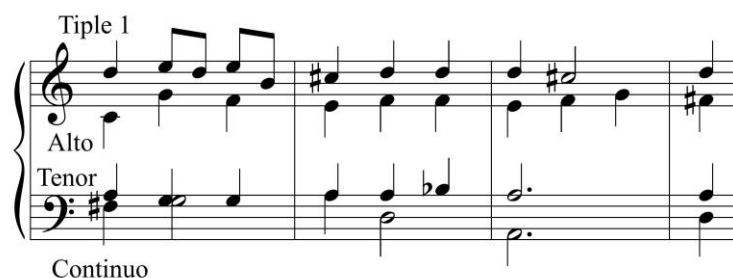


Imagen 14: cc. 5-8

En el c. 9, sobre la conclusión de la cadencia, hacen su primera aparición los violines entonando una frase que servirá de *ritornello* para toda la sección A. La función principal de este *ritornello*, a lo largo de la sección, será la de afirmar la nueva final del modo alcanzada por el coro hacia el fin de cada episodio.

⁶³ La intervención de los violines (c. 8) extiende la octava modal una quinta por encima del Re del Tiple, tornando igualmente razonable pensar en un modo 6 sobre Re.



Imagen 15: primer ritornelo de los violines, cc. 5-8

El ritornelo se caracteriza por su diseño en corcheas de direccionalidad ondulante, construido a base de arpeggios quebrados en el Violín I y de grado conjunto en el Violín II. Su cantidad de compases, a lo largo de la sección, oscila entre tres y cuatro. En este caso –su primera aparición- solamente presenta tres.

Tras el ritornelo se abre paso el segundo período de la sección A (c. 10). Armónicamente, el compositor se sirve de las relaciones de cuartas entre fundamentales para establecer la nueva final de este período sobre la nota Sol, a partir de la final anterior sobre Re reafirmada por el ritornelo. La final Sol es introducida en el marco de un modo 2 (cc. 10-12), aunque en la cadencia final (cc. 12-13) observamos el uso de la tercera de picardía (Tenor, c. 13). Desde el punto de vista textural, este episodio plantea un contraste con el primero al hallarse escrito en estilo homofónico. El abandono del contrapunto imitativo permite una musicalización más breve del verso, que se refleja en el menor número de compases que ocupa (tan sólo cuatro, la mitad del anterior).

Sobre el último acorde de la cadencia reaparece el ritornelo de los violines que, aprovechando la tercera de picardía introducida por las voces, desarrolla y fija el modo 6 en Sol.

T 1

A 1

Te 1

In. I

In. II

Ac.

la pri-ma - ve - ra los cam - pos
ma - ti - ses pu - le bi - za - rro
en los cam - pos y co - lla - dos
en el cla - ro fir - ma-men - to

Imagen 16: cc. 10-16

Luego del ritornelo se abre paso el tercer episodio vocal (cc. 16-21), que vuelve a incorporar la textura de contrapunto imitativo. Comienza el Alto presentando un motivo construido en base a dos elementos: el primero de ellos la nota repetida en ritmo de corcheas, y el segundo el descenso de tercera menor por grado conjunto, con rítmica de negra con puntillo y corchea (es importante destacar que el compositor se basará en el segundo de estos elementos para componer el motivo que abrirá la sección C).

elemento 1

elemento 2

Imagen 17: motivo del Alto, cc. 16-17

La primera imitación del motivo se halla a cargo del Tenor, a la octava y a distancia de compás (cc. 17-18). Le sigue el Tiple, a la quinta (cc. 18-19). Desde el punto de vista armónico, este episodio instala una nueva final sobre Fa, afirmada con la cadencia en los cc. 20-21. Esta nueva final en el marco de un modo 6, comienza a gestarse en el compás

17 con la introducción de un Fa natural en el Alto sobre la tríada de Sol en primera inversión del Continuo. El Fa natural funciona allí como séptima de la tríada de Sol, acentuando la atracción de esta última hacia la tríada de Do, que aparece sobre el último tiempo del compás. De la misma manera, en el compás 19 el Tiple introduce el Si bemol como séptima de la tríada de Do, acentuando el movimiento hacia Fa. En resumen, el compositor instala la nueva final aprovechando las relaciones de cuartas entre las fundamentales (Sol-Do-Fa).

Sobre el final del episodio vemos aparecer nuevamente el *ritornelo* de las cuerdas (cc.21-24), afirmando la final sobre Fa. En la cadencia (cc. 23-24) se observa en el bajo un movimiento de tercera descendente, segunda ascendente y quinta descendente, armonizado con los acordes del sexto, segundo en primera inversión y quinto grados sobre la final, no empleado por el compositor en cadencias anteriores.

The musical score consists of six staves. The vocal parts (T 1, A 1, Te 1) have lyrics in Spanish. The instrumental parts (Vln. I, Vln. II, Ac.) are for violin and continuo. The score is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics are as follows:

T 1
 hoy que nue - vo sol le na - -
 la - be - rin - tos a los o - -
 las flo - res o - fre cen am - -
 tam-bien las hay en la tie - -

A 1
 hoy que nue - vo sol le na - - ce nue - vo sol le na -
 la - be - rin - tos a los o - - jos a los o - -
 las flo - res o - fre - cen am - - bas o - fre - cen am - -
 tam-bien las hay en la tie - - rra en la tie -

Te 1
 hoy que nue - vo sol le na - ce le na -
 la - be - rin - tos a los o - jos los o -
 las flo - res o - fre - cen am - bas am - -
 tam-bien las hay en la tie - rra en la tie -

Vln. I
 (Empty staff)

Vln. II
 (Empty staff)

Ac.
 (Empty staff)

Imagen 18: cc. 16-24

Seguidamente, sobre el c. 24 comienza el último episodio de la sección. El Alto presenta el motivo, en el que podemos distinguir dos elementos constitutivos: el primero de ellos, un descenso de cuarta (La-Mi) con rítmica de negra y dos corcheas, y el segundo –en elisión con el anterior-, un ascenso de tercera menor (Mi- Sol) por grado conjunto con bordadura. (Sirviéndose de este segundo elemento el compositor creará el motivo del primer período vocal del Estribillo).

Imagen 19: motivo del Alto, cc. 24-25

La cabeza del motivo presentado por el Alto es imitada por el Tenor y el Tiple en conjunto (cc. 26-27), aunque la verdadera imitación (en alturas y ritmo) se encuentra en el Tenor. El Tiple solamente realiza una imitación rítmica. Podríamos decir que la textura que pone en juego este último episodio es una combinación de contrapunto imitativo y

homofonía. Desde el punto de vista armónico -en tanto encargado de cerrar la sección-, plantea el regreso de Do como final. En el último tiempo del c. 24 el Continuo comienza un descenso de séptima desde Fa a Sol por grado conjunto, pasando por Si natural (c. 25). Entre los cc. 24 y 26, la tríada de Do queda enmarcada entre las tríadas de Fa y Sol, afirmándose así su rol de final, confirmado enseguida por la cadencia (cc. 28-29).

Finalmente, el *ritornelo* de los violines cierra la sección reafirmando la final sobre Do. En la cadencia (cc. 31-32) el bajo procede de acuerdo al movimiento observado en la cadencia del período anterior (cc. 23-24), con la salvedad de que el acorde del sexto grado se encuentra aquí transformado en mayor (La mayor), lo cual aumenta su poder atractivo hacia el segundo grado (tríada de Re, relación de cuartas), fortaleciendo el movimiento cadencial general y enriqueciendo cromáticamente el discurso.

24

T 1

A 1

Te 1

Vln. I

Vln. II

Ac.

al he - mis - fe - rio Cuz - ca -
y_e - le - va - ción al ol - fa -
ri - sa los a - rro - yos man -
por que_hay tie - rra - que_es un Cie -

al he - mis - fe - rio cuz - ca - no cuz - - - ca -
y_e - le - va - cion al ol - fa - to al - ol - fa -
ri - sa los a - rro - yos man - sos man - - -
por - que_hay tie - rra que_es un Cie - lo que_es un Cie -

al he - mis - fe - rio Cuz - ca -
y_e - le - va - ción al ol - fa -
ri - sa los a - rro - yos man -
por que_hay tie - rra - que_es un Cie -

29

T I

no
to
sos
lo

A I

no
to
sos
lo

Te I

no
to
sos
lo

29

Vln. I

Vln. II

Ac.

Imagen 20: cc. 24-32.

3.2.1.4 Subsecciones A1 y A2

Como se ha dicho al comienzo de este análisis, la sección A musicaliza las coplas impares del poema (coplas 1ª, 3ª y 5ª). Entre la Copla 1ª y el Estribillo -así como entre éste y la Copla 3ª- media un pequeño fragmento de cuatro compases que oficia de transición entre ambas secciones, y que hemos dado en llamar subsección A1 y subsección A2.

Las subsecciones A1 y A2, a cargo del Coro I, se desarrollan en compás binario y ritmo puntillado. El material musical es el mismo para ambas, no observándose otra diferencia que la que impone el ajuste rítmico de las líneas de una y otra a la declamación del texto asignado en cada caso. En el marco de un estilo plenamente homofónico, el coro marcha homorítmicamente con el continuo. El Violín I dobla al Tiple al unísono, mientras el Violín II dobla al Alto a la octava superior. Esta disposición particular de los violines, en la que el segundo se cruza sobre el primero para destacar una voz interna de la textura, volveremos a hallarla plenamente utilizada en la *Música de la Comedia de San Eustaquio*.

Armónicamente, estas dos pequeñas subsecciones afirman a Do como final modal global. Como rasgo sobresaliente, enfatizan el segundo grado (Re menor) a través de su

conexión con el sexto (relación de cuartas entre fundamentales), antes de desembocar en la cadencia.

3.2.1.5 Sección B (Estribillo)

Luego de la sub-sección A1, llega la sección B, el Estribillo (cc. 37-93). Coincidimos ampliamente con Samuel Claro cuando la describe en estos términos: “Esta sección es la más extensa y elaborada de la obra, donde el compositor hace gala de su técnica para el tratamiento policoral y procedimientos imitativos”.⁶⁴ Tan solo debemos añadir nosotros a su apreciación palabras referidas al tratamiento que hace el compositor de las partes instrumentales. Doce compases de música puramente instrumental sirven de introducción, antes de la entrada de los coros. Se trata del fragmento de música instrumental más extenso que conocemos de Ponce de León, y nos permite apreciar el tipo de tratamiento que era capaz de aplicar a un trozo de lenguaje no vocal. A través de un juego dialogado entre Violín I y Violín II, el compositor pone en práctica una escritura impregnada del estilo de Corelli, fuertemente connotada con el idioma del ‘concerto’ y de la fuga. Comienza el Violín I (c. 37-38) enunciando un motivo con carácter de sujeto de fuga:



Imagen 21: Comienzo del estribillo, cc. 37-40.

A continuación (c. 38-39), el Violín II imita dicho motivo a la cuarta superior (o quinta inferior), aunque modificando las alturas de su cabeza con el fin de no salirse del

⁶⁴ CLARO, 1969: 25.

marco del modo ni de desplazar su final.⁶⁵ El silencio del Violín I mientras el Violín II entona la respuesta no es común en el estilo de Corelli, aunque sí es posible de localizar en algunas trío-sonatas de Stradella.

Es interesante observar que los perfiles melódicos del sujeto y de su respuesta tomados en conjunto, delinean la octava del modo 6 (transportado a Do), enmarcando a la final entre las notas Sol.

Tras la enunciación de la respuesta por parte del Violín II, el Violín I retoma el discurso y presenta un nuevo motivo (cc. 39-40) cuyos elementos constitutivos característicos son: el comienzo acéfalo (tras silencio de corchea; gesto que también se transmite al Continuo), y las insistentes bordaduras en ritmo de semicorcheas (la bordadura es un elemento que ya se encontraba presente en el motivo anterior).

Dicho motivo, junto con su imitación variada a cargo del Violín II (c. 40; la variación consiste en la supresión de las bordaduras y en la operación de un cambio sobre la orientación de la línea, antes descendente y ahora ascendente) prolifera en una serie de secuencias melódicas/armónicas que sirven al compositor para prolongar o ‘estirar’ el discurso a través de un paseo por el círculo diatónico de quintas del modo (cc. 41-45). Este procedimiento particular –denominado ‘*Fortspinnung*’ por Wilhelm Fischer⁶⁶–, puede reconocerse como típico de la escritura instrumental de los compositores de la escuela de Bolonia (Corelli, Torelli) y de otros centros del norte de Italia que, hacia finales del siglo XVII, desarrollan el idioma de la sonata y del concierto.⁶⁷



⁶⁵ Este procedimiento, aplicado a la imitación del sujeto, en la ‘fuga de escuela’ se conoce con el nombre de ‘respuesta tonal’.

⁶⁶ FISCHER, Wilhelm: “Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils”, *Studien zur Musikwissenschaft* 3, 1915, pp. 24-84. Citado por BRUNETT– NITZBERG, 2007.

⁶⁷ Ver HILL, 2008: 335-368.

Imagen 22: cc. 41-48 (continúa en página siguiente)



Imagen 22: cc. 41-48 (viene de la página anterior)

Progresiones como estas, basadas en el círculo diatónico de quintas, constituyen la base del lenguaje armónico de Corelli⁶⁸ y su presencia en la obra de Ponce de León nos ofrece una prueba concreta de la tendencia del compositor hacia un lenguaje asentado en los parámetros de la armonía direccional.

La cadena de secuencias se interrumpe en el c. 45, con el anuncio de la cadencia por parte del Violín I.⁶⁹

Tras la cadencia sobre *Do*, finaliza la introducción instrumental y se abre paso el primer período vocal de esta sección, que abarca los compases 48-57. A lo largo del mismo, los tres coros se pasarán uno a otro el canto del primer verso del Estribillo (“Vive del fénix la edad”), sobre diferentes transportes del modo.

Comienza el Coro I (cc. 48-50) presentando la frase, de estilo homofónico sobre un pedal de final (*Do*) en el Continuo. Tiple y Alto marchan en sextas paralelas, a través de un diseño melódico en ritmo de negras y corcheas que recorre un intervalo de tercera. El Tenor presenta un diseño similar, con la particularidad de producir algunos movimientos prohibidos por las reglas tradicionales del contrapunto: en el segundo tiempo del primer compás de la frase (c. 48), sus dos corcheas (*Mi-Re*) avanzan en unísono con las del Alto,

⁶⁸ BUKOFZER, 1947; HILL, 2008.

⁶⁹ De acuerdo al modelo analítico de Fischer (*op. cit.*), estos compases cadenciales servirían como “*Epilog*”.

y sobre los dos tiempos siguientes en octavas paralelas con las del Tiple. (La justificación de estas infracciones encuentra su lugar desde la retórica musical, como veremos en el capítulo 5).⁷⁰

Esta breve frase a cargo del Coro I es coronada en cc. 50-51 con la aparición de los violines, que entonan la frase que servirá de ritornelo durante todo este período del Estribillo. Dicho ritornelo no es otra cosa que un eco del motivo de bordaduras en semicorcheas de la introducción.

48 CORO I

The musical score for Coro I, measures 48-53, is presented in a system of six staves. The first three staves are for the vocal parts: Tenor (T), Alto (A), and Tenor (Te). The last three staves are for the instrumental parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Continuo (Ac.). The lyrics are written below the vocal staves. The Tenor part has a '8' below the first measure, indicating an octave. The Violin I part has a '48' above the first measure, indicating the measure number. The Continuo part has a '48' above the first measure, indicating the measure number.

Imagen 23: cc. 48-53 (continúa en página siguiente)

⁷⁰ Si bien sería posible avalar estas infracciones desde un punto de vista puramente técnico-musical, asumiendo que el papel del Tenor es el de realizar una versión ornamentada –si se quiere, una heterofonía– del pedal del Continuo, creemos que es a través de la retórica musical que se alcanza una comprensión más profunda de las razones que orientaron al compositor a optar por ellas.

48 CORO I

T
Vi - ve del fè - nix la_e - dad
Vi - ve dei - dad so - be - ra - na

A
Vi - ve del fè - nix la_e - dad
Vi - ve dei - dad so - be - ra - na

Te
8 Vi - ve del fè - nix la_e - dad
Vi - ve dei - dad so - be - rana

Vln. I
Vln. II
Ac.

Imagen 23: cc. 48-53 (continúa en página siguiente)

Este breve ritornelo, además de funcionar como nexo entre las intervenciones de los coros, con cada aparición conduce el discurso armónico hacia un diferente transporte del modo, preparando el terreno, en este sentido, a la frase coral que sigue. En su primera aparición, sin embargo, el compositor juega con la expectativa de una desembocadura en el acorde del cuarto grado sobre la final del modo (Fa), a partir de lo que se esperaba escuchar si se tratase de una conducción normal de las partes. Pero, sorpresivamente, el Mi del Violín II no resuelve ascendiendo a la nota Fa, sino que desciende una segunda mayor hacia la nota Re. El Do del Continuo, por su parte, se mueve también a Re, en lugar de saltar una cuarta hacia Fa. Si observamos el Coro II, que hace su entrada precisamente sobre esas notas (c. 51), veremos que el Alto tiene confiado un Fa#, dando por resultado una inesperada tríada mayor de Re como resolución.

Resulta muy interesante, en este contexto, que el compositor haya preferido conducir el Mi del Violín II hacia un Re en lugar de un Fa#: creemos que, mediante este recurso, parece haber querido evitarle todo riesgo de confusión al instrumentista que leyendo descuidadamente su parte, pudiera fácilmente incurrir en el error de ascender a un Fa natural en lugar de un Fa#. El descenso a Re, en cambio, asegura de manera prudente la producción exitosa del efecto buscado.

Sobre la nota final del *ritornelo* (c. 51) hace su entrada el Coro II repitiendo –con algunas variantes- la frase presentada por el Coro I, una segunda mayor arriba. Esta transposición desplaza momentáneamente la final del modo de Do a Re (en el marco del modo 6), creando un efecto sorpresivo que sin duda se ve aumentado por la disposición policoral de las fuerzas sonoras. Entre las variantes que incorpora el Coro II a su repetición transportada de la frase del Coro I, encontramos que el Tenor abandona el dibujo en corcheas de la exposición anterior de la frase, para limitarse ahora a emular de forma directa el pedal del Continuo, ‘unisonando’ –según la terminología de Cerone⁷¹- la nota Re. Tiple y Alto truecan sus partes de manera de marchar en terceras en lugar de sextas.

La segunda aparición del *ritornelo* (cc. 53-54) conduce el discurso armónico hacia un nuevo transporte del modo, desplazando la final desde Re a Sol, quinto grado sobre la final modal global (Do). El compositor se sirve de la nota Do en el Violín I, en tanto séptima del acorde de Re mayor, para reforzar la atracción armónica hacia el acorde de Sol, cuya fundamental se encuentra a distancia de cuarta.

Sobre la última nota del *ritornelo* de los violines, hace su entrada el Coro III repitiendo la frase cantada por los otros dos coros una quinta arriba respecto a la original (es decir, sobre Sol). Es interesante observar cómo Ponce de León ha cuidado que cada nueva repetición de la frase contemple la incorporación de alguna variante, con el fin de no propiciar oportunidad alguna a la monotonía. En esta ocasión, podemos apreciar cómo el Tenor reemplaza al Alto en su papel de marchar unido al Tiple, mientras que el Alto asume el rol del Tenor realizando el pedal sobre la final modal momentánea (Sol).

⁷¹ CERONE, Libro XV: 829. Por ‘unisonar’, Cerone refiere la repetición inmediata de una misma nota en una misma voz.

La nueva aparición del ritornelo (cc. 56-57) pone punto final al primer período vocal de la sección. Armónicamente, devuelve a la nota Do su rol de final modal, a través de la presencia, en el Violín I, de la nota Fa en tanto séptima de la tríada de Sol:

El segundo período se abre paso entre los compases 57 y 76, poniendo en música el segundo verso del Estribillo (“si son bastantes los años”) por medio de un juego antifonal entre los coros similar al apreciado en el período anterior. Así, es posible distinguir tres frases a lo largo de este período, cada una a cargo de uno de los tres coros. Los compases finales de la última frase incorporan la participación, por primera vez en la obra, de los tres coros en simultáneo.

Desde el punto de vista armónico, todo el episodio se muestra inestable y de carácter transitivo, con un alto grado de dinamismo. Si bien la final del modo se mantiene en la nota Do a lo largo de todo el tramo, el compositor juega con el recurso de enfatizar otros grados (más precisamente el cuarto, el quinto y el segundo sobre la final del modo), llegando a ellos a través de una tríada mayor ubicada una cuarta más abajo, que en ocasiones porta una séptima menor. Por ejemplo, la frase inicial del período, a cargo del Coro I, incorpora en sus primeros compases un momentáneo giro hacia el cuarto grado sobre la final (Fa; c. 58) a través de la incorporación del Si bemol como séptima de la tríada mayor de Do.

La primera frase del período comienza (c.57) con el Alto del Coro I presentando el motivo que será imitado, un compás después, por el Tiple a la cuarta superior. El motivo consiste en un descenso por grado conjunto en ritmo de negras y de negra con puntillo-corchea-negra, que abarca el espacio de una quinta justa (Sol-Do). La imitación del Tiple, a la cuarta superior (cc. 58-60) introduce la nota Si bemol sobre la tríada de Do del Continuo, produciendo a nivel armónico un momentáneo énfasis en el cuarto grado sobre la final (Fa, c. 59). En ese mismo punto hace su entrada el Tenor que, en lugar de continuar la cadena de imitaciones, introduce un nuevo motivo:

57 CORO I

The musical score for Coro I, measures 57-60, is presented below. The score includes parts for Tenor (T), Alto (A), Tenor I (Te I), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Continuo (Ac.). The lyrics are: 'si son bas - tan - te los a - - - ños en el tem - plo de los pe - - - chos'.

Measures 57-60:

- T:** si son bas - tan - te los a - - - ños
- A:** en el tem - plo de los pe - - - chos
- Te I:** si son bas - tan - te los
- Vln. I:** (rest)
- Vln. II:** (rest)
- Ac.:** (rest)

Imagen 24: cc. 57-60

Desde el estricto plano de las alturas, dicho motivo no es otra cosa que la inversión del motivo anterior, un tono más abajo. Tiple y Alto imitan este nuevo motivo a partir del c. 61 una segunda más alto que el Tenor, al mismo tiempo que el Alto –tras un compás de silencio- se limita a imitar solo la cabeza (c. 60). Rítmicamente presenta una estructura de negra-negra con puntillo-corchea:

Armónicamente, a partir de la entrada del Tenor el discurso pasa a centrarse nuevamente alrededor de Do como final, a través de la reincorporación del Si becuadro (c. 60, Tenor y Continuo; c. 62 Tiple). En c. 63, las voces se alistan para cadenciar sobre el quinto grado sobre la final (Sol; cc. 64-65).

Sobre la resolución de dicha cadencia (c. 65), hace su entrada el Coro II musicalizando el mismo verso a través de una breve frase en textura homofónica, que continúa la rítmica introducida por el motivo del Tenor en c. 59. Armónicamente, las voces parecen recordar la final sobre Do a través de la reincorporación del Fa natural (c. 66-67, Alto), aunque terminan desembocando, en cc. 68-69, en una tríada mayor sobre el sexto grado por encima de la final (La), con el fin de marcar fuertemente la ida hacia el segundo grado (Re) que se producirá en los compases siguientes.

La entrada del Coro III se produce sobre dicha tríada mayor de La (c. 69) abandonada por el Coro II. El coro III presenta una breve frase de perfil melódico y rítmico muy similar a la anterior (las mayores similitudes se encuentran en las respectivas líneas de Tiples y Altos), cuya finalidad es la de enfatizar la llegada a la tríada menor del segundo grado sobre la final (Re, c. 70). La previa insistencia sobre la tríada mayor del sexto grado (cc. 69-70) en conexión con su resolución sobre la del segundo, anticipa brevemente el clímax dramático que tendrá lugar durante el próximo período (cc. 78-80). Una vez alcanzada la tríada del segundo grado, el compositor replica secuencialmente dicho movimiento armónico de cuartas (tríadas La-Re) reorientándolo hacia la final del modo (tríadas Sol-Do, c. 71) para anticipar la cadencia.

La cadencia propiamente dicha tiene lugar en los dos compases siguientes (cc. 72-73). Con el fin de plantear un broche adecuado al dinamismo presentado en este período, el compositor suma en la cadencia a los dos coros restantes (el primero y el segundo), generando un clímax de notable grandiosidad:

Por primera vez en la obra, los tres coros aparecen unidos. Puede apreciarse el momentáneo choque disonante de segunda menor entre el Si del Tiple del Coro II y el Do del Tiple del Coro III sobre el primer tiempo (c. 72); así como el floreo en corcheas del Alto del Coro I, que ornamenta el giro típico cadencial de ascenso por grado a la séptima.

Tras la resolución de la cadencia sobre la tríada de la final del modo (Do; c. 73) por los tres coros, retornan a escena los violines para darle cierre al período a través de una frase basada en material de la introducción instrumental (el motivo de bordaduras en semicorcheas y su imitación, al que se le suma ahora un breve giro cadencial de nueva factura):



Imagen 25: cc. 73-76

Tras este eco de la introducción instrumental se abre paso el tercer período de la sección, que se extiende desde el c. 76 al 85. Este nuevo período musicaliza el tercer verso de la estrofa (“a quien de inmortal renombre”) planteando un cambio en la mensuración, que pasa a ser binaria⁷². Dicho cambio de compás se mantendrá hasta el final del Estribillo.

La adopción repentina de un contrastante ritmo puntillado en el marco de la mensuración binaria, sumado a la aceleración del ritmo de imitación entre los coros (se acorta la cantidad de compases que transcurren entre la intervención de un coro y otro) y al acortamiento del motivo imitado, contribuyen a provocar en este período un clímax dramático que se extenderá hasta el final de la sección.

El motivo en el que se basa todo este período es presentado, primero, por el Coro I (c. 76-77) e inmediatamente replicado por los tres coros. De textura homofónica, puede advertirse en su cabeza la misma gestualidad acéfala que observamos en los segundos motivos de la introducción instrumental a cargo de los violines. Armónicamente, el motivo plantea una oscilación entre la final y el quinto grado por encima de ésta. La vuelta a la final solamente tiene lugar en la presentación del motivo, pues en la imitación del Coro II (c. 77-78), en cambio, se va hacia el segundo grado (tríada menor de Re). Dicho movimiento es conducido en el Continuo (y en el Tenor) mediante un ascenso por grado conjunto que conecta las fundamentales de ambas tríadas (Sol y Re):

⁷² Es muy probable que el compositor haya puesto este cambio de mensuración al servicio de la acentuación del verso, que desplaza el acento rítmico a la quinta sílaba (“-tal” de “inmortal”). Este desplazamiento del acento dificulta la creación para el verso de un ritmo musical que calce naturalmente dentro de un compás ternario.

76

T

a quien de_in - mor-tal se nom - bre
don - de ar - dan co - ra zo - nes

A

a quien de_in - mor-tal re - nom - bre
don - de ar - dan co - ra zo - nes

Te 1

8 a quien de_in - mor-tal re - nom - bre
don - de ar - dan co - ra zo - nes

T 2

a quien de_in - mor-tal re - nom - bre

A 2

a quien de_in - mor-tal re nom - bre

Te 2

8 a quien de_in - mor-tal se nom - bre

Ti 3

a quien de_in - mor-tal re -
don - de ar - dan co - ra -

A 3

a quien de_in - mor-tal re -
don - de ar - dan co - ra -

Te 3

8 a quien de_in - mor-tal re -
don - de ar - dan co - ra -

B

76

Vln. I

Vln. II

Ac.

Imagen 26: cc. 76-78.

El Coro III hace su entrada sobre la tríada menor de Re alcanzada por el Coro II, y por lo tanto imita el motivo desde allí. Este transporte del motivo provoca la incorporación de una tríada mayor sobre el sexto grado (La). A partir del c. 79 y la nueva entrada del Coro I, el compositor despoja al motivo de su cabeza.

El ritmo de las imitaciones entre los coros se acelera, dejando de ser cada compás para pasar a ser cada blanca. El Coro II, por lo tanto, se ve obligado a imitar al Coro I con un sentido armónico inverso: mientras Coro I se dirige de la tríada menor de Re a la mayor de La, el Coro II va de La a Re.

Como puede observarse, esta situación le da pie al compositor para convertir en mayor la tríada de Re alcanzada por el Coro II (de otra manera no habría lugar para la imitación del Coro III). Es así que el Coro III hace su entrada a partir de dicha tríada mayor de Re (c. 80), para dirigirse a la de Sol. (Mientras tanto, durante la imitación del Coro III, el Coro II no ha callado, sino que ha continuado cantando en unión con aquel). Una vez alcanzada la tríada del quinto grado (Sol), el compositor aprovecha para realizar la breve cadencia sobre la final (Do, c. 81), uniendo los tres coros.

Las marchas a octavas paralelas entre el Tiple del Coro I y el Tenor del Coro III, así como los unísonos entre los Altos de los Coros II y III, no deben ser interpretadas aquí como infracciones a las reglas del contrapunto, sino como licencias muy comunes -avaladas por los teóricos de la época- que los compositores adoptaban a la hora de escribir para tres o más coros simultáneos⁷³.

Bajo el acorde final de la cadencia a cargo de los tres coros –de escaso carácter conclusivo debido a su brevedad- se precipitan los violines (c. 122) ejecutando una frase de nueva factura en estilo de ‘*concerto*’, como cierre del período. El compositor incorpora aquí un recurso típico de la literatura violinística, como es el uso de rápidas figuraciones de nota repetida en ritmo de semicorcheas. Se trata de un recurso que hallamos con bastante abundancia en la escritura violinística de otros compositores del virreinato peruano, como Roque Ceruti, Orejón y Aparicio y en Basilio Pancorbo. La figuración rítmica del Continuo también asume, momentáneamente –con sus ritmos acéfalos de semicorchea y sus saltos de cuarta en corcheas-, un rol activo en la recreación del estilo de ‘*concerto*’.

⁷³ Ver la ‘Segunda instancia analítica’ (apartado 3.6. del presente capítulo).

Armónicamente, la frase de los violines conduce hacia una cadencia sobre el quinto grado por encima de la final (Sol, cc. 84-85). Inmediatamente luego de la cadencia, tiene lugar el comienzo del cuarto y último período del estribillo.

Este cuarto período se extiende entre los cc. 85 y 93. El compositor musicaliza el último verso de la estrofa (“el orbe todo está dando”) continuando con el juego antifonal que caracteriza a la sección. El motivo que sirve de base a todo este período es presentado por el Coro I en el marco de una disposición textural que mezcla el contrapunto imitativo con la homofonía. Comienza el Tenor del Coro I presentando solamente su cabeza. Puede observarse que los rasgos principales de este motivo son el comienzo acéfalo, y la figuración en corcheas (en ocasiones variada con aplicación de ritmo puntillado escrito) y negras que reproducen el ritmo declamatorio del verso:

A continuación, el Tiple del Coro I imita al Tenor invirtiendo la cabeza del motivo, según la técnica del ‘paso encontrado’⁷⁴. Introduce la nota Si bemol, sin consecuencias armónicas. Seguido de esto, el Tenor vuelve a entrar, retomando el motivo una quinta abajo y en compañía del Alto, que comienza entonando las primeras tres notas de la cabeza a la décima del Tenor.

El Coro II hace su entrada en c. 87, imitando el motivo presentado por el Coro I en textura homofónica. Armónicamente enfatiza el quinto grado por encima de la final (Sol), a través de la incorporación del Fa# en el Continuo (c. 88). Desemboca así en la tríada mayor del segundo grado, sobre la que hace su entrada el Coro III.

El Coro III acompaña la vuelta de Fa natural como séptima de la tríada del quinto grado, finalizando sobre la tríada de Do. Enseguida retorna el Coro I, insistiendo sobre el motivo. Es interesante observar cómo el Tenor dobla a la octava inferior las primeras tres notas del Tiple. Teniendo en cuenta que enseguida pasa a doblar, como habitualmente, la línea del Continuo, el doblaje del tiple parecería responder a la intención del compositor de dotar a la entrada del Tenor de un perfil melódico más incisivo que el que brindaría la mera repetición de la nota Do junto al Continuo, no dando importancia a las octavas

⁷⁴ Ver apartado “Recursos compositivos de la música profana de Ponce de León a la luz de los tratados de Cerone y Nassarre” al final del presente capítulo.

paralelas que esto produce con el Tiple.⁷⁵ . No descartamos, igualmente, la posibilidad de un error del copista.

Sobre los últimos tiempos del compás 91, sobre la tríada el quinto grado sobre la final (Sol) se suman al Coro I los Coros II y III, junto a los violines, para realizar la cadencia conclusiva de la sección. Podemos observar en los coros, al igual que en la cadencia del c. 81, el empleo de las licencias mencionadas para la escritura policoral, a través de los doblamientos al unísono y a la octava entre los Tiples de los Coros I y II y el Tenor del Coro III.

El Violín I hace su entrada mediante un gesto acéfalo de nota repetida en ritmo de semicorcheas, que establece cierta continuidad con la frase de cierre del período anterior (cc. 81-85). El Violín II, por su parte, entra también con un gesto acéfalo de nota repetida, pero en ritmo de corcheas, estableciendo una conexión directa con la introducción instrumental de la sección (cc. 40-44)

Es interesante notar que los violines no doblan (ni a la octava ni al unísono) ninguna de las partes vocales. Sus líneas se mantienen independientes de los coros. El Violín I, antes de la conclusión de la cadencia, hace oír la séptima de la tríada del quinto grado (Fa).

Con la resolución de la cadencia sobre la tríada de la final modal, por parte de todas las fuerzas sonoras del conjunto, concluye el Estribillo, oficiando además como final de la obra una vez ejecutadas las coplas pares.

3.2.1.6. Sección C

La sección C de la obra pone en música las coplas pares del poema, a través del canto del Coro II. Se extiende desde el c. 94 al 122. Al igual que en las secciones ya analizadas, es posible distinguir, a nivel formal, cuatro períodos internos, correspondientes cada uno a la musicalización de un verso de la copla. Cada uno de estos

⁷⁵ En las obras policorales del SSAAC, por ejemplo, es muy común hallar desdoblamientos de este tipo entre los bajos instrumentales de los diferentes coros, por medio de los cuales uno de los bajos se despega del resto para conectar dos notas de un salto interválico (de cuarta o quinta) mediante grados conjuntos. Este tipo de conducta puede observarse claramente, y sin ir más lejos, en el c. 71 del Bajo del Coro III de esta misma obra.

períodos se encuentra delimitado por una intervención libre de los violines a manera de comentario. El primer período abarca los cc. 94-100; el segundo los cc. 102-106; el tercero desde el c. 110 al 113, y el cuarto y último desde el c. 116 al 119. En general, toda esta sección adopta un carácter tranquilo y apacible, a diferencia de la primera, algo más inquieta.

Abre la sección el Alto del Coro II, presentando el motivo en el que se basa todo el primer período, y que musicaliza el verso “Tiende tapices y alfombras”. Dicho motivo consiste en un descenso de tercera menor, en ritmo de negra con punto-corchea-negra. El Continuo acompaña con la misma rítmica.

Sobre el segundo compás, entra el Tiple imitando el motivo a la cuarta superior. Introduce la nota Si bemol, aunque sin consecuencias armónicas. Tiple y Alto continúan su marcha en terceras paralelas hasta el c. 97, en el que hace su entrada el Tenor, imitando el motivo a la quinta inferior.

A partir del c. 98 (un compás después de la entrada del Tenor), el Tiple se abandona en la nota final (Do), repitiéndola o ‘unisonando’ (según la terminología de Cerone)⁷⁶ mientras Alto y Tenor continúan trabajando con el motivo en sextas paralelas.

Armónicamente, todo este primer período –con la sola excepción del último compás- plantea una oscilación constante entre la tríada de la final (Do) con la del cuarto grado sobre ella (Fa), a ritmo regular. Esto, sumado al ritmo invariable de la figuración de todas las partes, produce un efecto de gran calma, que contrasta con el dramatismo del estribillo y el dinamismo de la sección A.

El período se cierra en c. 100, con un breve descanso en el quinto grado (Sol) sobre el último tiempo del compás. La introducción de esta nueva tríada interrumpe la progresión armónica uniforme establecida desde el comienzo. A nivel rítmico, también se ve interrumpida la continuidad con la aparición de la figuración blanca-negra, que impone un freno al movimiento sostenido hasta el momento.

Enseguida, hacen su primera entrada los violines (c.101), desplegando una frase cuya finalidad es la de establecer momentáneamente la final en el quinto grado (sol).

76 CERONE, Libro XV: 829.

Los abundantes cruzamientos entre las partes, en este caso, ocultan el verdadero perfil melódico de la línea. Un ordenamiento de ellas no permite apreciar que su construcción se basa principalmente en la bordadura.



Imagen 27: cc. 101-104, reordenamiento de las partes cruzadas en el ritornelo de los violines

El compositor parece haber buscado establecer un claro contraste entre la sección A y la sección C. Puede apreciarse que, mientras los ritornelos de la sección A se basaban en dibujos de arpeggio, las frases a cargo de los violines de la sección C muestran una construcción en base al grado conjunto.

Sobre la resolución de la cadencia (c. 103), comienza el segundo período de la sección, destinado a musicalizar el segundo verso de la copla (“sobre los montes el prado”). El compositor se sirve aquí de una textura enteramente homofónica con el fin de propiciar una musicalización breve y directa del verso. El ritmo del motivo del primer período se abandona, en pos de uno más rígido y cercano al de la declamación del texto.

Armónicamente, este breve período dirige el discurso hacia la final (Do), concluyendo con una cadencia sobre ella (c. 106). Tras la cadencia, aparecen nuevamente los violines (cc. 106-109). Si bien la frase que ahora presentan difiere de la primera, mantiene la bordadura como elemento constructivo, y el giro en semicorcheas sobre la cadencia. No muestra cruzamiento entre las partes.

Armónicamente, afirma la final sobre Do realizando una cadencia sobre ella (c. 109). Sobre la resolución de la cadencia de los violines, se abre paso el tercer período de la sección (cc. 109-113). Si bien el compositor somete aquí el tercer verso de la copla

(“restituyendo a las plantas”) a un tratamiento homofónico similar al del período anterior, le otorga un interés especial al colocar una amplia ornamentación sobre la palabra “plantas” en todas las voces del coro y el continuo, junto antes del final (c. 112). Esta ornamentación de un compás de longitud, puede ser identificada como un trino medido, en ritmo de corcheas con puntillo-semicorchea. Armónicamente introduce el Fa# (Tenor y Continuo), marcando un nuevo desplazamiento de la final hacia el quinto grado (Sol).

El período no finaliza con una cadencia propiamente dicha. Como producto de la continuación del movimiento del trino en el Tenor y el Continuo, y del retardo del Tiple sobre la nota ornamental Do (c.113), la tríada de Sol es alcanzada a través de la tríada con quinta disminuida de Fa#.

La inmediata intervención de los violines no plantea esta vez un comentario libre, sino una imitación del trino a la cuarta superior. El Continuo no realiza esta vez el trino, pero mantiene la sonoridad de la tríada en primera inversión del original. La imitación a la cuarta superior le permite al compositor regresar la final a Do (a través de la restitución del Fa natural en el Violín I). Los violines concluyen con un movimiento hacia la tríada del quinto grado por encima de la final (Sol, c. 115).

Sobre la conclusión de los violines retorna el coro, para dar comienzo al cuarto y último período de la sección (cc. 115-118). A través de este breve período, el compositor expone el último verso de la copla (“lo que les quitó el verano”) haciendo nuevamente uso de la textura homofónica. Su comportamiento armónico plantea una reafirmación de Do como final del modo. En el primer compás (c. 116) el compositor incorpora un Do# como tercera de la tríada sobre el sexto grado (La), suavizando el pasaje hacia la tríada disminuida del compás siguiente (Si). Las octavas paralelas que se generan entre Tiple y Alto tienen una justificación retórica (ver capítulo 5).

La cadencia que cierra el período, en los cc. 118-119, es la primera de la sección en recibir un énfasis digno de tal, a través de la aplicación de figuras de mayor duración (blancas) que contribuyen a crear la sensación de detención del movimiento. Luego de esta cadencia, hacen su última aparición los violines para cerrar la sección. Como material, traen la imitación del trino efectuada en la frase anterior, pero con las voces reordenadas de manera de generar una sonoridad más estable y clarificar la armonía: el

Violín II marcha en sextas paralelas con respecto al Violín I, mientras el Continuo hace oír por debajo de los violines las fundamentales de las tríadas.

3.2.1.7. Subsección C1 y C2

Los pares de versos que sirven nexos entre las coplas pares (2ª y 4ª) y el Estribillo (subsecciones C1 y C2 respectivamente), se hallan musicalizados brevemente en mensuración binaria y textura homofónica. El ritmo predominante es el de corchea con puntillo-semicorchea. Las dos partes de violín actúan junto al Coro II, doblando la primera al Tiple al unísono, y la segunda al Alto a la octava superior. Armónicamente plantean en los primeros compases una enfatización del segundo grado sobre la final (Re), para finalmente cadenciar sobre la final (Do). Lo único que diferencia a la subsección C1 y de la C2, es el ajuste del ritmo de las partes a la declamación del texto que corresponde a cada par de versos.

3.2.2 Análisis de la *Música de la Comedia de San Eustaquio* (Ms SSAAC IIMCV 134)

3.2.2.1 Características generales

Modo: 2 (en Sol), 6 (en Fa)

Claves: bajas

Mensuración: ternaria (C 3/2), binaria (C)

Forma general: números independientes (I. “Aprended flores de mí”; II. “Hagan marciales estruendos”; III. “Las gracias se le den”).

Orgánico: I.: Ti-Ti-A-Te, 2 violines “arrimados”, acompañamiento [bajo continuo]; II. y III.: 2 coros (Ti-A-Te; Ti-A-Te), 2 violines “arrimados”, acompañamiento [bajo continuo].

3.2.2.2. Descripción

Bajo el título de *Música de la Comedia de San Eustaquio*, el manuscrito SSAAC IIMCV 134 reúne en sus nueve folios tres piezas musicales pertenecientes a una comedia

actualmente no identificada⁷⁷, basada en la vida del santo y mártir cristiano San Eustaquio. Gracias a los datos consignados por el copista en la portada del manuscrito, sabemos que la comedia fue representada “en el R.l Colegio y Seminario de N.P.S. Antonio Abbad, para el Illmo S.^r D.^r D Juan de Castañeda, Obispo del Cuzco” en el año de 1750, y que los fragmentos musicales en cuestión fueron escritos por “el P. L.^r Juvilado Fr. Estevan Ponze de Leon del Orden de N.P.S. Agustin, M.^{ro} de esta S.^{ta} Yglesia Cathedral”.

Si bien Samuel Claro⁷⁸ describe estas tres piezas como si se tratasen de tres secciones de una sola obra, debemos recalcar que, en realidad, son tres números musicales independientes entre sí, compuestos para diferentes momentos de la tercera jornada de la obra teatral.⁷⁹ A la hora de identificar cada pieza, Claro, Stevenson y Fernández Calvo recurren al ‘*incipit*’ del texto que cada una musicaliza. Este mismo método emplearemos nosotros para identificarlas en nuestro análisis.

El primer número pone en música, a través del canto de un único Coro (cuatro voces: dos Tiples, Alto y Tenor), la popular letrilla⁸⁰ del Siglo de Oro español:

Aprended flores de mí,
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui
y hoy sombra mía aún no soy.

El segundo número emplea dos fuerzas corales (tres voces por coro: Tiple, Alto, Tenor) para poner en música lo que parece ser –dentro del contexto argumental de la obra teatral- un canto de alabanza del pueblo romano o el ejército a su emperador Adriano (117-138 d.C.). Entre las persecuciones levantadas por Adriano contra los cristianos de

⁷⁷ Se desconoce actualmente el texto de dicha comedia –más allá de los fragmentos puestos en música por Ponze de León- así como su autor. Para una investigación sobre el texto perdido de la comedia ver FERNÁNDEZ CALVO, 2010: 89-98.

⁷⁸ CLARO, 1969: 26.

⁷⁹ A la cabeza de cada *particella* del manuscrito figura la indicación “En la 3ra Jornada”. Basamos nuestra afirmación de que se trata de números independientes y no de secciones de una misma pieza musical, a través de la comparación de este manuscrito con el de la *Música de la Comedia de Antíoco y Seleuco*, de similares características.

⁸⁰ Ver FERNÁNDEZ CALVO, 2010: 89-98.

Roma, se cuenta la sufrida por San Eustaquio y su familia, muertos en martirio en el año 118⁸¹:

Hagan marciales estruendos
al invicto Adriano, salva,
pues se aciertan sólo a cantar sus glorias
si resuenan por bocas de su fama.

El tercer y último número pone en música un texto de carácter similar al anterior, también empleando los dos coros:

Las gracias se le den
al dios de las batallas,
sacrificando en su culto divino
humos, el valor en sus mismas brasas.

Vale señalar -antes de adentrarnos en el análisis musical de cada número por separado- que todos ellos, por igual, cuentan con la participación de los violines. Pero, a diferencia de lo observado en la loa *Borda de perlas y aljófar*, en la *Comedia de San Eustaquio* solamente se limitan a doblar al unísono y a la octava superior las partes de Tiple 1 y Tiple 2 del Coro I, no ofreciendo momentos de independencia tales como ritornelos, comentarios o intervenciones similares. Otra característica que atañe a los violines de esta comedia, es la de aparecer designados como “arrimados” (“Violin [sic] 1º arrimado” y “Violin [sic] 2º arrimado”) en el manuscrito. Si bien no contamos aún con datos suficientes para afirmar algo preciso al respecto, nos inclinamos a suponer que la designación de “arrimados” refiere a la posición que debían guardar los violines cerca del escenario, quizás con alguna finalidad tímbrica o escenográfica. Sin embargo, no debería ser ésta la única interpretación posible. De las nueve definiciones que de la voz “arrimar” ofrece el *Diccionario de Autoridades* (1726)⁸², extraemos las siguientes:

⁸¹ En FERNANDEZ CALVO, 2010, se ofrece una reseña histórica de la vida de este santo.

⁸² *Diccionario de Autoridades*, tomo I, 1726.

“ARRIMAR: [1] v. a. Acercar, llegar y poner junto una cosa à otra. Covarr[ubias]. deriva este verbo del Griego *Rythmizo*, que significa componer, acomodar; pero es mas verisimil salga del nombre Rima, que vale montón, respecto de que lo que se arríma y llega, se junta, y en cierta manera se vá amontonando. Lat. *Aliquid admoveere. Applicare* [...]. La misma noche de veinte y seis de Julio *arrimaron* los Francéses cantidad de madéra à la muralla. [...].

*El alma que aplicaba mas al lado
Por donde le arrimaba el pié nevado.*

[2] Tambien significa dexar de la mano alguna cosa que se trahe en ella, ò que uno trahe consigo: como arrimar la espáda quando se dexa de batallar, *arrimar la guitarra quando se dexa de tocar*⁸³, y assi otras cosas. Lat. *Ponere. Deponere*. [...] Con este fin se retiró Saúl à su casa, y mostrando que no le engreía la dignidad de Rey, *arrimó* el cetro, y puso la mano en el arádo.

[3] Vale tambien dexar para siempre, y como abandonar, y olvidar lo que antes se hacía, ò el exercicio, empléo y ministério en que uno se ocupaba, entretenía y trataba: y assi se dice Fulano arrimó los libros, arrimó las armas, etc. Lat. *Derelinquere. Deserere*. [...] Armádos subieron los hijos de Israel à la tierra de promission; mas despues de conquistada la tierra *arrimáron* sus lanzas, y dexaron las armas. [...] Es difícil *arrimar* el bastón el que está hecho à mandar.

[4] Vale tambien Retirar, apartar y exonerar à alguno de algun empléo ò puesto. Pudo tomarse de lo que está puesto en rimas, que regularmente no es usuál en el servicio ordinário y común. Lat. *Aliquem à dignitate vel munere, amovére, deturbare, detrudere*.

[5] A UNO. Vale abandonarle, no hacer caso ni memoria dél para ningun exercicio, ni empléo; tratarle como inútil, y dexarle como si huviesse muerto. Lat. *Depellere. In ordinem redigere*.

De todas ellas resulta muy interesante la segunda acepción, que usa como ejemplo la expresión “arrimar la guitarra” en tanto sinónimo de dejar de tocar el instrumento. Si esta expresión guarda alguna vinculación con los violines ‘arrimados’ de la *Comedia de San Eustaquio*, no podemos saberlo aún, pero creemos importante dejarlo asentado aquí para futuros hallazgos que puedan hacerse al respecto.

3.2.2.3. “Aprended flores de mí”

Este número, de carácter lánguido y de lamento, se encuentra escrito en modo 2 sobre Sol. Se trata de la única pieza del conjunto en la que el compositor no hace uso de

⁸³ El subrayado es nuestro.

la policoralidad, seguramente con el fin de favorecer una atmósfera más intimista, de acuerdo al sentido del texto. El canto se encuentra a cargo del Coro I, acompañado por los violines y el continuo. Resulta digno de destacar la abundante presencia de retardos (‘ligaduras’ según el término empleado por Cerone y Nassarre en sus tratados) a lo largo de la pieza, que contribuye al establecimiento del carácter general mencionado.

Formalmente pueden reconocerse cuatro períodos, correspondiendo cada uno de ellos a la musicalización de un verso del poema. El primer período abarca los cc. 1 al 7; el segundo los cc. 8 al 12; el tercero desde el c. 13 al c. 19, y el cuarto y último desde el c. 20 al 30.

En el primer período el compositor presenta el verso inicial del poema (“Aprended flores de mí”). La primera palabra del verso, “aprended”, es introducida por el coro completo en textura homofónica sobre la tríada de la final modal (Sol menor). El giro en corcheas del Tiple 2, le imprime a la línea un impulso extra.

Para la exposición del resto del verso el compositor recurre al contrapunto imitativo, haciendo uso de un recurso que los teóricos españoles del siglo XVII denominaban “entrada de dos pasos”⁸⁴. Con tal fin, Ponce de León agrupa las cuatro voces de a pares, de la siguiente manera: en el primer par, Tiple 1 y Tenor; y en el segundo, Tiple 2 y Alto. Luego de un silencio de mínima, comienza el primer par, presentando la frase que musicaliza el remanente del verso (“flores de mí”).



Imagen 28: pares imitativos

⁸⁴ Ver la ‘Segunda instancia analítica’ (apartado 3.6. del presente capítulo).

Armónicamente, la frase plantea un movimiento hacia el quinto grado sobre la final (Re mayor), previa enfatización del cuarto grado (Do menor) a través de la transformación de la tríada de Sol menor en mayor, y la incorporación de su séptima (Fa).

Dos compases después, hace su entrada el segundo par vocal, imitando el Tiple 2 al Tiple 1 a la cuarta inferior, y el Alto al Tenor a la quinta superior. Puede observarse el retardo de séptima del Tiple 2 sobre el bajo (c. 6), que resuelve formando una tercera sobre la tríada de la final. El Tiple I, mientras tanto, se mantiene fijo en la nota Re, repitiéndola o ‘unisonando’ según la terminología de Cerone.⁸⁵

El movimiento hacia el quinto grado planteado por el primer par vocal, es confirmado mediante la cadencia sobre dicho grado al final del período (cc.6-7). El segundo período (cc. 8-12) musicaliza el verso “lo que va de ayer a hoy”, y en él el compositor aplica el mismo tratamiento contrapuntístico que en la segunda frase del período anterior.

Comienza el par vocal de Tiple 2 y Alto presentando el motivo tras una pausa de mínima, en terceras paralelas. De inmediato, entra el segundo par (Tiple 1 y Tenor) realizando una imitación libre del motivo. Sobre el primer tiempo del c. 10, el Tiple 2 realiza un retardo sobre el bajo (de quinta disminuida que resuelve en tercera). La nota disonante, Do, si bien viene ligada del compás anterior, no ha sido allí preparada en consonancia, sino alcanzada por salto en disonancia de séptima con el bajo.

Desde el punto de vista armónico, el período plantea un retorno a la final modal, a través de un juego con la tríada del quinto grado mayor con séptima. Debemos destacar que la tríada de la final aparece, en este período, con su tercera mayor en lugar de menor (Sol mayor). La final es confirmada mediante la cadencia en cc. 11-12.

En los compases de la cadencia, previo a la llegada del acorde del quinto grado sobre la final, puede observarse en el bajo el movimiento de semitono Fa# - Sol (c. 10) que desemboca en el salto de cuarta hacia el quinto grado. Dicho movimiento se halla armonizado con el acorde del quinto grado en primera inversión y el de la final con tercera mayor, y es muy similar al que ocurre en la cadencia del segundo período de la primera sección de la loa *Borda de perlas y aljófar* (cc. 11-12).

⁸⁵ CERONE, 1613, Libro XV: 829.

El tercer período se abre paso en el c. 13, con la entrada del Tiple 2 entonando el motivo que musicaliza el tercer verso (“que ayer maravilla fui”). Dicho motivo consiste en un salto ascendente de tercera menor (Sol-Si bemol), seguido por un retorno al punto de partida en grado conjunto. El salto de tercera introduce una disonancia de séptima menor sobre el continuo (que en ese momento realiza el acorde de Do mayor). Esta séptima se prolonga hasta el primer tiempo del compás siguiente convirtiéndose en un retardo de cuarta por tercera con el bajo. Armónicamente, el acorde mayor de Do con su séptima (c. 13) avanza hacia el de Fa en c. 14 (relación de cuartas/quintas entre fundamentales). Debido a que el retardo del Tiple 2 resuelve sobre la nota La bemol, el acorde resultante es el de Fa menor. Durante los dos compases siguientes, Fa se erige como final modal momentánea, gracias a los movimientos de orden cadencial en el bajo.

En el c. 15, entra el Tenor realizando una imitación muy libre del motivo del Tiple 2. Es interesante notar que la disonancia de séptima del modelo es aquí emulada a través una disonancia de cuarta con el bajo, y que aparentando ser un retardo se evapora en el compás siguiente (c. 16) cuando el salto de quinta del continuo la convierte en octava.

En el c. 16, Tiple 1 y Alto entran en conjunto para imitar el motivo del Tiple 2. El Alto es quien realiza la imitación más fiel (a la quinta inferior), mientras el Tiple 1 solamente imita el ritmo. Armónicamente, el Tiple 1 le restituye la tercera mayor al acorde de Fa a través de la introducción de la nota La becuadro. El Mi bemol que produce el Alto –en tanto séptima- despoja al acorde de Fa de toda estabilidad, y lo obliga a resolver sobre Si bemol en c. 17 (relación de cuartas entre fundamentales). Si bemol se instala como nueva final modal, reafirmada por la cadencia conclusiva del período en los cc. 18-19.

El cuarto y último período abarca los cc. 20-30, y musicaliza el verso final: “y hoy sombra mía aún no soy”. Este período es el más extenso de la pieza, comportando dos frases. En la primera frase del período (cc. 20-24) el compositor presenta el verso aplicando una textura de tipo homofónica. Armónicamente, esta breve frase plantea un regreso a la final modal de Sol. Desde el c. 22 hasta el final del período, el Continuo (doblado por el Tenor) despliega un tetracordio descendente del tipo ‘passacaglia’ (Sol-Re), armonizado con los acordes de Mi bemol mayor y Re menor (ambos en primera inversión), Mi bemol mayor (con retardo de séptima mayor), Do menor en primera

inversión, y Re mayor. La llegada al acorde sobre Re (quinto grado sobre la final) marca al mismo tiempo el cierre del período, por medio de la cadencia de semitono descendente (Mi bemol – Re en el bajo).

The image shows a musical score for measures 20-24. The vocal parts (Ti 1, Ti 2, A, Te) and instrumental parts (Vln. I, Vln. II, Ac.) are arranged in a system. The lyrics are 'y hoy som - bra mí - a aún no soy'. The score includes measure numbers 20, 13), and 14) above the staves. The bass line (Ac.) has measure numbers 6, 7, and 6 below it.

Imagen 29: cc. 20-24, bajo tipo 'passacaglia' (cc. 22-24)

La segunda frase comienza en el c. 25, extendiéndose hasta el final de la pieza. Es interesante notar cómo el compositor se interesa en establecer un lazo de unión con la frase anterior, a través de la prolongación de la nota Re en el bajo desde la resolución de la cadencia hasta el comienzo de la nueva frase (en el manuscrito esta nota se encuentra escrita en figuración de breve).

En esta nueva frase, el compositor vuelve a musicalizar las palabras “sombra mía aún no soy” aplicando una textura de contrapunto imitativo. Comienza el Tiple 2 (c. 25)

entonando la palabra “sombra”, mediante un breve motivo de dos notas consistente en una segunda mayor descendente en ritmo de mínima-semibreve ennegrecida (negra-blanca en la transcripción). El Tiple 1 y el Alto unidos, imitan en el compás siguiente el motivo presentado por el Tiple 2, con rítmica invertida con respecto a la original. El Tiple 1 realiza la imitación al unísono, mientras que el Alto lo hace a la quinta inferior. Esto da como resultado una marcha en quintas paralelas (la segunda es disminuida).

En ese mismo compás hace su entrada el Tenor, aunque sin alusión al motivo presentado por el Tiple 2 (en su lugar, dobla al Continuo). A partir del compás 27, las voces se organizan para enfrentar la cadencia sobre la final (Sol). En la cadencia puede apreciarse el giro típico que une la quinta y la séptima del acorde del quinto grado, a cargo del Alto

Es interesante notar las disonancias de segunda menor que el compositor ha puesto en juego en esta segunda frase (cc. 25-26), entre las notas Mi bemol del Tiple 1 (doblado por el Violín I) y Re del bajo. En verdad, la disonancia ha tenido un papel muy importante en toda la pieza, como ha podido observarse en los retardos con preparación disonante del primer y tercer período (cc. 3, 5, 9, 16). Creemos que este especial uso de la disonancia responde a la intención deliberada del compositor de expresar el afecto melancólico del texto. Esta misma intención puede ser rastreada, a su vez, en otros elementos musicales de la pieza, como por ejemplo el modo o tono en que se halla escrita y el tetracordio descendente de ‘passacaglia’ o chacona de los cc. 22-24⁸⁶.

3.2.2.4. “Hagan marciales estruendos”

Esta pieza se encuentra escrita en el modo 6 sobre Fa. Con su ritmo ternario basado en el motivo de mínima-mínima con puntillo-corchea y figuración de nota repetida y saltos de cuarta busca imitar el idioma instrumental de las trompetas, en sintonía con el carácter marcial que sugiere el texto: “Hagan marciales estruendos / al invicto Adriano...”.

La escritura que aplica el compositor es policoral, participando dos coros iguales de tres voces (Ti – A- Te; la misma conformación coral de la loa *Borda de perlas y aljófara*).

⁸⁶ Para un desarrollo más profundo de estos aspectos, ver capítulo 5.

Al igual que en el número anterior (“Aprended flores de mí”), dos partes de violín doblan al Tiple y al Alto, en este caso del Coro I. Una particularidad que a este respecto muestra tanto esta pieza como la siguiente (“Las gracias se le den”) -y que también hemos visto en las subsecciones o ‘vueltas’ de la loa *Borda de perlas y aljófar*- concierne al tipo de doblaje que los violines realizan de las voces citadas. Mientras que el Violín I dobla la parte del Tiple al unísono, el Violín II dobla al Alto a la octava superior, generando un cruzamiento constante entre las partes de violín. Si bien no hemos podido hallar aún una explicación precisa a esta peculiar disposición de las cuerdas, en la gran mayoría de las obras del SSAAC y de Lima que poseen dos partes de violín y que datan de la primera mitad del siglo XVIII es posible apreciar que el comportamiento promedio de dichas partes es el de líneas iguales en cuanto a jerarquía, cruzándose y entrelazándose libremente. En el caso de la pieza que aquí nos ocupa, el cruzamiento constante de los violines podría justificarse en esta misma despreocupación por la asignación de un registro preciso o restringido a una u otra parte. Todo parecería indicar que la razón por lo cual el compositor asignó la parte más aguda al Violín II en lugar del Violín I, responde simplemente a que dicha parte más aguda no es otra cosa que el doblaje a la octava superior de la parte del Alto. Según el pensamiento del compositor, un verdadero cruzamiento hubiese sido atribuir al Violín I el doblaje de la parte del Alto, y al Violín II el del Tiple, independientemente del registro en que toque cada uno. Un cruzamiento de registros es admisible, pero no así un cruzamiento de roles. Entendida así la cuestión, el foco de nuestro interés se traslada a la resultante sonora que genera esta disposición particular, por la que una parte interna de la textura (el Alto) es subrayada y expuesta por encima de otra que oficia de principal⁸⁷ (el Tiple) mediante su doblaje a la octava superior. En otras palabras, la verdadera pregunta sería por qué el compositor decidió destacar a una voz interna de la textura por dicho medio, y no a una principal, más allá de qué violín tenga a su cargo la ejecución de tal o cual.

La respuesta que creemos más convincente para este interrogante, es que el doblaje a la octava superior de la parte del Alto genera una riqueza sonora mayor que la que produciría el del Tiple. Esta riqueza debemos entenderla en el sentido de variedad, pues

⁸⁷ La otra parte principal sería el bajo. Para nuestra calificación de partes principales y secundarias en el marco de una textura homofónica, nos basamos en la definición de Brian Hyer (HYER, 2001).

logra hacer oír por encima de la voz principal una línea que parece ser ‘nueva’ y hasta cierto punto independiente de la del Tiple. De alguna manera, podríamos ver aplicado aquí el reflejo de una de las premisas básicas que guiaba a los continuistas a la hora de acompañar cantantes o instrumentos, por la que se recomendaba nunca doblar en la parte superior del acompañamiento la línea del solista.

Formalmente, la continuidad con la que se desarrolla el discurso de esta pieza sugiere no su división en períodos. Las frases musicalizadoras de los versos pasan de un coro a otro con diferentes variantes, imbricándose entre sí en un juego de imitaciones antifonales. Si bien armónica y melódicamente al final de cada exposición de un verso puede reconocerse un movimiento de tipo cadencial en el bajo, el compositor elude toda detención o pausa en el discurso a través de la mencionada imbricación de frases. La única cadencia propiamente dicha es la que cierra la pieza.

Comienza el Coro I exponiendo el primer verso: “Hagan marciales estruendos”. El compositor decide aportarle mayor interés a esta exposición a través del empleo –aunque a pequeña escala- del contrapunto imitativo: el Tiple presenta la cabeza del motivo, mientras el resto de las voces entra en imitación rítmica un compás después.

Puede observarse el uso de la nota repetida en el Tiple, así como de los saltos de cuarta inferior en el Alto y de tercera en el Tenor, que –como ya se dijo- unidos a la figuración rítmica imitan el idioma de las trompetas y sus fanfarrias.

Armónicamente, esta primera frase se desarrolla casi enteramente sobre un pedal ritmado del acorde de Fa (final modal) en el Continuo, y fenece sobre el acorde del quinto grado. Sobre dicho acorde del quinto grado hace su entrada el Coro II, imitando la frase expuesta por el Coro I. Entre las variantes que incorpora dicha imitación con respecto al modelo, puede notarse el uso total de la textura homofónica (que contribuye al acortamiento de la frase), y el comienzo sobre la armonía de quinto grado en lugar de la de la final.

Tras la imitación del Coro II, vuelve a entrar el Coro I presentando las primeras palabras del segundo verso: “al invicto Adriano”. Esta breve frase musical se halla escrita de manera similar a la anterior, presentando textura homofónica y comienzo y final en armonías de quinto grado modal.

La imitación inmediata de esta frase por parte del Coro II (cc. 12-14) muestra un procedimiento que ya hemos observado en la loa *Borda de Perlas y aljófar*, y que podemos calificar como predilecto del compositor: el trocado de voces con el fin de generar variedad. En este caso, el trocado se da en relación a las líneas de Tiple y Tenor del Coro I, que en el Coro II reaparecen intercambiadas.

Tras la imitación del Coro II, reaparece el Coro I entonando la interjección que completa el verso (“salva”; c. 15). El compositor la musicaliza a través de un movimiento armónico desde el acorde del quinto grado hacia el del segundo grado mayor (Sol mayor). La introducción del Si natural no hace más que enfatizar el quinto grado modal, estableciendo una nueva final sobre el mismo. Enseguida el Coro II imita este movimiento a la inversa (c. 16).

De inmediato ambos coros se unen con el fin de hacer oír esta interjección por tercera vez. El movimiento hacia el acorde de Fa no se percibe como un regreso a la final modal global, sino como una ida al cuarto grado sobre la nueva final (Do), a la que con esto reafirma.

Tras este juego sobre la exclamación “salva”, se abre paso la musicalización del tercer verso: “pues se aciertan sólo a cantar sus glorias” (cc. 18-23). Comienza el Coro I presentando una disposición inversa a la adoptada para la exposición del primer verso al comienzo de la pieza. Ahora son el Tiple y el Alto los que en conjunto presentan el motivo de esta nueva frase, y el Tenor el que imita un compás después.

El motivo se destaca por su comienzo en silencio de mínima seguido de dos mínimas en nota repetida. Armónicamente, el compositor introduce en sus primeros compases la nota Mi bemol como tercera de la nueva final (Do). Esto orienta momentáneamente el discurso hacia su séptimo grado (Si bemol, cc. 20).

Hacia el final de la frase, la restitución del Si natural (Tiple 1, cc. 22-23) afirma nuevamente a Do como nota final. Como rasgo distintivo de esta frase, es interesante destacar el movimiento divergente entre Tiple y Alto que parte de un unísono hasta llegar a una sexta (cc. 18-20)

Sobre el cierre de la frase, entra el Coro II para realizar el eco de la frase del Coro I. En su segundo compás (c. 24), sobre el acorde del quinto grado (Sol), el Tiple realizar un

giro melódico peculiar, consistente en un descenso por grado conjunto de cuatro notas en ritmo de corcheas, a partir del séptimo grado bemol del modo (Si bemol).

The image shows a musical score for four voices: Soprano (Ti), Alto (A), Tenor (Te), and Bass (Ac.). The Soprano part features a characteristic melodic turn, consisting of a descent by step of four notes in eighth-note rhythm, starting from the seventh degree flat of the mode (Si bemol). The lyrics for all parts are 'pues se_a - cier - tan só'.

Imagen 30: cc. 23-24, giro característico en el Tiple

Este giro, que podríamos calificar de ‘mixolidio’, es en realidad característico de los modos 5 y 6, y es posible hallarlo, por ejemplo, en los pasajes conclusivos de algunas obras de Giovanni Gabrielli a comienzos del siglo XVII, e incluso en la música de Henry Purcell⁸⁸. Curiosamente, Torrejón y Velasco lo emplea de manera recurrente en su *Magnificat* a cuatro coros (doce voces), obra de la que se encuentra una copia en el repositorio del SSAAC (ver capítulo 7).

Este giro plantea, en el contexto armónico de los compases que aquí nos ocupan, una disonancia de segunda menor entre las dos terceras del acorde: la tercera mayor y la tercera menor o bemol (Si natural a cargo del Tenor y de la armonización del continuo, y Si bemol a cargo del Tiple respectivamente). En verdad, esta sonoridad ya había sido anunciada unos compases antes (c. 21) cuando entre el Tiple y el Tenor del Coro I se produce el choque de las notas La y Si bemol⁸⁹.

⁸⁸ Ver BUKOFZER, 1994: 225.

⁸⁹ Por medio de este recurso, el compositor evita las octavas paralelas que se generarían con el Tiple si el Tenor se moviese a un La sobre el primer tiempo del compás 21.

Armónicamente, toda esta pequeña frase cumple el papel de mantener a Do como nota final. Su cierre sobre el cuarto grado por encima de ésta (Fa), sin embargo, anuncia la vuelta de Fa, proceso a llevarse a cabo durante la frase siguiente a cargo del Coro I.

El Coro I introduce, sobre el final de la frase del Coro II, el último verso del texto: “si resuenan por bocas de su fama”. El compositor musicalizará este verso repitiéndolo a través de tres frases sucesivas, encarnando la tercera el cierre de la pieza. Rítmicamente, el motivo que emplea es el mismo que observamos en el verso “al invicto Adriano”.

Como se dijo anteriormente, esta frase plantea el regreso de Fa como nota final. Dicho regreso se produce gracias a la ubicación del acorde de Fa entre los acordes de los grados una quinta por debajo (Si bemol) y una quinta por encima (Do).

En el transcurso de la frase, se producen dos progresiones armónicas por tercera: en el c. 28, de Do a La menor; y en el c. 29 de Si bemol a Sol menor. El bajo se mueve, en ambos casos, de fundamental a fundamental.

Estas progresiones, alejadas del concepto de direccionalidad corelliano, aportan momentáneamente al discurso una sonoridad y expresividad nuevas, planteando una pequeña detención en el movimiento a base de cuartas que venía llevándose a cabo desde el comienzo.

En el c. 31 hace su entrada el Coro II para realizar el eco de la frase anterior. Armónicamente, en esta breve frase tiene lugar una progresión de cuartas que lleva el discurso hacia el segundo grado sobre la final (Sol), partiendo desde aquella. Ya en el comienzo de la frase (c. 31) observamos que las voces forman el acorde de Fa con séptima menor, que se dirige al de Si bemol en el primer tiempo del compás siguiente, por medio de un salto de cuarta ascendente en el bajo. Enseguida, el acorde de Si bemol se mueve al de Mi bemol (c. 32) aunque no por medio de un salto de cuarta o quinta en el bajo, sino a través de un salto de tercera descendente que conecta con la primera inversión del acorde de Mi bemol. De este acorde se pasa al de La con quinta disminuida, estableciéndose una relación de tritono entre su fundamental y la del acorde anterior (Mi bemol-La). Gracias a esto, Si bemol parece momentáneamente erigirse como final. El movimiento siguiente (c. 33) parecería interrumpir la sucesión de cuartas entre los acordes, pues en lugar de dirigirse al acorde de Re menor, desemboca en el de Si bemol en segunda inversión. En realidad, se trata de un sutil remplazo que no afecta a la

estructura de cuartas, pues la única diferencia entre el acorde de Re y el de Si bemol es precisamente la presencia del Si bemol en lugar del La. Es interesante observar que el compositor replica en el bajo el salto de tercera del compás anterior (en este caso desde La hacia Fa). La inversión resultante del acorde de Si bemol (segunda inversión) y su tratamiento, fortalecen la hipótesis de que dicho acorde juega en realidad como reemplazo de uno de Re en primera inversión. Por otra parte, de este acorde se pasa en el compás siguiente (c. 34) al de Sol mayor, y de este al de Do, finalizando así la progresión.

Tras el final de la progresión, el compositor establece una cadencia sobre el acorde de Sol mayor. Sobre la resolución de dicha cadencia, vuelve el Coro I para entonar la frase final de la pieza (c. 35-42), junto con el Coro II, que se une dos compases después (c. 37). El motivo de la frase anterior se mantiene. Armónicamente, el compositor aprovecha el final de la frase anterior sobre el acorde de Sol, para moverse al acorde de Do menor (relación de cuartas entre fundamentales). Es interesante observar que la incorporación de la tríada menor de Do le posibilita instalar en c. 37 el acorde de Mi bemol, y volver a Fa a través de una progresión armónica por cuartas descendentes, que conecta los acordes de Mi bemol, Si bemol, Fa, y finalmente Do, para realizar la cadencia sobre Fa.

3.2.2.5. “Las gracias se le den”

Esta breve pieza, escrita en lo que parece ser un modo 6 sobre Fa, guarda algunas similitudes con la parte final del estribillo de la loa *Borda de perlas y aljófar* (“a quien de inmortal renombre”). La similitud más evidente se encuentra en el tratamiento policoral a base de frases breves intercambiadas por los coros a manera de ecos, que cobran un particular efecto sugestivo gracias al ritmo marcial puntillado y la rotunda armonía basada en progresiones de cuartas. El carácter marcial mencionado que aplica el compositor a esta pieza encuentra su explicación en el texto.

Desde el punto de vista formal, al igual que en el número anterior (“Hagan marciales estruendos”), la continuidad que otorga el compositor al fluir discursivo desalienta una división formal en períodos.

Comienza el Coro I presentando una breve frase de un compás de longitud que musicaliza el primer verso del texto (“Las gracias se le den”). La textura es homofónica y el ritmo de corchea con puntillo-semicorchea percute los acordes del primer y quinto grado del modo.

Inmediatamente, esta frase es imitada a manera de eco por el Coro II. Armónicamente, incorpora el acorde del cuarto grado sobre la final (Si bemol) para concluir sobre el del quinto grado. A continuación del eco del Coro II, el Coro I introduce el segundo verso del texto (“al dios de las batallas”). La breve frase conserva las mismas características generales que la primera, pero armónicamente plantea un movimiento de tipo cadencial sobre el sexto grado modal (Re). El compositor enmarca el acorde de Re menor con los de los grados ubicados una quinta por debajo (Sol menor) y una quinta por arriba (La). El final de la frase, sin embargo, se da sobre el acorde de Re mayor (tercera de picardía), aunque la tercera no se encuentra entre las voces del Coro I, sino en el eco que de esta frase comienza a realizar el Coro II (Alto del Coro II).

El eco del Coro II (cc. 3-4) repite en forma abreviada el movimiento de tipo cadencial anterior, finalizando nuevamente en el acorde de Re con tercera de picardía. A continuación, vuelve a entrar el Coro I para repetir el verso. Comienza tomando el acorde mayor de Re alcanzado por el Coro II, y a partir de allí emprende una breve progresión armónica por cuartas hasta el acorde de Do, sobre el que realiza un movimiento cadencial. El Coro II se une para reforzar el final de la frase. Puede observarse que el Tenor del Coro II duplica al Tiple del Coro I una octava más abajo.

Tras el final de la frase anterior, el coro I expone el tercer verso (“sacrificando en su culto divino”, cc. 5-7). El compositor plantea en esta nueva frase un contraste con las anteriores, abandonando en parte la homofonía para incorporar el contrapunto imitativo. Comienza el Tiple presentando el motivo. Alto y Tenor lo imitan sucesivamente a distancia de negra. El Alto realiza la imitación a la cuarta inferior, modificando el intervalo inicial de la cabeza del motivo para mantenerse dentro del marco modal (en lugar de reproducir el salto de quinta del original, realiza un salto de cuarta). También el Tenor modifica, en su imitación, el intervalo inicial con el fin de poder encajar armónicamente con el resto de las voces. Es interesante observar que su entrada la hace en disonancia con las voces superiores.

Armónicamente, esta frase afirma a Si bemol como nota final a través de la continuación de la progresión de cuartas trazada por la frase anterior (cc. 4-5). Desde el acorde de Do (tercer tiempo del c. 5) se va al de Fa, y desde éste al de Si bemol (primer tiempo del c. 6). El bajo se mueve a través de saltos de cuarta que conectan las fundamentales de dichos acordes. El compositor da un paso más y llega hasta el acorde de Do menor en segunda inversión (que podemos considerar como reemplazo del de Mi bemol en primera inversión; ya hemos observado este uso en el c. 33 de “Hagan marciales estruendos”), introduciendo la nota Mi bemol en el Alto. De allí salta una cuarta disminuida hacia el acorde del séptimo grado de la nueva final (La con quinta disminuida) para ir luego hacia el de Si bemol, y a partir de allí reafirmar a esta nota como final a través de movimientos típicos de cadencia.

El Coro II, en su eco del final de la frase del Coro I, prolonga este movimiento cadencial sobre la nueva final. A continuación (c. 8), el Coro I vuelve a entrar para presentar el último verso (“humos el valor en sus mismas brasas”), que será repetido varias veces hasta el final de la pieza. Todo este sector que comprende los últimos compases del número se encuentra dominado por una textura mayormente contrapuntística, que continua la tendencia inaugurada durante la presentación del tercer verso.

El Tiple presenta el motivo, consistente en un descenso de cuarta por grado conjunto y en ritmo puntillado de corcheas y semicorcheas. El Tenor imita el motivo por movimiento contrario (c. 9), a una blanca de distancia. Puede apreciarse que este procedimiento de imitación por movimiento contrario es muy similar al que observamos en el tramo final del estribillo de la loa *Borda de perlas y aljófar* (en la presentación del verso “el orbe todo está dando”).

El Alto entra a distancia de blanca del Tenor, y realiza una imitación exacta a la quinta inferior del motivo presentado por el Tiple. A continuación, Tiple y Tenor se unen para entonar el verso entero. Juntos despliegan un movimiento melódico ascendente de grado conjunto similar al de la imitación por movimiento contrario del Tenor. En la mitad de la frase, se une a este dúo el Alto. La textura de contrapunto imitativo se abandona a favor de la homofónica, que declama el texto en el ritmo puntillado característico de este número.

El Coro II se superpone al Coro I sobre el final de la frase, repitiendo las primeras palabras del verso. Los compases finales de la pieza consisten en la repetición del verso entero por parte del Coro I (c. 12), a la que se une el Coro II en sus últimas palabras con el fin de reforzar armónicamente la cadencia final (cc. 13-14).

Armónicamente, si bien en el c. 10 puede apreciarse la presencia de los acordes del segundo y cuarto grado (Sol menor y Si bemol), todo este sector que musicaliza el último verso del poema se halla construido sobre la alternancia del acorde de la final con el del quinto grado, fortaleciendo la sensación conclusiva.

En la cadencia final de la pieza puede observarse la recurrencia a las licencias propias de la escritura policoral. El Alto del Coro marcha parcialmente al unísono del Alto del Coro II, y el Tenor del Coro I en octavas paralelas con el Tiple del Coro II. Sobre el final, el Violín I abandona por única vez el doblamiento del Tiple del Coro I para hacer oír la séptima del acorde del quinto grado en su descenso hacia la tercera del acorde de resolución

3.2.3. Análisis de la Ópera-serenata *Venid, venid deidades* (Ms SSAAC IIMCV 135)

3.2.3.1 Características generales:

Modo: 5 (Re), 6 (Sol, Re)

Claves: bajas

Mensuración: ternaria (C3/2); binaria (C).

Forma general: arias ‘da capo’ (solistas y de conjunto) y recitativos.

Orgánico: Ti-Ti-A-Te, 2 violines, acompañamiento [bajo continuo].

3.2.3.2 Breve descripción y contexto

En la portada del manuscrito de esta obra se lee:

“Opera Serenata á quatro voses, y dos Violines, con variedad de Musica de Arias, y Recitados, que se le canto al Itt.^{mo} S.^r D.ⁿ Fernando Joseph Perez de Oblitas, celebrando su ascenso a la Mitra del Paraguay. Año de mill, setecientos, cuarenta, y nueve. [/] Venid, venid Deydades”.⁹⁰

⁹⁰ Ms SSAAC IIMCV 135, fol. 1r.

Las circunstancias históricas que rodearon la creación y estreno de esta obra han sido ya expuestas y tratadas ampliamente por Samuel Claro⁹¹ y Fernández Calvo⁹². En el año 1748 Fernando Joseph Pérez de Oblitas, rector del SSAAC y Provisor del Cusco, fue nombrado Obispo del Paraguay, tierra a la que viaja en 1750. En 1749, antes de su partida, el SSAAC quiso rendirle un homenaje a su rector devenido en Obispo y para tal fin se escribió y ejecutó esta obra⁹³. Claro señala que probablemente fue representada en muchas otras ocasiones posteriores, debido al estado de deterioro en que se encuentran los papeles del manuscrito, y a la presencia en las partes del nombre de un Provincial de nombre Pacheco, como reemplazo del de Oblitas.⁹⁴

Samuel Claro y Robert Stevenson atribuyen la música a Esteban Ponce de León, aunque sin exponer una justificación precisa. Dice Samuel Claro:

“[En honor de Pérez de Oblitas] se representó una obra escrita sobre el libreto de algún poeta local, sin indicación de autor pero que podemos atribuir [sic] a la pluma de Fray Esteban Ponce de León [...]. Música y texto en la *Ópera Serenata* son productos indudables de profesionales de oficio, versados en las últimas técnicas del estilo italiano de ópera”.⁹⁵

Tal cual se especifica en el manuscrito, esta obra se enmarca dentro del género de la ‘serenata’. Según Michael Talbot⁹⁶, la serenata era una cantata dramática para dos o más cantantes y orquesta, de temática celebratoria o elogiosa⁹⁷. En este sentido, las serenatas tenían como objeto conmemorar o celebrar un evento importante (aniversarios, nacimientos, victorias militares, tratados de paz)⁹⁸, o bien ensalzar a una persona socialmente relevante. Debemos destacar que, a diferencia de la cantata profana italiana, la serenata estuvo –como la ópera– desde sus comienzos asociada a la orquesta. Dice Talbot: “El nacimiento del género coincidió con el de la orquesta moderna, y sus

⁹¹ CLARO, 1969: 18-22.

⁹² FERNÁNDEZ CALVO, 2010: 79-84.

⁹³ CLARO, 1969 y FERNÁNDEZ CALVO, 2010.

⁹⁴ CLARO, 1969.

⁹⁵ CLARO, 1969: 18, 19.

⁹⁶ TALBOT, 2001.

⁹⁷ TALBOT, 2001.

⁹⁸ TALBOT, 2001.

acompañamientos fueron orquestales casi desde el comienzo”⁹⁹. Este aspecto la vincula directamente con la ópera¹⁰⁰.

Los primeros ejemplos de este género datan de mediados del siglo XVII, y provienen de Italia y Viena. Entre las primeras serenatas pueden citarse *Gli amori d’Apollo con Clizia*, de Antonio Bertalli (Viena, 1661), y *Io son la primavera* de Antonio o Remigio Cesti (Florencia, 1662)¹⁰¹.

Según Talbot, era común en las serenatas la recurrencia a juegos alegóricos y a códigos típicos del lenguaje de la Arcadia:

“Desde el punto de vista dramático, la serenata se acerca al oratorio barroco. Muchas serenatas contienen personajes alegóricos que personifican conceptos tales como el deber, el honor, y sus textos usualmente poseen una intención moralizante. [...] Algunas referencias tópicas (si es conveniente, oblicuas en extremo) habitualmente se velan mediante el lenguaje arcádico: alusiones a un emperador austriaco pueden darse bajo el adjetivo de ‘augusto’, mientras que Venecia aparece [nombrada] a menudo como ‘L’Adria’ (la adriática). [...] Los personajes, cuando no son figuras alegóricas, pueden ser deidades, semi-deidades o habitantes de la Arcadia [...]”.¹⁰²

La cercanía entre la serenata y el oratorio barroco que señala Talbot, puede establecerse también sobre el hecho de que la serenata, a diferencia de la ópera, no se hallaba pensada para ser necesariamente actuada.

“En los siglos XVII y XVIII la serenata era vista más como un género dramático en el sentido aristotélico (los cantantes representan personajes que se comunican directamente, sin narración externa) que en el de ser actuada o escenificada o de poseer un argumento identificable. [...] La mayor parte de las serenatas carecen de un argumento en el sentido ordinario, aunque unas pocas (por ejemplo *Aci, Galatea e Polifemo* de Handel) incluyen una pequeña acción dramática”.¹⁰³

Sobre los cantantes que tomaban parte en las serenatas, dice Talbot:

“[...] normalmente leían sus partes, permaneciendo más o menos estáticos. Liberados de la carga de memorizar, podían enfrentar una música más compleja, y el poeta podía introducir mayores artificios literarios que los permitidos en la

⁹⁹ TALBOT, 2001.

¹⁰⁰ TALBOT, 2001.

¹⁰¹ TALBOT, 2001.

¹⁰² TALBOT, 2001.

¹⁰³ TALBOT, 2001.

ópera. Los cantantes, sin embargo, eran disfrazados a la manera operística y colocados delante de decorados escenográficos con el fin de aumentar el impacto visual y el sentido de la ocasión; en las serenatas del siglo XVIII el empleo de elaboradas maquinarias escénicas era también común”.¹⁰⁴

En cuanto al plan argumental, las serenatas solían responder a dos modelos estructurales, según Talbot. Uno de ellos era el de ‘debate’ o ‘contienda’, “en el que los personajes expresan diferentes puntos de vista que finalmente se reconcilian”.¹⁰⁵ Y el otro era el de ‘búsqueda’ (‘quest’), en el que “el objeto de celebración es develado [al público] en etapas”.¹⁰⁶

A la luz de estos datos, es posible apreciar que *Venid, venid deidades* comparte muchas de las características identitarias del género que expone Talbot.

- 1) Por empezar, la obra se halla escrita para voces solistas y en conjunto o coro¹⁰⁷, con acompañamiento de dos partes de violín (perdidas) y bajo continuo.
- 2) Su texto homenajea a una figura, la del Obispo Pérez de Oblitas, y celebra un evento: su nombramiento como Obispo del Paraguay.
- 3) Sin brindar una acción definida, como en la ópera, la obra plantea una disputa entre la ciudad de Arequipa y la ciudad del Cusco con motivo de la filiación de Pérez de Oblitas. Ambas ciudades se encuentran personificadas en las figuras alegóricas de la Madre Primera (Arequipa, ciudad de nacimiento del Obispo) y la Madre Segunda (Cusco, ciudad en la que el Obispo se formó), en una clara alusión al episodio bíblico de Salomón y las dos madres que disputan por un mismo hijo.
- 4) Los personajes que participan no son solamente alegóricos, sino también deidades. Las “deidades” a las que alude el título, son los dioses llamados a resolver la contienda entre las madres (“Venid, venid deidades / al juicio más prudente /[...] si en noble competencia / ninguna parte cede la

¹⁰⁴ TALBOT, 2001.

¹⁰⁵ TALBOT, 2001.

¹⁰⁶ TALBOT, 2001.

¹⁰⁷ Si nos atenemos al manuscrito, los mismos cantantes que entonan los personajes solistas son los que luego cantan en los coros o conjuntos.

excelencia / del hijo venturoso / el término glorioso / de tan ilustre duelo /no lo ha de dar la tierra sino el cielo”).

- 5) La disputa mencionada entre las madres alegóricas Cusco y Arequipa ubicaría claramente a esta serenata dentro de la primera categoría de plan argumental de Talbot: “debate” o “contienda”.

Nada sabemos del estreno o representación de *Venid, venid deidades* en el SSAAC, más allá de los datos que se consignan en la portada del manuscrito. Es probable que la designación mixta de “ópera serenata” aluda a un tipo de puesta más acorde con las prácticas teatrales operísticas, quizás con movimientos y actuaciones de los cantantes, y cierto despliegue escénico.

Los personajes que pueden identificarse a lo largo de la obra son: las dos madres, las deidades, dos narradores y un coro o tribuna comentarista. El rol de las dos madres se halla asignado a los tiples (Tiple I: Cusco, “Madre primera”; Tiple II: Arequipa, “Madre segunda”) y el de las deidades a las cuatro voces en conjunto. Tenor y Alto ejercen a su turno el papel de narradores de la acción, pero dentro de la acción misma. En otras palabras, no se comportan como el ‘Testo’ del oratorio italiano (narrador desde fuera), sino que su narración se teje a partir de la interacción con el resto de los personajes. Por ejemplo, al comienzo de la obra el Tenor invoca a las deidades a que asistan y tomen parte de jueces en la contienda entre las dos madres. Las deidades aparecen y dialogan con el Tenor:

[Deidades]:

¿Quién nos llama, quién nos llama?

Tenor:

El Cuzco y noble Arequipa [...]

Cerca del final de la obra, y tras los alegatos de las dos madres, el Alto interviene para dar cuenta a la audiencia de que el conflicto continúa sin resolverse, y que por esto requiere de la decisión divina.

Alto:

Si en noble competencia
ninguna parte cede la excelencia
del hijo venturoso
el término glorioso
de tan ilustre duelo
no lo ha de dar la tierra sino el cielo.

Debido a que no existe en la obra un episodio en el que los dioses manifiesten su decisión, el Alto es el que se encarga de comunicar la resolución tomada: que la gloria no corresponde a ninguna de las madres sino al propio Oblitas. Es probable, no obstante, que el Alto encarne en realidad la figura de una deidad o mensajero del cielo¹⁰⁸.

Alto:

De tanta victoria
merece la gloria
pues sólo su influjo
dio dichas sin fin.

El papel del coro o tribuna comentarista está a cargo, al igual que las deidades, de las cuatro voces reunidas (los dos Tiples, el Alto y el Tenor). Sus intervenciones consisten en festivas arengas para una u otra madre, y protestas de acuerdo al caso¹⁰⁹. Esta presencia de números corales o de conjunto dentro de la obra, si bien señalada por Talbot como posible en el género de la serenata, creemos que es producto de la influencia directa de la tradición española del villancico, tan arraigada en el repertorio musical del SSAAC.

Desde el punto de vista de la forma musical, la ópera-serenata *Venid, venid deidades* se compone de catorce números: tres recitativos, cinco arias para solista (dos de ellas señaladas con el título de “minuet” en el manuscrito), cinco movimientos corales o de conjunto (cuatro de ellos designados “aria a 4” o “aria alegre” en el manuscrito), y uno para solista y coro en alternancia (que inicia la obra). A continuación, analizaremos cada uno de estos números de acuerdo a su especie.

¹⁰⁸ La ornamentación y carácter trompetísticos de su aria podrían avalar esta hipótesis.

¹⁰⁹ La copia de las partes del coro en el mismo papel de cada personaje solista, sugiere que éstos mismos eran los encargados de cantar estas secciones de conjunto

3.2.3.3. Arias para solista

3.2.3.3.1. Arias con forma ‘da capo’

Aunque en ninguna de las partes del manuscrito aparezca la indicación ‘da capo’ en las arias para solista de esta obra, se infiere esta forma debido a la construcción bipartita de las mismas, en las que su segundo período (anotado separadamente del primero por medio de una doble barra que ocasionalmente lleva calderón) finaliza con una cadencia en el sexto o tercer grado sobre la final del modo, mientras que el primero lo hace en la final. La conclusión del segundo período en un grado diferente al de la final, nos da la pauta de la necesidad de un ‘da capo’ para que la pieza termine en el modo adecuado. Esta observación es la misma que seguramente hizo Samuel Claro a la hora de emprender su propia transcripción del manuscrito, pues en la misma se encarga de añadir la indicación “da capo” al final de las arias.

Resulta interesante observar que todas las arias de la obra que cumplen con la forma ‘da capo’ referida, se encuentran escritas en metro binario, hecho que las aleja de la concepción del aria operística veneciana de mediados del siglo XVII de ritmo predominantemente ternario y asociada a la danza. La mensuración binaria las une estrechamente con el aria de la ópera seria italiana del siglo XVIII, unión acentuada por la presencia de la mencionada forma ‘da capo’ (si bien breve y no desarrollada como algunas las de la última etapa de Alessandro Scarlatti o Haendel) y de un tipo de ornamentación en la melodía vocal que remite a la imitación del lenguaje instrumental.¹¹⁰

Si bien todas estas arias de la obra se desarrollan en el marco de la forma ‘da capo’, no se rigen por un mismo plan estructural y armónico. De las tres arias para solista, dos de ellas se encuentran escritas en lo que podría suponerse un modo 6 sobre Sol (con un sostenido en clave), y la restante en el modo 5 sobre Re (con dos sostenidos en clave). Las dos primeras son “Con tal derecho” a cargo del Tiple 2 (Arequipa) y “Luego a mí toca el blasón”, del Tiple 1 (Cusco); la tercera aria es la del Alto, “Si en tan reñida cuestión”. Tanto “Con tal derecho” como “Si en tan reñida cuestión” comienzan con una introducción instrumental a cargo del continuo y supuestamente los violines¹¹¹. En dichos compases introductorios el bajo despliega movimientos muy similares a los que luego

¹¹⁰ Ver BUKOFZER, 1994: 249.

¹¹¹ Recordar que las partes de violín del manuscrito se han perdido.

emplea como acompañamiento de la voz, por lo que puede suponerse que el material de los violines en las introducciones era, al menos en parte, el mismo que el vocal. El aria “Luego a mí toca el blasón” no posee introducción instrumental.

Desde el punto de vista armónico, todas estas arias se destacan por la presencia de un bajo rítmicamente ágil (casi siempre en corcheas) conducido de manera muy cuidadosa por medio de un abundante uso del grado conjunto y saltos no mayores a una tercera (excepto en la cadencia), y por ende, de la inversión acórdica. Este tipo de bajos no se halla presente en las obras profanas firmadas de Esteban Ponce de León, aunque sí en un grado más próximo en sus obras litúrgicas¹¹².

3.2.3.3.1.1. Aria: “Con tal derecho”

En esta aria solista –la primera de la obra- Arequipa, la ‘madre primera’, alega las razones por las cuales considera que debe ser reconocida como la madre de Oblitas. Curiosamente, y en concordancia con lo que observa Claro acerca de la parcialidad de los autores hacia la ciudad del Cusco¹¹³, el rol de la Madre Primera se encuentra asignado al Tiple 2.

Luego de la introducción instrumental de siete compases, y en el estilo de las ‘arias de lema’ de finales del siglo XVII, hace su entrada la voz (c. 7), presentando solamente la cabeza de la primera frase. Tras una breve intervención instrumental, la retoma para continuar con su desarrollo. La frase finaliza con una cadencia sobre el quinto grado del modo (Re, c. 12).

El pequeño ritornelo instrumental que sigue afirma la nueva final, y tras él se abre paso la segunda frase (cc. 14-22) cuya característica principal es la presencia de largos melismas ornamentales sobre la palabra “pecho”. Armónicamente, esta larga frase devuelve a la nota Sol el rol de final modal. Si bien su primera parte (cc. 13-16) reposa sobre el quinto grado, la ausencia de un movimiento de tipo cadencial en el bajo, sumado a la presencia del Do natural en el c. 14, produce que dicho grado ya no se oiga como nota final. La segunda parte de la frase (cc. 16-19) finaliza con una cadencia sobre la final (Sol), y la tercera (cc. 19-22) es una repetición textual de la segunda. El período finaliza

¹¹² Ver el análisis de las *Lamentaciones de Jueves Santo* en el capítulo 4.

¹¹³ CLARO, 1969.

con un ritornelo instrumental que repite los primeros cinco compases de la introducción hasta la cadencia sobre la final.

El período B del aria plantea un contraste con la anterior abriéndose paso en lo que parece ser un modo 7 sobre Mi. El cambio de modo es anunciado por el descenso del bajo tras la cadencia del final del período A, desde la nota final Sol hasta la nueva final Mi.

En este nuevo período pueden distinguirse dos frases. La primera de ellas abarca los cc. 26-30 y concluye con una cadencia sobre la final Mi. Se caracteriza por un uso abundante de la nota repetida y por la presencia del intervalo de sexta, de gran carga afectiva. Su motivo conserva la estructura anacrúsica característica de las frases del período A.

La segunda frase del período B se caracteriza por un flujo melódico interrumpido por silencios de corchea (suspiros) en la parte vocal y también por la presencia del intervalo de sexta. La frase concluye sobre el quinto grado del modo (Si). Resulta interesante observar que la nota Si, además de ser el quinto grado del modo 7 sobre Mi, es –según la teoría modal- la nota de repercusión del modo 6 sobre Sol. De esta manera, el compositor garantiza una conexión teóricamente coherente con el período A, con el fin de preparar su vuelta.

El esquema formal del aria es el siguiente:

Periodo	A				B		A			
Frase	Rit(a)	a	b	Rit(a)	a	b	Rit(a)	a	b	Rit(a)
Caden.	Re-Sol	Re	Sol	Re-Sol	mi	si	Re-Sol	Re	Sol	Re-Sol

3.2.3.3.1.2. Aria: “Luego a mí toca el blasón”

Se halla cantada por el Cusco, la ‘madre segunda’ (Tiple 1) que, al igual que Arequipa en el aria anterior, expone las razones por las cuales debe ser reconocida como madre de Oblitas. Se trata de la única aria solista ‘da capo’ de la obra que no posee introducción instrumental, y que no se halla directamente antecedida por un recitativo.

El período A consta de tres frases. La primera de ellas abarca los cc. 1-4, la segunda los cc. 8-11, y la tercera los cc. 12-18. La primera frase finaliza con una cadencia sobre el

quinto grado (Re). Tras un ritornelo instrumental (cc. 4-8) que restablece la final sobre Sol, se abre paso la segunda frase que consiste en una repetición de la anterior. La tercera frase comienza luego de una breve intervención instrumental (cc. 11-12), que en realidad es una extensión del compás 4 para reafirmar la cadencia sobre el quinto grado. La nueva frase plantea, en su primera parte (cc. 12-14), un juego de imitaciones entre la voz y el bajo en forma de secuencia. La progresión armónica que subyace es de cuartas ascendentes a distancia de tono.

Finalizada la secuencia se sigue un giro cadencial (cc. 15-16), amplificado por el espacio de dos compases (cc. 16-18) y que cierra la frase sobre la final. Al comienzo de la amplificación de dicho giro, se destaca la larga ornamentación sobre la palabra “región”.

El período A se cierra con un ritornelo instrumental que reproduce de manera aproximadamente exacta los compases del inicio (se omite el compás 11). Tras el ritornelo que marca el final del período A, comienza el período B. Este período se encuentra conformado por una sola frase, y se halla escrito en el modo 7 sobre Mi. Al igual que se observó en el aria “Con tal derecho”, el bajo conecta el final de la sección anterior con el principio de la nueva por medio de un descenso por grado conjunto que une las dos notas finales Sol y Mi.

La frase vocal de esta sección se destaca por el empleo de un motivo basado en el de las primeras frases del período A. Este nuevo motivo conserva del anterior el comienzo acéfalo en ritmo de semicorcheas, el salto amplio ascendente (en este caso de octava), y la bordadura. La frase incluye una pequeña secuencia (cc. 26-28) que conduce armónicamente el discurso hacia el quinto grado del modo (Si). Sobre dicho grado se realiza una cadencia (c. 28), que en el compás siguiente es replicada orientándosela hacia la final (Mi), concluyendo el período. Puede apreciarse, en este procedimiento, el proceso armónico exactamente inverso al del período B del aria de la ‘madre primera’, “Con tal derecho”, en la que en primer lugar se cadenciaba sobre la final, para luego concluir el período en el quinto grado por encima de ésta.¹¹⁴

¹¹⁴ Creemos que esta inversión no es casual, sino que claramente encarna un recurso retórico a través del cual el compositor intenta reflejar el antagonismo entre ambas madres. Ver capítulo 5.

3.2.3.3.1.3. Aria: “Si en tan reñida cuestión”

Esta aria, escrita para la voz del Alto, contiene rasgos que muy claramente la vinculan con la tradición del ‘*aria di guerra*’, tipo de aria concertada con trompeta en la que la voz compite en destreza con el instrumento imitando sus giros idiomáticos típicos. Fue cultivada con gran profusión en la ópera seria de la primera parte del siglo XVIII, pudiéndose hallar muchos ejemplos en la producción Alessandro Scarlatti.

A diferencia de las demás arias para solista de la obra, esta no presenta una cadencia sobre el quinto grado en el primer período. En su lugar, mantiene el discurso siempre en torno a la final modal.

Luego de una introducción instrumental de doce compases en la que el bajo expone dos veces el material con el que acompañará la primera frase vocal, entra la voz y comienza el primer período del aria, o período A. Este se halla conformado por dos frases. La primera frase musicaliza los dos primeros versos del texto en un tramo muy estrecho, razón por la cual se halla construida mediante dos motivos diferenciados. El primero de ellos:



Imagen 31

Y el segundo:



Imagen 32

Ambos motivos, aunque especialmente el segundo, reflejan los giros típicos del idioma de la trompeta de los siglos XVII y XVIII (nota repetida, movimientos escalísticos que abarcan un ámbito de quinta, saltos de quinta, ritmo puntillado). El compositor se queda con este segundo motivo y lo replica tres veces a distancias interválicas de tercera (y sexta, por cuestiones del registro vocal). La primera réplica del

motivo ocurre con la finalidad de completar la musicalización del segundo verso (c. 14). Es interesante observar que este proceso de ‘auto-imitación’ dentro de la línea vocal se complementa con las imitaciones del bajo, que a su vez también se imita a sí mismo. El juego musical de ecos resultante no es otra cosa que un reflejo del producido en el plano literario por la homofonía¹¹⁵ de las palabras “sosiega” y “ciega”.

Tras estas imitaciones, la frase concluye con un giro cadencial en el c. 17, que rebota en un nuevo motivo de la voz. Este motivo sirve para establecer una cierta conexión con la frase siguiente, y será tomado por el bajo para acompañar los primeros dos compases de ella (cc. 19-20).

La segunda frase vocal abarca cuatro compases (cc. 19-23) y se destaca por el largo ornamento sobre la palabra “cielo”. Este prolongado trino en ritmo puntillado remite al idioma de la trompeta, al igual que los giros siguientes que cierran la frase, consistentes en movimientos escalísticos ascendentes y descendentes en un ámbito de quinta justa y ritmo de semicorcheas y corcheas, con inclusión de nota repetida.

A diferencia del resto de las arias solistas de la obra, el período B de esta aria consiste en una réplica exacta del período A en modo menor (modo 7 sobre Si). El recurso de tomar un material originalmente concebido en un modo mayor para reproducirlo en uno menor es muy común en la música italiana de la primera mitad del siglo XVIII, y su uso puede apreciarse fácilmente en los conciertos de Vivaldi¹¹⁶.

3.2.3.3.2. Arias para solista tituladas “Minuet”

Dos son las arias que en el manuscrito de la obra llevan el título de “Minuet: “Bien lo pregoná” (a cargo de la ‘madre segunda’, Cusco) y “De tanta victoria” (a cargo del Alto). Las características que presenta la construcción de ambas piezas justifican sin

¹¹⁵ El término ‘homofonía’ se encuentra empleado aquí refiriendo al uso lingüístico, y no musical.

¹¹⁶ Dice Brover-Lubovsky: “En Vivaldi, la íntima reciprocidad de los modos mayor y menor alcanza un nuevo poder emocional. La propensión de Vivaldi por el transporte de material temático y armónico entre tonalidades modalmente contrastadas debe ser reconocida como uno de los más destacables sellos de su estilo personal”. (BROVER-LUBOVSKY, 2008: 119-120. Traducción nuestra).

lugar a dudas su alusión a la danza cortesana francesa originada presumiblemente a mediados del siglo XVII y en plena vigencia en Europa hasta finales del XVIII¹¹⁷.

Según Meredith Ellis Little¹¹⁸, los elementos que identifican al minué en la primera mitad del siglo XVIII son:

“[el] metro ternario en un tempo moderado; un afecto moderado de tono intimista y despreocupado o bien de alegría sencilla o de paz; una estructura equilibrada de frases de cuatro-mas-cuatro compases con extensiones; y armonías no complicadas”.¹¹⁹

En los minués cantados de *Venid, venid deidades* o –si se prefiere- arias-minués, es posible hallar todos los elementos enunciados por Little. Es interesante notar que estas piezas no son los únicos ejemplos que documentan la presencia del minué cantado en el repositorio del SSAAC. En el corpus de manuscritos musicales de dicho repositorio existe un tono humano anónimo titulado *Fénix de Arabia feliz*¹²⁰ (cuyo texto posiblemente es de procedencia española y del año 1721)¹²¹ para dos tiples y bajo continuo, que luego de una sección inicial en estilo de aria y de un ‘recitado’¹²², finaliza con un número vocal titulado “Minuet”.

No es fácil hallar una explicación convincente acerca de la presencia de estos minués cantados en obras del SSAAC, aunque es muy probable que estas arias-minué hayan tenido sus modelos en la ópera seria italiana de los primeros años del siglo XVIII, o bien en los ballets y tragedias líricas de Lully.

Sobre este último punto, es interesante mencionar la presencia de minués de Lully en un manuscrito español del año 1709 que reúne música para teclado de diversos autores

¹¹⁷ LITTLE, 2001.

¹¹⁸ LITTLE, 2001.

¹¹⁹ LITTLE, 2001. Traducción nuestra.

¹²⁰ Ms SSAAC IIMCV 266. Transcrito por Diana Fernández Calvo en: FERNÁNDEZ CALVO, 2012.

¹²¹ Andrés Eichmann señala la presencia del texto de esta obra en un pliego de villancico impreso, conservado en la Biblioteca Nacional de España con fecha: “Sevilla, 1721”. (EICHMANN, 2009: 336. Ver también p. 109), y también la presencia de una musicalización del mismo en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (Catedral de la Plata y Fondo Fortún). En la descripción de Eichmann del documento sevillano, sin embargo, no aparecen menciones al minué, aunque sí a los ‘recitados’. Es probable –por lo tanto- que, aunque el texto de esta obra sea de origen español, la música del manuscrito del SSAAC sea de origen cusqueño (no hemos tenido contacto aún con la versión boliviana). De todas formas, la fecha del texto de la versión española nos ayuda a situar la musicalización de la versión cusqueña en la primera mitad del siglo XVIII y no antes.

¹²² Este recitativo tiene la particularidad de hallarse escrito para los dos tiples en simultáneo.

(entre ellos italianos y franceses) tanto litúrgica como de salón.¹²³ En dicho manuscrito, según Maurice Esses:¹²⁴

“El gran número de arreglos de tipos de danza extranjeros claramente refleja la importancia de la música francesa e italiana en la corte real española a principios del siglo XVIII”.¹²⁵

Los minués de Lully identificados por Esses en el manuscrito español son: uno proveniente de la tragedia lírica *Armide* (1686), dos de *Alceste* (1674), tres de *Phaéton* (1683), dos de *Roland* (1685), uno de *Persée* (1682), y dos de la pastoral *Acis et Galatée* (1686, estos dos titulados “minuet” en el manuscrito español, aunque Lully los llamó “Rigoudon”).¹²⁶ Junto a estos minués, conviven en el manuscrito otros tipos de danza también extraídos de obras del compositor francés, como: canarios, una chacona (la célebre de *Armide*), una jiga y la ‘serenade’ “Sommes-nous pas trop hereux belle Iris” (de su *Ballet de l’impatience*, 1661), entre otras.

La gran mayoría de los minués de Lully que Esses ha identificado en el manuscrito, aparecen bajo la forma de arreglos para violín y teclado¹²⁷. Este es un dato relevante, si tenemos en cuenta que una de las arias-minué de *Venid, venid deidades* posee la indicación “Violín solo” (“Bien lo pregoná”). Otro aspecto interesante de esta fuente documental, es que también reúne música instrumental de Corelli arreglada para este mismo orgánico (“Tocatas alegres de Coreli [sic]”)¹²⁸.

Con respecto a la presencia del minué en la música instrumental italiana del siglo XVIII, se trata de un hecho conocido. El mismo Corelli lo incluyó como movimiento final de dos de sus *concerti grossi* (opus 6, números 9 y 10). Según Little, tanto

¹²³ Manuscrito obrante en la Biblioteca Nacional de España y conocido como ‘E Mn M.1360’: *Huerto ameno de varias flores de música recogidas de varios organistas por fray Antonio Martín [y Coll] año de 1709 de Estevan Yusta Calvo*. Citado y estudiado por Maurice Esses, en: ESSES, 1992: 259-265. El autor señala a su vez que este manuscrito fue inventariado por Higinio Anglés y José Subirá en el *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 1946, vol. 1, pp. 307-309. La primera parte del manuscrito (ff. 1r-185v) contiene música para órgano clasificada según el tono o modo. La segunda (ff. 186r-243v) contiene música de baile, entre la que se encuentran los minués de Lully aquí citados.

¹²⁴ ESSES, 1992: 262-263.

¹²⁵ ESSES, 1992: 263.

¹²⁶ ESSES, 1992: 262-263. El autor ofrece, además, el detalle de los títulos de estas piezas en las obras de Lully.

¹²⁷ ESSES, 1992: 261-264.

¹²⁸ ESSES, 1992: 261, nota al pie 92. El manuscrito además contiene obras de Frescobaldi, y de los franceses Hardelle, Louis Couperin, La Barre y Monnard (ESSES, 1992: 262).

Alessandro Scarlatti como Haendel incluyeron minués en las oberturas de sus óperas¹²⁹. En lo que atañe precisamente al minué cantado, de Alessandro Scarlatti hemos podido hallar un breve ejemplo perteneciente a su ópera *Didone delirante* (ca. 1700)¹³⁰.



Imagen 33: Minué de la ópera *Didone delirante* (ca. 1700), de Alessandro Scarlatti

El minué italiano presentaba algunas diferencias con respecto al internacional. Dice Little:

“Así como con otras formas de danzas barrocas como la alemanda, la courante y la jiga, el minué italiano se distinguía del de la corriente principal del gusto europeo por una preferencia por tempos más rápidos, implicada en el uso predominante del 3/8 o 6/8 como cifra de compás [*time signature*]. El movimiento melódico en el minué italiano se desarrollaba a través de una frase más larga que en la danza francesa (normalmente ocho compases en lugar de cuatro), y de un mayor uso de secuencias melódicas y armónicas con el fin de sostener un claro sentido direccional”.

El ejemplo de minué cantado de Scarlatti que hemos ofrecido más arriba, concuerda a la perfección con la descripción que hace Little de las características del minué italiano.

Si echamos un vistazo a los minués cantados de *Venid, venid deidades* (así como el de *Fénix de Arabia feliz*), veremos que sus elementos refieren una influencia que no

¹²⁹ LITTLE, 2001.

¹³⁰ *Ariette della Didone*, manuscrito musical obrante en el Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella (Nápoles), Biblioteca (I-Nc), Rari 7.1.2. Fuente digital: Petrucci Music Library, www.imslp.org (última consulta: 10-X-2014). Transcripción: Julián Mosca. El manuscrito se encuentra catalogado en el RISM como RISM ID no.: 850009090.

parece ser la italiana, al menos en forma directa, sino más bien la francesa o internacional: el uso de la proporción menor (C 3/4) en lugar de la de 3/8, la figuración en negras y corcheas, la construcción equilibrada a base de frases de ocho compases organizadas en dos miembros de cuatro, el afecto tranquilo y moderado que se desprende la música.

Sin embargo, ejemplos operísticos italianos como el minué cantado de Scarlatti presentado anteriormente, no deberían ser descartados del todo a la hora de rastrear antecedentes válidos para estas arias-minué cusqueñas, especialmente de las que aquí nos ocupan, concebidas en el marco de un género italiano como la serenata. Esses señala que de los testimonios que documentarían la posible representación de tragedias líricas de Lully en la corte española a finales del siglo XVII, se desprende que el drama musical francés jamás gozó de verdadera aceptación en España¹³¹.

“No se sabe con certeza si alguna obra escénica de Lully fue representada en España. En la historia de la música editada y completada por J. Bonnet, y publicada en 1715, se declara que durante las fiestas de las bodas de Carlos II y Marie-Louise d’Orléans en 1679, varias óperas de Lully fueron puestas en escena en Madrid, con sus prólogos adecuadamente modificados. [...] Avanzado el siglo XVIII, Arteaga afirma que durante las festividades de las bodas de Carlos II y Mariana de Neuburg en 1690, varias obras de Lully, incluida su *Armide*, se ejecutaron en la corte española. Aunque no existe documentación que respalde esta afirmación, no necesariamente se trata de un invento. De cualquier modo, tanto Bonnet como Arteaga sostienen que los dramas musicales franceses no eran populares en España; consecuentemente, sus representaciones se vieron discontinuadas con relativa rapidez”.¹³²

Sobre las danzas de Lully que aparecen recopiladas en manuscritos españoles como el referido anteriormente de 1709, Esses opina que “Parecería probable que la música de Lully haya entrado a España principalmente por la vía del salón de baile y los arreglos instrumentales más que por la de los escenarios”.¹³³

Teniendo esto en cuenta, no sería incorrecto suponer que la presencia de los minués en *Venid, venid deidades* pueda responder a dos canales paralelos de influencia: por un lado, el francés o internacional, en lo que atañe al estilo y construcción musical de estos

¹³¹ ESSES, 1992: 40.

¹³² ESSES, 1992: 39-40.

¹³³ ESSES, 1992: 40.

minué; y por otro el italiano, en cuanto a la inclusión de los mismos bajo la forma de arias en el marco de un género dramático como la serenata, nacido en Italia.

A continuación, analizaremos las pertenecientes a la ópera serenata que nos ocupa.

3.2.3.3.2.1. Aria-minué: “Bien lo pregona”

El canto de este minué se encuentra a cargo de la ‘madre segunda’ (Cusco). En el manuscrito, en la parte del acompañamiento, junto al título de “Minuet” se especifica “a Violín solo”; sugiriendo la presencia de una sola parte de violín como instrumento concertante.¹³⁴ Se encuentra escrito en el modo 6 sobre Sol (un sostenido en clave), y formalmente presenta dos períodos. El primero, o período A (cc. 1-18) se encuentra construido mediante una sola frase de ocho compases (que pueden agruparse como cuatro más cuatro) con cadencia en la final. Esta frase es oída tres veces consecutivas a lo largo de la sección: la primera vez con la voz (entonando los primeros cuatro versos del texto), la segunda vez a cargo del continuo y presumiblemente los violines¹³⁵, y la tercera nuevamente con la voz que repite los mismos versos cantados al comienzo. En el manuscrito, al final del período A, figura un calderón que indicaría el punto de finalización de la pieza tras un ‘da capo’ al término de la sección B.

El período B (cc. 25-48) del minué se halla estructurado también en base a una sola frase, que tras ser presentada por la voz (cc. 25-36), es repetida una vez por los instrumentos (cc.37-48). Dicha frase posee la particularidad de hallarse estructurada en ocho compases (cuatro más cuatro) más un pequeño apéndice o ‘extensión’ (según el término empleado por Little¹³⁶) de cuatro compases. En su primera mitad (cc. 25-28), la frase orienta el discurso armónico hacia el sexto grado (Mi), mientras que en los cuatro compases siguientes lo dirige hacia el quinto (Re), cadenciando en él. A continuación, los cuatro compases que sirven de extensión o apéndice devuelven a la nota Sol como final, concluyendo la frase con una cadencia sobre ella. Los compases restantes del período B son ocupados con la repetición de esta frase por parte de los instrumentos.

¹³⁴ Samuel Claro, en su transcripción de la obra, interpreta

¹³⁵ El bajo repite siempre el mismo material, por lo que puede inferirse que los violines repetían la melodía de la voz. En la transcripción de esta obra efectuada por el Equipo del IIMCV, así como en la de Samuel Claro, se sigue este criterio para la reconstrucción de las partes de violín.

¹³⁶ LITTLE, 2001 (ver más arriba).

3.2.3.3.2.2. Aria-minué: “De tanta victoria”

Este minué es cantado por el Alto, y se halla escrito en lo que parece ser un modo 6 sobre Re (dos sostenidos en clave). Presenta interesantes similitudes con el anterior a nivel melódico (tanto en la voz como en el bajo), pero no así en el aspecto formal. A nivel melódico resulta interesante comprobar que ambos minués se basan en un mismo motivo, con la excepción de que el de éste es anacrúsico y el del primero tético.

Formalmente se encuentra estructurado en dos períodos. El final del primero incluye en el manuscrito un calderón, lo que sugeriría un ‘da capo’ al finalizar el segundo. El primer período (cc. 1-32) posee dos frases de ocho compases cada una (cuatro mas cuatro). Antes de la aparición de la segunda frase, la primera se oye tres veces: primero a cargo de la voz (musicalizando los cuatro primeros versos del texto, cc. 1-8), luego presumiblemente a cargo de los instrumentos (el bajo repite, si bien con algunas variantes, el mismo material del episodio vocal, cc. 9-16) y por último nuevamente por la voz, que repite el texto cantado al comienzo (cc. 17-24). Esta frase posee la particularidad de concluir con una cadencia sobre el quinto grado. A continuación de su última repetición, se abre paso la segunda frase, que –basada en el mismo motivo que la inicial- reorienta el discurso hacia una cadencia sobre la final (Re).

El período B de este minué es instrumental en su totalidad. De acuerdo al material que presenta el bajo, parecería consistir en una repetición (quizás variada) de las dos frases vocales de la sección A (sonando la primera frase una sola vez y no tres como en aquella).

3.2.3.4. Las arias corales o de conjunto

Los números para el conjunto de las cuatro voces reunidas (Tiple 1, Tiple 2, Alto, Tenor) son en total cinco a lo largo de la obra, sin contar los episodios de esta factura que suceden en el primer número (“Venid, venid deidades”).

Tal como se indicó anteriormente, estos números figuran en el manuscrito anotados junto a los de los solistas, por lo que se podría inferir que eran cantados por los mismos intérpretes que hacían dichos papeles. Teniendo en cuenta que en mucha de la música

policoral del SSAAC, algunos de los ‘coros’ (así designados en los manuscritos) suelen estar compuestos por uno o dos solistas solamente, no sería incorrecto llamar a estos números de la serenata como “corales”, aunque no hayan sido cantados por una masa coral de intérpretes en el sentido moderno de la palabra.

Cuatro de los cinco números corales de la obra que nos ocupa, reciben en el manuscrito la designación de “Aria” (la excepción es el que cierra la obra, “Y pues se celebra”). Dos de ellos, a su vez, aparecen denominados como “Aria alegre”, insinuando quizás un tempo de ejecución más rápido o vivaz. Curiosamente, los dos números que llevan esta particular designación son los que en sus textos alientan y arengan a la ‘madre segunda’ (el Cusco).

Formalmente, tres de estas arias corales parecen responder a la forma de aria ‘da capo’ del mismo tipo observado en las arias solistas (al igual que en aquellas, en el manuscrito no figura la indicación ‘da capo’, pero sí un calderón al final del primer período sugiriendo la vuelta de éste tras la conclusión del segundo). Presentan dos períodos, con una cadencia sobre la final del modo al terminar el primero, y un cambio a un modo menor (aunque breve) en el segundo período, o bien gran dinamismo armónico a base de progresiones de cuartas. Las arias corales que no responden a esta forma son “No se apropie hoy el Cusco” e “Y pues hoy se celebra”. Ambas presentan forma bipartita y una longitud considerablemente breve en comparación a las demás.

3.2.3.4.1. Aria coral: “Viva, viva mi Arequipa”

Esta aria coral se encuentra escrita en el modo 6 sobre Sol y en mensuración ternaria. El primer período, o período A, musicaliza los cuatro primeros versos del texto, pudiéndose reconocer en él dos frases. La primera de ellas abarca los cc. 1-7, y comienza con dos compases en los que las voces, en estilo homofónico y claro ritmo trocaico, entonan la exclamación “viva, viva”. Armónicamente, alternan los acordes de la final y el quinto grado del modo. A lo largo de los tres compases siguientes, la frase se desarrolla en estilo imitativo. En el c. 3 entra el Tenor, presentando el motivo.

Este motivo se destaca por su construcción escalística y su movimiento en forma de arco en el ámbito de un intervalo de quinta justa. Un compás después es imitado a la

octava superior por el Tiple 2 (c. 4), y en el compás siguiente a la misma distancia por el Tiple 1.

A partir del c. 6 se restablece el estilo homofónico, y las voces se acomodan para en el compás siguiente efectuar un movimiento de tipo cadencial sobre el quinto grado.

La segunda frase abarca los cc. 8-17, funcionando los cc. 14-17 como un pequeño apéndice o extensión de ésta. El estilo homofónico impregna toda la frase. Armónicamente, plantea dos pequeñas secuencias, la primera (cc. 8-11) basada en una serie de progresiones por quintas ascendentes, tercera descendente y cuarta ascendente; y la segunda (cc. 14-16) en una de cuartas ascendentes.

La progresión armónica que subyace en la primera secuencia establece un recorrido desde el quinto grado (Re) hasta el sexto (Mi), mediante enlaces que son poco frecuentes en la armonía direccional de Corelli, si bien desembocan claramente en una cadencia. No obstante, estos enlaces aportan al discurso un bello color expresivo, de la misma manera que observamos en el número “Hagan marciales estruendos” de la *Música de la Comedia de San Eustaquio*.



Imagen 34: Progresión armónica que subyace en la secuencia de los cc. 8-11. Las X marcan las fundamentales de los acordes enlazados, y debajo del corchete se indica en cada caso el intervalo que las separa. En el segundo compás del ejemplo, el compositor prolonga la nota Re del primer acorde hasta el segundo acorde, de manera que el Fa sostenido del bajo queda armonizado con el acorde del quinto grado con séptima (Re-Fa#-La-Do), y no con el del séptimo grado (Fa#-La-Do) como correspondería. Sin embargo, uno y otro acorde son considerados equivalentes.

La segunda secuencia, en cambio, se apoya en una progresión de cuartas ascendentes de acuerdo a las reglas de la armonía direccional, y desemboca en una cadencia sobre la final dando cierre a la frase (c. 17). En el primer enlace, el compositor

oculta la relación de cuartas entre las fundamentales de los acordes de Mi menor y La menor, a través de la inversión de este último.

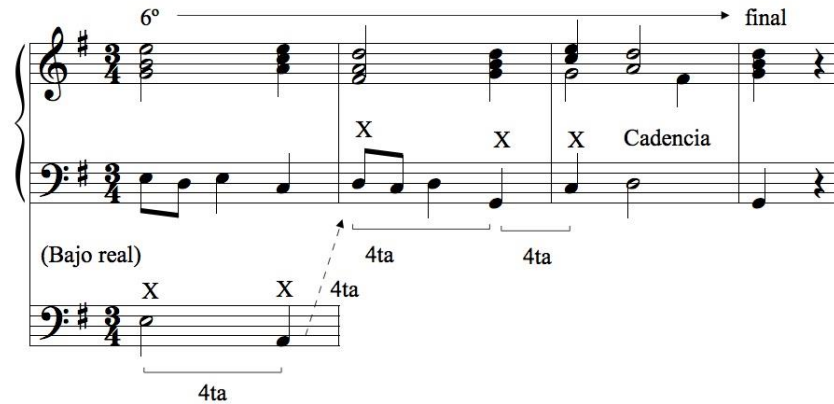


Imagen 35: *Venid, venid deidades*, aria coral: “Viva, viva mi Arequipa”. Progresión armónica que subyace en la secuencia de los cc. 14-16 (se incluye la cadencia de cierre en la que desemboca). Las X marcan las fundamentales de los acordes enlazados, y debajo del corchete se indica en cada caso el intervalo que las separa. Para el primer enlace se indica el bajo real.

Tras el final de la segunda frase tiene lugar un ritornelo instrumental que, de acuerdo al material que presenta el bajo, reexpone el sector contrapuntístico de los cc. 3-7. Al comienzo, el bajo se hace cargo del motivo del Tenor. En los compases finales, la línea del bajo se encuentra modificada con el fin de realizar una cadencia sobre la final.

El período B del aria coral se encuentra construido mediante dos frases separadas por un ritornelo instrumental. La primera de ellas abarca tres compases (cc. 24-26) y finaliza con una cadencia sobre el acorde tercer grado mayor (Si). Tras el ritornelo (cc. 27-30), esta frase se repite y da lugar directamente a la segunda frase. La segunda frase se extiende a través de doce compases (cc. 34-45), y consiste en una secuencia basada en progresiones armónicas de cuartas ascendentes que desemboca en una cadencia sobre el quinto grado. El material melódico sometido a secuenciación es el motivo presentado por el Tenor en el sector imitativo de la primera frase del período A.

El pasaje finaliza con la vuelta del mismo ritornelo que cerró el período A. Con respecto al bajo del ritornelo que media entre la primera y la segunda frase de este período (cc. 27-30), es interesante notar que se encuentra construido con el material que sirve de acompañamiento a los primeros compases de la segunda frase. Esto da lugar a

una estructura peculiar, pues al comienzo de la sección se oye la primera frase cantada por el coro, seguida de un fragmento de la segunda por los instrumentos (aunque no sabemos qué ejecutaban los violines, sí sabemos de dónde proviene el bajo); luego nuevamente la primera frase y a su término la segunda en su totalidad, ambas a cargo del coro. Puede observarse en este criterio aplicado por el compositor una ingeniosa economía de recursos.

El esquema formal del Aria sería el siguiente:

Periodo	A			B					A		
Frases	a	b	Rit1(a)	C	Rit2(d)	c	d	Rit1(a)	a	b	Rit1(a)
Caden.	Re	mi-Sol	Sol	Si	Mi	Si	Re	Sol	Re	mi-Sol	Sol

3.2.3.4.2. Aria coral: “Viva, viva” (“Aria alegre”)

Esta aria coral se encuentra compuesta en el tono 5 sobre Re (dos sostenidos en clave). Formalmente consta de dos períodos. El primero abarca los cc. 1-5, y el segundo los cc. 8-13. Entre ambos media un ritornelo instrumental cuyo bajo proviene del acompañamiento de los últimos tres compases de la primera frase.

A nivel textural, la primera frase del período A es el inverso exacto de la primera frase del aria coral “Viva, viva mi Arequipa”. Mientras esta última comenzaba con dos compases en estilo homofónico para luego pasar al contrapuntístico, la que ahora nos ocupa lo hace con dos compases en estilo imitativo, para pasar de inmediato a una de tipo homofónico.

El Alto presenta el motivo que será imitado por el resto de las voces.

Al igual que en “Viva, viva mi Arequipa”, este motivo se halla construido dentro del ámbito de una quinta justa, y muestra un perfil ondulante en ritmo de corcheas, pero solamente en su cabeza. Es imitado inmediatamente por el Tenor una cuarta abajo, luego por el Tiple 1 una quinta arriba, y por último por el Tiple 2 al unísono.

Este juego de imitaciones desemboca, como se dijo, en una textura de tipo homofónico que continúa con la musicalización de las interjecciones “viva, viva”. Al

llegar a las palabras “Madre Segunda que el Cuzco cría”, el compositor introduce el ritmo puntillado de corchea y semicorchea, brindando una fuerza especial a la línea. La frase termina con una cadencia sobre la final (c.5).

Desde el punto de vista de la armonía, el compositor incorpora en algunos casos el uso del acorde del sexto grado como sustituto del de la final, aportando mayor expresividad a través de una paleta armónica más rica. El enlace que predomina, por sobre todo, es el del acorde del quinto grado con el de la final.

Tras la cadencia (c.5), tiene lugar un breve ritornelo instrumental (cc. 6-8), en el que bajo reexpone el material utilizado para el acompañamiento de los dos últimos compases de la frase.

El segundo período se abre paso a partir del c. 8 y se extiende hasta el c. 23. Presenta tres frases, abarcando la primera los cc. 8-10, la segunda los cc. 11-13 y la tercera desde el c. 16 al c. 20. La primera frase finaliza con una cadencia sobre el segundo grado (Mi), y procede mediante una secuenciación melódica del bajo gracias al uso de la inversión acórdica. A nivel armónico la secuencia sólo es aparente, pues el movimiento de las fundamentales no se da de la misma manera que en el modelo:

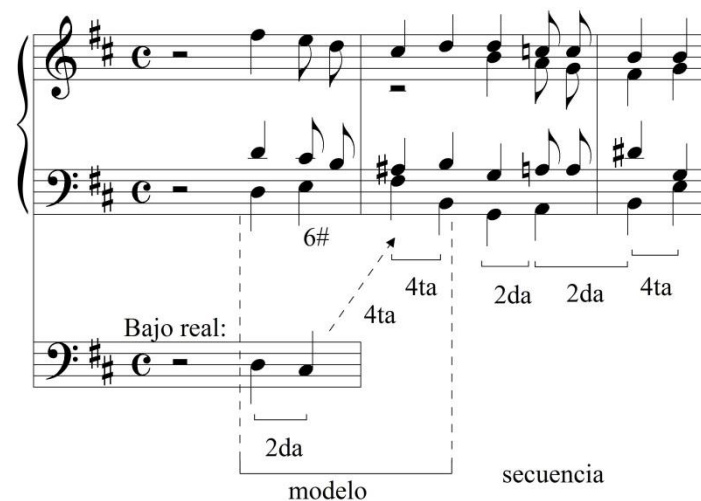


Imagen 36: Secuenciación melódica en el bajo de la primera frase del período B.

Sin embargo, la secuenciación a nivel melódico aporta mayor fuerza al movimiento armónico que establece a Mi como nueva final momentánea.

A nivel textural, el comienzo de la frase por medio del dúo de Tiple 1 y Tenor establece un fuerte contraste con el período A, de textura llena. Estas dos voces presentan en conjunto el motivo que será imitado más tarde por el Alto.

En el compás siguiente a la cadencia, se abre paso la segunda frase de la sección. Esta nueva frase tiene la finalidad de restablecer a Re como nota final. Por medio de una progresión de cuartas conecta los acordes de Mi menor, La, Re, y Sol antes de desembocar en la cadencia. Es interesante observar -en el marco de los recursos de la armonía direccional- que una vez alcanzado el acorde de Re en la progresión, el compositor continúa ascendiendo una cuarta más hacia el acorde de Sol, con el fin de afirmar la final enmarcándola entre los acordes ubicados a una quinta superior e inferior de distancia.

Entre la segunda frase y la tercera, media la vuelta del breve ritornelo instrumental oído al final del período A. La tercera frase no es otra cosa que la repetición de la frase del primer período. Tras su conclusión, reaparece nuevamente el ritornelo instrumental mencionado.

La forma resultante es:

Período	A		B					A	
Frases	A	Rit(a)	B	c	Rit(a)	a	Rit(a)	a	Rit(a)
Caden.	Re	Re	Mi	Re	Re	Re	Re	Re	Re

3.2.3.4.3. Aria coral: “No se apropie hoy el Cusco”

Esta aria se halla escrita en el tono 5 sobre Re (dos sostenidos en clave). Insertada a continuación del festivo canto del coro que alienta a la ciudad Cusco (“Viva, viva”), ofrece un marcado contraste de afecto con aquella, pues encarna la protesta de Arequipa frente a la intención de la Madre Segunda de apropiarse de la maternidad de Oblitas.

No presenta esta pieza indicios de responder a la forma de aria ‘da capo’, siendo su plan formal muy simple (característica que comparte con el aria coral “Y pues se celebra”). Pueden distinguirse dos frases: la primera de ellas entre los cc. 1-8, y la segunda abarcando los cc. 8-16.

La primera frase, en textura homofónica, termina con una cadencia sobre el acorde del quinto grado (La). Toda esta frase se erige sobre una serie de progresiones armónicas de cuartas, oculta mediante el uso de sustituciones acórdicas según el recurso de la cadencia ‘imperfecta’¹³⁷ o escapada. De esta manera, el acorde de La con séptima (c. 2), en lugar de resolver en un hipotético acorde de Re, lo hace en el acorde de Si menor (c. 3); y el acorde Fa# con quinta disminuida (c. 3) resuelve en el de Mi menor en primera inversión (c. 4) en lugar de hacerlo en uno de Sol. Es interesante observar cómo el compositor, no obstante, juega en este punto con la ambigüedad que genera la doble identidad de la nota Re# del Alto, en tanto apoyatura de la nota Mi y quinta aumentada de una posible tríada de Sol.

Una vez alcanzado el acorde de Mi menor, se inicia un movimiento cadencial en torno a este acorde en los cc. 5-6. El compositor se sirve del recurso de la tercera de picardía para que la resolución se produzca sobre el acorde de Mi mayor en lugar del de Mi menor (c. 6). Esto le permite, a continuación, cadenciar sobre el quinto grado del modo (La) en el cierre de la frase. Es interesante observar que antes de la cadencia, hace oír en el bajo la nota Re, fundamental del acorde situado una quinta inferior respecto a La, si bien la configuración acórdica que allí la acompaña no es triádica (el Alto sostiene el Mi en lugar de ir a Fa#).

La segunda frase, en contraste con la primera, se halla escrita en contrapunto imitativo. A nivel armónico, restituye a Re como nota final. Abre la frase el Alto (c. 8), presentando el motivo que será imitado por el resto de las voces a distancia de blanca. La cabeza del motivo consiste en tres notas que descienden por grado conjunto en el ámbito de una tercera menor.

¹³⁷ El concepto de cadencia ‘imperfecta’ lo extraemos de los tratados de Cerone y Nassarre, quienes denominan así al tipo cadencial que hoy en día llamamos ‘deceptivo’ o ‘escapado’, ‘interrumpido’ o ‘de engaño’ (ver en la Segunda instancia analítica de este capítulo el apartado dedicado a las ‘cláusulas’ o cadencias). Es decir, la resolución del movimiento cadencial sobre un acorde cuya fundamental no se encuentra ni una cuarta hacia arriba ni una quinta hacia abajo respecto a aquel del cual se parte, pero que generalmente mantiene algunas notas en común con los que se formarían sobre dichas fundamentales. Por ejemplo (según la teoría armónica moderna): en lugar de V-I: V-VI o V-IV. En la teoría musical del siglo XVII (de la que Cerone y Nassarre son máximos exponentes en el mundo hispánico), el término ‘imperfecto’ deriva de la calidad de la consonancia que se forma entre el bajo y la voz que lleva a cabo la resolución de la sensible (de acuerdo a nuestros términos actuales) al finalizar la cadencia.

El Tiple 2 imita el motivo a la quinta superior (c. 9). En el c. 11 se suma el Tenor, imitándolo a la octava inferior, y en el compás siguiente el Tiple 1 (c.12) realizando la imitación también a la quinta superior.

Dos compases antes de la entrada del Tiple 1 (cc. 10), las voces de Alto y Tiple 2 junto con el bajo preparan un fuerte movimiento cadencial sobre la final (Re). Pero en el compás siguiente dicho movimiento es sorpresivamente abortado a través de la introducción de la tercera menor del acorde del quinto grado (Do natural, Tiple 2, c. 11).

El acorde menor del quinto grado evita que la frase cierre, quedando abierta para recibir la entrada del Tiple 1 en el c. 12. Debido a que las distancias interválicas de las imitaciones de Tenor y Tiple 1 son las mismas que las que guardan Alto y Tiple 2, el panorama armónico de los cc. 12 y 13 es el mismo que el de los cc. 9 y 10. En el c. 14 se observa que, en lugar de reproducir el acorde menor del quinto grado del c. 11, el compositor prefiere el de Mi menor, junto con los de Do y Re en primera inversión. Vale decir que el Do natural del Tiple 1 oficia como séptima del acorde de Re del último tiempo del compás, fortaleciendo su enlace con el de Sol en el compás siguiente. En los dos últimos compases de la frase (cc. 16-17) tiene lugar la cadencia de cierre sobre la final.

3.2.3.4.4. Aria coral: “Viva, viva, pues triunfante” (Aria alegre)

Esta aria coral, en modo 5 sobre Re (dos alteraciones en clave) y mensuración binaria ‘alla breve’, festeja la resolución que los dioses dan al conflicto suscitado entre las madres. Posee la particularidad de incorporar episodios solistas a cargo del Tenor (cc. 1-8; cc. 35-40; cc. 41-44; cc. 51-58), dando como resultado una estructura dialogada entre solo y coro. Esta disposición particular la conecta directamente con el primer número (“Venid, venid deidades”), estableciendo una interesante simetría que brinda fuerza a la unidad interna de la obra.

Con forma ‘da capo’, el primer período (cc. 1-31) se compone de tres frases separadas por ritornelos instrumentales. La primera frase, de ocho compases (cc. 1-8), contiene en su primer tramo un canon a la octava entre el Tenor y el Continuo a distancia de compás. El motivo de la frase guarda cierto paralelismo con el del último Allegro del *Concerto grosso* op. 6 n° 8 de Corelli. Este parecido aumenta en la sección B, cuando el

motivo reaparece sobre el modo menor. También el cuerpo de la frase recuerda al siguiente pasaje del mismo movimiento de Corelli.

Otro elemento típico del lenguaje de Corelli¹³⁸ puede observarse en el bajo (cc. 3-5), y consiste en la progresión descendente por grados conjuntos de acordes en primera inversión. Estos claros elementos corellianos¹³⁹, sumados al juego dialogal entre solista y coro en el que se basa todo el número, obligan a pensar en una influencia directa de los recursos típicos del ‘concerto’ barroco.

La primera frase concluye con una cadencia en el quinto grado del modo (La), a la que sigue un breve ritornelo instrumental de cuatro compases (cc. 8-12) en los que armónicamente se restablece la final sobre Re.

La segunda frase (cc. 12-19) se halla enteramente a cargo del coro. De fuerte estilo homofónico, el motivo de la frase anterior se mantiene principalmente en el plano rítmico. En el melódico, puede observarse la presencia de la cabeza del motivo en el Tenor.

Tras una cadencia sobre la final (Re, c. 18-19), en el compás siguiente se abre paso la tercera y última frase del período (cc. 20-31). Esta nueva frase plantea un juego de pregunta y respuesta entre los Tiples y el coro completo. Los tiples comienzan enunciando la cabeza del motivo de la frase, en terceras paralelas y sin el bajo continuo. El coro completo responde.

A continuación (cc.22-24) se replica el mismo juego, pero transportado sobre el sexto grado del modo. Y por último (cc. 24-26) sobre el cuarto grado, lo que le permite al compositor retomar la final sobre Re. Inmediatamente la respuesta del coro se conecta con la cadencia sobre la final (cc. 27-28), que es repetida sobre los últimos tres compases de la frase.

El período B del aria se abre paso entre los cc. 31-59. En contraste con el período anterior, se encuentra escrito en lo que podría considerarse un modo 7 sobre Si. Comienza con un ritornelo instrumental de cuatro compases (cc. 32-35), en el que el bajo fija el nuevo modo. A continuación, se abre paso la primera frase vocal, que consiste en una réplica de la primera frase del período A. El Tenor expone la frase en canon con el

¹³⁸ Ver HILL, 2008: 343-345.

¹³⁹ Otra similitud con el Allegro del concerto de Corelli citado, es la mensuración binaria ‘alla breve’.

bajo, y sobre sus últimos compases se une el coro completo. El continuo y presumiblemente los violines cierran la frase con un movimiento cadencial sobre la final (Si).

Toda la frase se vuelve a repetir entre los cc. 41-45, extendiéndose la intervención del coro por dos compases más (cc. 46-47) con el fin de completar el canto del verso “repita nuestro amor”. Esta segunda frase finaliza con una cadencia sobre el quinto grado modal (Fa#).

Luego de un ritornelo instrumental (cc. 48-51) se abre paso la tercera y última frase, de estructura similar a la anterior. Comienza el Tenor presentando una línea melódica basada en la de las dos frases anteriores. El continuo acompaña de manera intermitente, subrayando los enlaces de los acordes de la final y el quinto grado.

El coro completo se une en el cierre. La frase concluye con una cadencia sobre la final (Si). Inmediatamente esta cadencia es replicada por el continuo, pero transformada para finalizar sobre Re y posibilitar el ‘da capo’.

3.2.3.4.5. Aria coral: “Y pues se celebra”

Si bien este pequeño número coral¹⁴⁰ que da cierre a la obra no lleva la designación de ‘aria’ en el manuscrito, lo incluimos en este apartado debido a sus semejanzas con el número “No se apropie hoy el Cusco”, designado de esa manera. Entre las similitudes que guardan entre sí ambas piezas se encuentran los recursos cromáticos aplicados a la armonía, y el esquema formal. A su vez, por el texto de la pieza podría inferirse que —en concordancia con la otra aria citada— este número representa el canto de la ciudad de Arequipa, vencida tras la decisión de los dioses¹⁴¹. El afecto se halla especificado en el manuscrito bajo la indicación “Grave”, y contrasta fuertemente con el del aria coral inmediatamente antecedente (“Viva, viva, pues triunfante”).

Esta aria podría ubicarse en el modo 6 sobre Re (dos alteraciones en clave), y formalmente consta de dos frases, las dos de textura homofónica. La primera frase se

¹⁴⁰ Samuel Claro no descarta que este pequeño número haya sido añadido a la obra en una etapa posterior. (CLARO, 1969: 21, nota al pie 75).

¹⁴¹ Al decir esto diferimos con la opinión de Claro. Ver CLARO, 1969.

halla construida sobre una progresión armónica de cuartas que desemboca en una cadencia en el segundo grado sobre la final (Mi). Dicha progresión se apoya en el empleo de la séptima menor como elemento determinante, pues el bajo de cada acorde es interpretado como séptima del siguiente:

3.2.3.4.6. Arioso: “Venid, venid deidades”

Este número, el primero de la obra, no lleva en el manuscrito la designación de ‘aria’. En su análisis y transcripción, Samuel Claro¹⁴² lo designa “arioso”, seguramente debido al diálogo que se establece entre el Tenor y el Coro a partir del c. 31. Si bien el número no presenta elementos del estilo recitativo, la funcionalidad dramática (ajena al concepto del aria) que le confiere la presencia de dicho diálogo, torna -a nuestro parecer- adecuada la designación de Claro, razón por la cual también la adoptamos aquí.

Formalmente pueden distinguirse dos períodos. El primero abarca los cc. 8-29, y el segundo desde la aparición del Coro hasta el final de la pieza (cc. 31-51). El primer período muestra cuatro frases vocales a cargo del Tenor separadas por intervenciones instrumentales y se comporta según la forma del aria estrófica, pues musicaliza las dos primeras cuartetas del poema por medio de la misma música (las frases tercera y cuarta, que musicalizan la segunda cuarteta, son una repetición de las dos primeras). Un ritornelo instrumental (cc. 1-8) antecede a este período y funciona como introducción del número.

El ritornelo instrumental que antecede al primer período muestra en el Continuo una armonía similar a la que luego acompañará la primera frase vocal.¹⁴³ La primera frase vocal abarca los cc. 8-11 y finaliza con una cadencia en el quinto grado sobre la final (La). Su motivo se destaca por los saltos ascendentes de cuarta, quinta y sexta.

La segunda frase (cc. 12-15) comienza tras un breve ritornelo instrumental que reafirma la cadencia sobre La (cc.11-12). En esta frase, el Tenor redirige el discurso armónico nuevamente hacia la final Re, cadenciando en ella. El motivo de esta nueva frase conserva al inicio el salto de cuarta que presentaba la anterior.

¹⁴² CLARO, 1969: 19.

¹⁴³ Debido a esto, tanto en la reconstrucción de los violines efectuada por Samuel Claro (CLARO, 1974) como por el Equipo de Investigación del IIMCV (FERNÁNDEZ CALVO, 2010) se introduce parte del material de la primera frase vocal.

Al término de la segunda frase vocal vuelve el ritornelo principal (cc. 15-22). Las frases tercera (cc. 22-25) y cuarta (cc. 26-29), como se dijo, son una repetición musical de la primera y la segunda respectivamente, y musicalizan la segunda cuarteta del poema. Es por esta razón que opinamos que todo este primer período se comporta como un aria estrófica.

El primer período concluye con un breve ritornelo instrumental (cc. 29-31) que repite la cadencia de la cuarta frase vocal, reafirmando a Re como final. Con la intervención del Coro en cc. 31-32, se inicia el segundo período. En estricta textura homofónica y ritmo puntillado de corcheas y semicorcheas el coro entona la pregunta “¿Quién nos llama?”. Tras un compás instrumental que esgrime un movimiento cadencial sobre el quinto grado por encima de la final (La), entra nuevamente el Tenor con la respuesta. Esta frase comienza como una variación de la segunda del período anterior. Pero a diferencia de aquella, enfatiza el segundo grado por encima de la final (Mi), a través de la presencia del acorde de Si mayor (c. 35). La frase concluye con una cadencia sobre la final (Re), tras la que entra nuevamente el coro. La frase del coro, de textura homofónica, plantea una progresión armónica de cuartas que desemboca en una cadencia sobre el segundo grado por encima de la final (Mi). Dicha progresión se sirve de la sustitución acórdica a través del recurso de la cadencia ‘escapada’¹⁴⁴.

Tras la conclusión de la frase, un breve ritornelo instrumental reafirma la cadencia sobre Mi. A continuación, el coro vuelve para entonar la frase final del período (cc. 41-44). Esta frase se sirve de una progresión armónica de cuartas similar a la anterior que desemboca en una cadencia sobre Re, final modal de la pieza.

Tras la cadencia, reaparece el ritornelo principal con el fin de brindarle un cierre al número y cohesión formal.

3.2.3.5. Recitativos

Los recitativos de la obra –designados claramente como tales en el manuscrito– son tres. En línea con las prácticas de la ópera y la cantata del siglo XVIII, cada uno de estos recitativos sirve de introducción a un aria. El primero de ellos, “Yo que Arequipa soy madre primera”, a cargo del Tiple 2, antecede al aria “Con tal derecho”; el segundo, “Yo

¹⁴⁴ Ver el análisis del aria “No se apropie hoy el Cusco”, unas páginas antes.

su madre segunda” es entonado por el Tiple 1 antes de su aria-minué “Bien lo pregonar”; por último, el tercer recitativo es el que se halla a cargo del Alto, “Si en noble competencia”, y que encabeza el aria “Si en tan reñida cuestión”.

Todos estos recitativos presentan los elementos típicos del recitativo de la ópera italiana del siglo XVIII: una línea melódica formulística, a base de notas repetidas y diseños triádicos que sigue aproximadamente el perfil de las inflexiones de la palabra, y una notación rítmica simple a base de corcheas y semicorcheas en mensuración binaria. Armónicamente, los dos primeros recitativos presentan progresiones cromáticas. En el primero (“Yo que Arequipa soy madre primera”), el compositor conduce un acorde de Re con séptima menor hacia otro de Si mayor en primera inversión (cc. 3-4).

En el segundo recitativo (“Yo su madre segunda”), un acorde de Do en primera inversión es conducido al de Si mayor en primera inversión (c. 3), y luego éste al de Mi mayor con su séptima menor en el bajo.

El tercer recitativo (“Si en noble competencia”) es el de plan armónico más simple. A diferencia de los anteriores comienza sobre una tríada menor (Si menor). El bajo plantea un descenso diatónico por grado conjunto dentro del ámbito de una quinta, que oculta una progresión por cuartas que conduce a una cadencia sobre Re.

Respetando la práctica común que se observa en las óperas, cantatas y géneros afines del siglo XVIII, los tres recitativos concluyen con una cadencia sobre el grado que oficiará de final en el aria siguiente. Desde el plano melódico de la línea vocal, en dichas cadencias el compositor abandona el diseño declamatorio típico del recitativo para escribir un giro ornamental de considerable elaboración. Así, en el primer recitativo observamos:

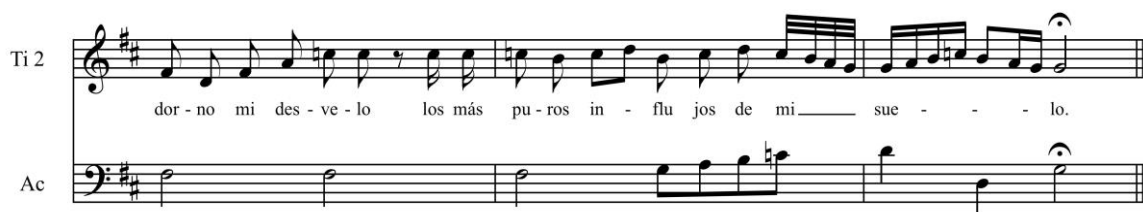


Imagen 37

En el segundo:

Ti 1
 bo - na, ver que na tu - ra - le - za, só lo a la brar em - pre - sa lo que por mi el es -
 Ac
 6

Imagen 38

Y en el tercero:

A
 tan i - lus tre due - lo, no lo ha de dar la tie - rra, si no el cie - - - lo.
 Ac

Imagen 39

3.2.4. Análisis de la Música de la Comedia Antíoco y Seleuco (Ms SSAAC IIMCV 331)

3.2.4.1. Características generales

Modos: 2 (en Sol); 5 (en Si bemol); 6 (en Do y en Sol), 7 (en Mi).

Claves: altas en tan sólo un número (la primera versión de “Venid pastores de Henares”); el resto de los números en claves bajas.

Mensuración: ternaria (3/4; C 3/2); binaria (C).

Forma general: números independientes (I. “Venid pastores de Henares”, dos versiones; II. “Corazón osado mío”, tres versiones; IV. “Al empeño de amor más lucido”; V. “En

sus apacibles nudos”; VI. “A las bodas felices y alegres”, dos versiones; VII. “Digan cuál será mayor gloria”).)

Orgánico: Ti-Ti, 2 violines, acompañamiento [bajo continuo].

3.2.4.2. Breve descripción de la obra y su contexto

La portada del manuscrito dice:

“Musica de la Comedia. Antioco, y Seleuco que se representô en el R.^l Colegio de N.P.S. Antonio Abad para el Itt.mo S.^r D.^r D. Pedro Morsillo Rubio de Auñon. Obispo del Cuzco. Año de 1743”.

Las circunstancias históricas que envuelven la representación de esta comedia de Agustín Moreto -con música de, presumiblemente, Esteban Ponce de León- en el Cusco durante el año 1743 ya han sido tratadas ampliamente por Samuel Claro¹⁴⁵ y Diana Fernández Calvo¹⁴⁶, por lo que no las expondremos aquí sino brevemente. Contrastando las informaciones que aportan los *Anales del Cuzco* con los datos que consigna el manuscrito musical obrante en el SSAAC, Claro sitúa la representación de esta comedia en el marco de las festividades que la ciudad de Cusco desarrolló en 1743 con motivo del nombramiento de su nuevo Obispo, Pedro Morcillo Rubio de Auñón (1683-1747). Fernández Calvo¹⁴⁷ amplía la investigación de Claro, aportando el texto completo de la comedia de Moreto (desconocido para el musicólogo chileno, pues en el manuscrito musical solamente constan los fragmentos de la misma que requieren música), su análisis, y la transcripción entera de la música obrante en el SSAAC.

Tal como señalan Claro y Fernández Calvo, en el manuscrito de la música de esta comedia se encuentran a su vez números musicales pertenecientes a otra obra teatral española, *Rendirse a la obligación*, de los hermanos Figueroa y Córdoba.

El nombre de Esteban Ponce de León no aparece consignado en ninguno de los folios del manuscrito, aunque es probable que el fraile agustino haya sido el autor de

¹⁴⁵ CLARO, 1969: 9-14.

¹⁴⁶ FERNÁNDEZ CALVO, 2010.

¹⁴⁷ FERNÁNDEZ CALVO, 2010: 64-79.

algunos de los números musicales. Así lo supone Samuel Claro cuando dice que, si bien no se consigna su nombre en la carátula del manuscrito:

“hay razones fundadas para sostener que se deba a la pluma de Fray Esteban Ponce de León, autor de otras dos obras de música dramática y maestro de Capilla de la Catedral”.¹⁴⁸

Las razones por las cuales el nombre de Esteban Ponce de León no figura en el manuscrito pueden ser numerosas. Particularmente, creemos que el argumento amoroso y altamente mundano de esta obra pudo haber causado que el fraile agustino se negase a consignar su nombre como autor de la música. No debemos olvidar su calidad de fraile de una orden regular, y el recelo que entonces mostraba la Iglesia hacia toda actividad relativa al teatro profano y sus participantes. En contraste, resulta muy significativo el hecho de que su nombre así aparezca en la *Música de la Comedia de San Eustaquio*, obra también teatral, pero de temática religiosa.

La posibilidad de la autoría de Ponce de León en la *Música de la comedia de Antíoco y Seleuco* se afirma desde el punto de vista histórico con nuestro hallazgo en el AAC del documento que prueba su ejercicio del magisterio de capilla de la Catedral cusqueña durante la década de 1740¹⁴⁹. Teniendo en cuenta los estrechos lazos que unían al SSAAC con la Catedral cusqueña en lo relativo a las actividades musicales, no hubiera sido extraño que se le encargase a Ponce de León la tarea de escribir la música para esta comedia, a representarse en una ocasión tan importante para la esfera institucional catedralicia como lo es el nombramiento de un nuevo obispo.

3.5.2 “Venid pastores de Henares”

De este número el manuscrito ofrece dos versiones. La primera de ellas se halla escrita para Tiple y bajo continuo, y es de factura muy simple. La segunda -para Tiple,

¹⁴⁸ CLARO, 1969: 10. Las “dos obras de música dramática” que Claro menciona como pertenecientes a Ponce de León son: la *Música de la Comedia de San Eustaquio* (autoría fundamentada documentalmente) y la ópera serenata *Venid, venid deidades*, esta última en realidad atribuida. En una nota al pie a las palabras citadas (nota al pie 51), Claro señala que también Robert Stevenson atribuye a la pluma de Ponce de León la *Música de la Comedia Antíoco y Seleuco* y la ópera serenata mencionada.

¹⁴⁹ Ver capítulo 2.

dos violines y bajo continuo- muestra una mayor elaboración. El texto musicalizado, que se mantiene casi sin variantes en las dos versiones, es el siguiente:

Venid, pastores de Henares
a mirar de Francelisa
dos soles que con sus luces
amanece claro el día.

En la segunda versión de este número tan solo se detecta una muy pequeña variante en el último verso, en el que se reemplaza la palabra “claro” por “alegre”.

3.5.2.1. Primera versión

Samuel Claro describe la primera versión de “Venid pastores de Henares” como un “recitativo para Tiple 1º y continuo [sic], en Do mayor”.¹⁵⁰ Sin embargo, el comportamiento activo del bajo y los perfiles melódico y rítmico de la línea del Tiple no favorecen esta designación. Más bien parece tratarse de una simple tonada o canción con cierto aire marcial, quizás una melodía del acervo tradicional español de la época. Debemos recordar, en este aspecto, que Fernández Calvo¹⁵¹ ha detectado la presencia de una versión musical del mismo texto entre una colección de tonos humanos españoles del siglo XVII¹⁵². Este hallazgo, sumado al contexto en el que la pieza es cantada durante la obra teatral (forma parte de uno de los pasos cómicos del gracioso Luquete), reafirmaría la hipótesis de una fuente musical más antigua para esta melodía.

La pieza puede ser ubicada en el modo 6 sobre Do, siendo la única del manuscrito escrita en claves altas (clave de sol en segunda para el Tiple y clave de Do en cuarta para el continuo). Formalmente pueden reconocerse dos frases, la primera de ellas (cc. 1-5) con un movimiento cadencial en el quinto grado sobre la final (c. 5), y la segunda (cc. 5-10) con una cadencia sobre la final.

¹⁵⁰ CLARO, 1969: 11.

¹⁵¹ FERNANDEZ CALVO, 2010: 67.

¹⁵² Transcritos por Mariano Lambea y Lola Josa en: *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII (IV). Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, Madrid, CSIC, 2005, vol. III.

Desde el punto de vista armónico, predomina el enlace de los acordes de la final y el quinto grado por encima de ella. El bajo se mueve de fundamental en fundamental, propiciando una línea saturada de saltos de cuarta ascendente y quinta descendente. En la línea del Tiple se observa la marcada insistencia sobre la nota de repercusión del modo (Si), que oficia de eje central de la melodía:

3.5.2.2. Segunda versión

Como se dijo anteriormente, la segunda versión de “Venid pastores de Henares” es la que presenta una mayor elaboración. La presencia de las dos partes de violín en diálogo con el canto, su figuración, y el lenguaje armónico y melódico más complejo, hacen suponer la posible autoría de Esteban Ponce de León.

La pieza se encuentra escrita en el modo 5 de Si bemol, transposición que, según Nassarre era incorrectamente llamada “tono segundillo”¹⁵³. Formalmente, el compositor musicaliza cada verso del poema mediante breves frases de las cuales solamente la última supera los dos compases de longitud. Cada una de estas frases se halla puntuada por un ritornelo instrumental a cargo de los dos violines y el continuo. Al comienzo (c. 1), un compás a cargo del continuo funciona como introducción.

Pese a su brevedad, esta pieza ostenta un dinamismo armónico importante. Cada breve frase vocal finaliza con un movimiento cadencial sobre un grado diferente del modo, que se instala como como quinto grado de una nueva final momentánea, o bien como nueva final. Así, la primera frase cadencia sobre el acorde del sexto grado (Sol, c.3) en tanto quinto grado de una nueva final sobre Do; la segunda sobre el del quinto (Fa, c. 8), en tanto quinto grado de la final global Si bemol; la tercera sobre el del sexto (Sol, acorde menor) como nueva final (c. 24), y la última frase sobre la final global (Si bemol, c. 31). Los ritornelos de los violines afirman las finales establecidas por las frases vocales, cadenciando el primero sobre Do (c.7) y el segundo y el cuarto sobre Si bemol (c. 12 c. 21). El tercero cadencia sobre Mi bemol (c. 16) con el fin de establecer una

¹⁵³ El nombre de “segundillo” derivaba del parentesco que los músicos prácticos observaban entre la octava modal de esta transposición y la del modo 2 en Sol (ambas comparten el Si bemol). Es interesante observar que se trata de la misma relación que en el sistema tonal existe entre el modo mayor y su relativo menor (Si bemol mayor y Sol menor). Lorente, por su parte, presenta el tono ‘Segundillo’ como el sexto tono transportado cuarta arriba (LORENTE, 1672: 563)

instancia intermedia entre la final Sol alcanzada por la frase vocal anterior y el regreso de la final global en la frase vocal siguiente. (Ver el esquema de la forma de la pieza al final del análisis).

A nivel melódico, a lo largo del número la línea vocal emplea un ámbito vocal muy reducido, no superando el de tercera menor en tres de las cuatro frases. Solamente en la penúltima frase el compositor lo amplía extendiéndolo a una octava. Dicha ampliación se logra a través de la incorporación de saltos (de cuarta justa, cuarta disminuida y de octava), ausentes en el resto de las frases.

En los dos primeros ritornelos (cc. 3-7 y cc. 8-12) los violines muestran un motivo característico en ritmo de corcheas cuya línea melódica se desdobra en dos planos: por un lado, un ascenso escalístico desde la final alcanzada hasta su quinto grado, y por el otro un apoyo en notas repetidas.

Ambos planos se unen luego en un giro cadencial caracterizado por la presencia de la doble bordadura. El compositor establece el primer ritornelo en forma de canon entre los violines, al unísono y a distancia de compás, lo que genera una marcha en terceras paralelas

En el segundo ritornelo solamente actúa el Violín I. Es interesante observar que, estructuralmente, el tercer ritornelo es una fragmentación de los anteriores (el compositor se queda solamente con el giro cadencial), y el cuarto una compresión:

En los dos últimos ritornelos participan ambos violines marchando juntos. Armónicamente, el tercer ritornelo

La línea del bajo se comporta, mientras acompaña a la voz, de manera similar que el bajo de la primera versión de la pieza, abundando en saltos de cuarta, quinta y octava. En los ritornelos instrumentales, en cambio, muestra un diseño mayormente de grado conjunto, a través del uso de inversiones acórdicas.

El esquema formal de la pieza es:

Frase	Intro.	a	Rit.	b	Rit.	c	Rit.	d	Rit.
Caden.	-	Sol	Do	Fa	Si b	Sol m	Mi b	Si b	Si b

3.5.3. “Corazón osado mío”

De este número el manuscrito ofrece tres versiones diferentes. La primera de ellas para canto solista con acompañamiento de violines (presumiblemente dos, pero solamente sobrevive la parte del Violín II); la segunda para cuatro voces y acompañamiento de dos violines y continuo (de las partes vocales solamente sobreviven las de Tiple 1 y Tiple 2, por lo que se presume que las faltantes eran de Alto y Tenor); y la última, también para canto solista y continuo.

En el marco de la obra teatral, este número tiene su lugar en la misma escena que “Venid, pastores de Henares”, y es entonado por Luquete y Felisardo (músico de la corte) como respuesta al deseo del príncipe Antíoco –sumido en la melancolía- de oír una letra “de amor desesperado”. Es interesante notar que, pese a que en el texto de la comedia se sugiere el canto a dúo, las versiones musicales del manuscrito cusqueño son o a una sola voz o a cuatro. El afecto melancólico se halla presente en las tres versiones por igual.

El texto de la pieza consta de tres estrofas, y entre el canto de cada una -en la obra teatral- se se intercalan parlamentos de Antíoco.

Corazón osado mío
ya no sé que hacer con vos,
que vos queréis que yo quiera
y no quiero querer yo.

Conociendo el riesgo mío
me ponéis en el mayor,
pués qué fiaré del ajeno
si hallo infiel mi corazón.

Entre callar yo mi pena
o publicar mi dolor,
si la callo no hay remedio
si la digo no hay perdón.

Las tres versiones musicales de “Corazón osado mío” musicalizan el texto de manera estrófica, destinando la misma música para cada estrofa.

3.5.3.1 Primera versión

La primera versión del número “Corazón osado mío” se halla escrita, como se dijo, para Tiple solo, dos partes de violín (de las que solamente sobrevive una) y bajo continuo. Teniendo en cuenta que la parte de violín que sobrevive es la correspondiente al Violín II, y que su comportamiento es el de marchar todo el tiempo unido al Tiple, es probable que la parte del Violín I no haya consistido en otra cosa que un doblamiento al unísono u octava de la línea vocal.

La versión que nos ocupa se halla en un modo menor que podemos identificar con el modo 7 escrito realmente en Mi (un sostenido en clave y clave baja). Si bien podría también tratarse de un modo 3, la importancia que el compositor brinda al cuarto grado sobre la final cadenciando repetidas veces sobre él, sugiere más bien el anterior.

La pieza se encuentra escrita bajo la proporción mensural de 2/4, y lleva la indicación “Grave”. De las tres versiones esta es la musicalización más larga, debido a que el compositor repite cada verso como mínimo dos veces por medio de frases musicales diferentes. A su vez, internamente, cada frase contiene una buena dosis de repetición de texto.

A lo largo de la pieza, las cadencias de las frases se dan sobre uno de los siguientes tres grados del modo: la final (Mi), el cuarto grado (La) y el séptimo (Re). Del total de cadencias, tres son sobre La (cc. 48, 58 y 64), dos son sobre Mi (cc. 44 y 57), y una sobre Re (c. 22). La primera cadencia sobre Mi, casi sobre el final de la pieza, responde al tipo frigio o ‘cláusula remissa’:

Desde el punto de vista melódico, en la línea vocal predomina ampliamente el grado conjunto. Los pocos saltos que emplea son únicamente de cuarta y quinta ascendentes y descendentes, no habiendo ni de tercera ni de sexta. La musicalización del texto es mayormente silábica. Solo se detectan dos melismas, uno de ellos de amplitud y fuerza afectiva considerable, sobre la sílaba “mí-” de “mío” (cc. 14-17):

El segundo melisma, de menor riqueza, se da sobre la sílaba “quie-” de la palabra “quiero”, y en el contexto de una cadencia frigia (c. 42-44):

La construcción de la línea del bajo muestra una distribución equilibrada de movimientos de salto y grado conjunto, haciendo un uso considerable de inversiones acórdicas. Armónicamente, la mayoría de los enlaces de los acordes se basan en relaciones de cuarta entre las fundamentales.

3.5.3.2. Segunda versión

La segunda versión de “Corazón osado mío” se halla escrita para un conjunto vocal de cuatro voces (dos tiples y, presumiblemente, Alto y Tenor), dos partes de violín y bajo continuo. Del conjunto vocal solamente sobreviven en el manuscrito las partes de Tiple. En contraste con la primera, esta versión musicaliza el texto de manera más breve, evitándose la repetición de versos.

La pieza se encuentra escrita en ritmo ternario (proporción 3/4). Armónicamente, la nota final, el ámbito y comportamiento de las voces, así como los puntos cadenciales y el empleo de claves bajas con un bemol ubicarían a esta pieza en el modo 2 de Sol¹⁵⁴.

Desde el punto de vista formal, el compositor asigna a cada verso una única frase musical, breve y concisa. No obstante la falta de las partes de Alto y Tenor en el manuscrito, la escritura de las de Tiple sugieren que casi la totalidad de las frases se hallan en estilo homofónico. Solamente la última frase (cc. 14-20) adopta al comienzo la imitación contrapuntística. Entre frase y frase vocal median brevísimas puntuaciones a cargo de los violines y el continuo. Las dos primeras¹⁵⁵ intervenciones instrumentales (cc. 5-6 y 9-10) ostentan un ritmo puntillado de corcheas y semicorcheas en los violines que veremos reaparecer en el número “Al empeño de amor”.

La primera frase abarca los cc. 1-5, y concluye con una cadencia en el quinto grado sobre la final (Re). Esta frase presenta en su inicio movimientos contrapuntísticos

¹⁵⁴ Si bien en el c. 13 el Violín I alcanza un Sol agudo, completando el ámbito que correspondería a la octava del modo 1, el uso de claves bajas nos alienta considerar a la pieza como perteneciente al modo 2.

¹⁵⁵ No descartamos, sin embargo, que las restantes intervenciones instrumentales de los violines, escritas en corcheas en el manuscrito, fuesen ejecutadas también con ritmo ‘*inégal*’.

prohibidos por las reglas tradicionales. Mientras el Tiple 1 avanza en octavas paralelas con el bajo, el Tiple 2 lo hace en quintas paralelas.¹⁵⁶

La intervención de los violines completa la cadencia suspensiva de la anterior frase vocal, cadenciando sobre el acorde de la final, pero con tercera de picardía (Sol mayor).

En la segunda frase (cc. 6-9), el compositor se sirve de dos elementos: el acorde mayor de Sol alcanzado anteriormente por medio de la tercera de picardía y las relaciones de cuartas entre fundamentales, para lograr al final -en un procedimiento típico de Esteban Ponce de León- la cadencia sobre Fa (séptimo grado sobre la final).

Los violines afirman dicha cadencia con su intervención (cc. 9-10). La tercera frase (cc. 10-13), partiendo del acorde de Fa alcanzado anterioremente, establece momentáneamente a Re como nueva final, y cadencia sobre su quinto grado (La).

Tanto la intervención instrumental siguiente (cc. 13-14) como la última frase vocal que le sigue, se encargan de reestablecer a Sol como nota final. En el c. 14, el acorde de Do (quinta inferior de Sol) y en el c. 15 el acorde de Re (quinta superior de Sol) enmarcan a Sol y le devuelven así su papel de nota final.

Desde el punto de vista melódico, las líneas vocales se muestran sobrias en su disposición casi enteramente silábica del texto, sin presencia de melismas del tipo observado en la primera versión de esta pieza. En la línea del bajo predominan los saltos de cuartas y quintas ascendentes y descendentes; el uso del grado conjunto tiene su máxima expresión en el centro de la pieza (cc. 10-16), dando lugar a algunas inversiones acórdicas.

3.5.3.3. Tercera versión

La tercera versión de “Corazón osado mío” es la que figura entre los fragmentos musicales de la comedia *Rendirse a la obligación*. De esta versión solamente ha sobrevivido la parte de Tiple, faltando la correspondiente al continuo.¹⁵⁷ Debido a esto, solamente nos avocaremos aquí al análisis de la parte del Tiple.

¹⁵⁶ Ver la interpretación de estas infracciones a la luz de la retórica musical en el capítulo 5.

¹⁵⁷ Cuando el Equipo del IIMCV abordó la transcripción de esta pieza, procedió a reconstruir una posible línea de bajo continuo. Esta transcripción con la reconstrucción del acompañamiento se encuentra publicada en FERNÁNDEZ CALVO, 2010.

El ámbito y el comportamiento de la melodía, así como el uso de clave baja con bemol, sugieren la ubicación de la pieza en el modo 2. Al igual que en la primera versión de “Corazón osado mío”, el recurso de la repetición de versos se halla presente, pero en menor medida que en aquella y con un correlato en el plano musical. Por ejemplo, la frase que musicaliza el segundo verso (“ya no sé qué hacer con vos”, cc. 5-8) se repite una tercera más abajo cuando vuelve a entonarse el mismo verso (cc. 9-12).

Lo mismo ocurre con la frase que musicaliza el tercer verso (“que vos queréis que yo quiera”, cc. 12-15) en su repetición (cc. 20-23). El último verso sometido a repetición es el cuarto, aunque musicalmente ésta se da con variaciones en el plano rítmico y melódico.

La brevedad de las frases y el ritmo continuo (casi de danza) convierten a esta versión en la más breve de las tres (ocupa solamente 27 compases). Las frases se encuentran agrupadas de dos en dos por proximidad rítmica, conformando pequeñísimos períodos separados entre sí por silencios del valor de un compás (primer período: cc. 1-8; segundo período: cc. 9-15; tercer período: cc. 17-27). En dichos silencios el continuo tendría a su cargo, seguramente, breves intervenciones.

3.5.4 “Al empeño de amor más lucido”

Este número, para tiple solista¹⁵⁸, dos violines y continuo, puede ser ubicado en el modo 2 de Sol. De ritmo ternario (proporción de 3/4), musicaliza el texto siguiente:

Al empeño de amor más lucido
sus flechas apresta la algaba de amor,
y por verse en su esfera le envían
sus luces el alba, sus rayos el sol.

¹⁵⁸ Samuel Claro opina que se trata de un dúo vocal, aunque en el manuscrito no hemos podido hallar indicios que lo avalen. La escritura del tiple -así como el carácter de la pieza- admitiría, sin embargo, una segunda voz marchando a la tercera inferior.

Siguiendo el mismo esquema formal observado en los números anteriores, cada verso del poema recibe una frase musical. A continuación de cada frase, un ritornelo instrumental a cargo del continuo y los violines aparece para reafirmar la cadencia de la frase anterior.

Todas las frases de esta pieza se caracterizan por finalizar con un melisma consistente en una figura de doble bordadura en ritmo puntillado de corcheas y semicorcheas.

Esta rítmica se transmite a los ritornelos instrumentales, contruidos mediante un motivo derivado de dicho melisma vocal.

Desde el punto de vista melódico, en la línea del Tiple predomina altamente el grado conjunto, siendo el único salto que se detecta de tercera. En la línea del bajo, por su parte, reinan los saltos de cuartas y quintas ascendentes y descendentes, que enlazan las fundamentales de los acordes. Se observan algunos saltos de octava, y particularmente uno de quinta disminuida descendente en los cc. 22-23 (Do-Fa#):

Armónicamente, los puntos cadenciales tocados por las frases vocales (reafirmados por los ritornelos instrumentales) son: Re mayor en la primera frase (quinto grado sobre la final); Fa mayor en la segunda; Si bemol mayor en la tercera; y por último, la final en la cuarta frase, aunque con tercera de picardía (Sol mayor).

3.5.5. En sus apacibles nudos

Este breve número se halla compuesto para un conjunto vocal de cuatro integrantes¹⁵⁹ (presumiblemente dos tiples, alto y tenor), dos violines y continuo. Aunque del conjunto vocal solamente sobrevive la parte del Tiple 1, ésta nos alcanza para suponer que las cuatro voces marcharían en un estilo homofónico bastante estricto, si se tiene en cuenta la disposición silábica del texto en ritmos de corcheas y negras que se observa a lo largo de la misma¹⁶⁰.

El texto de este número es el siguiente:

¹⁵⁹ En la parte de Tiple 1 figura la indicación “A 4”.

¹⁶⁰ Es probable que esta sea la razón por la que la pieza funciona muy bien cuando se la ejecuta como si hubiera sido escrita para tiple solista en lugar de cuatro voces.

En sus apacibles nudos
enlace esta vez el amor
las hermosas majestades
de la Rosa y el Clavel.

El compositor musicaliza el poema asignando una frase musical cada dos versos. Cada frase se encuentra enmarcada por la presencia de un ritornelo instrumental a cargo de los violines y el continuo. Dicho ritornelo es presentado al comienzo de la pieza, a manera de introducción (cc. 1-3). No obstante, en la primera frase (cc. 3-4), una breve puntuación de los violines y el continuo la divide en dos mitades. Antes del final, y tras el último ritornello, el Tiple repite el último verso del poema (“de la Rosa y el Clavel”). Los violines lo imitan con rítmica puntillada de corcheas y semicorcheas, dando cierre a la pieza.

En el plano melódico, la línea vocal se halla construida casi íntegramente en base al grado conjunto, detectándose la presencia de solamente un salto de tercera (c. 4). En la línea del bajo hay mayoría de saltos, pero no por ello faltan tramos en los que el movimiento es exclusivamente de grado conjunto (cc. 8-10). En este pasaje, sin embargo, el uso del grado conjunto no implica inversiones acórdicas.

Desde el punto de vista modal, este número presenta una anomalía no observada en ninguna de las piezas analizadas hasta el momento en el presente capítulo. La pieza comienza con los violines y el continuo delineando lo que parece ser un modo 6 sobre Fa (en los cc. 2-3 el ritornelo finaliza con una cadencia en dicho acorde); luego la primera frase vocal (cc. 3-6) cierra con una cadencia sobre el acorde de Sol mayor, y el ritornelo que le sigue (cc. 6-8) en el de Do mayor. La segunda frase (cc. 8-10) realiza una cadencia sobre el acorde de La, reafirmada por el ritornelo de los cc. 10-11. Finalmente, la última intervención vocal junto con su imitación a cargo de los violines lleva a cabo una cadencia sobre Do, terminando la pieza en dicho acorde en lugar de hacerlo con una cadencia sobre Fa. Este aparente desacuerdo con la regla básica de la teoría modal por la cual una pieza debe finalizar en el mismo tono con el que comenzó, podría justificarse si consideramos el acorde de Do de la anacrusa como el necesario comienzo en la final (a

pesar de su breve duración de corchea). De ser así estaríamos en presencia de una interesante osadía de parte del compositor.

3.5.6. Números musicales de la comedia *Rendirse a la obligación*: “A las bodas felices y alegres” y “Digan cuál será mayor gloria”

Tal como se mencionó anteriormente, el manuscrito de la *Música de la Comedia Antíoco y Seleuco* incluye entre sus folios algunos fragmentos musicales pertenecientes a otra comedia española, *Rendirse a la obligación*, de los hermanos Figueroa y Córdoba. Según Fernández Calvo¹⁶¹, esto obedece a que en la representación de la comedia de Moreto se incluyeron los trozos musicales de la otra.

Los fragmentos musicales son tres: una pieza con carácter y ritmo de danza (“A las bodas felices y alegres”); una segunda versión de ésta, de rasgos similares, y una pequeña pieza, a manera de recitación, “Digan cuál será mayor gloria”. De estos fragmentos solamente sobreviven en el manuscrito las partes de Tiple, faltando las del acompañamiento¹⁶². Teniendo esto cuenta, someteremos a análisis dichas partes.

3.5.6.1 “A las bodas felices y alegres”

El texto de esta pieza consta de tres estrofas (dos cuartetos y un terceto), y es como sigue:

A las bodas felices y alegres
del sol de París y la flor de Bretaña,
con vistosos compases se mueven
almas, corazones, galanes y damas.

Oh que firmes ocupan el viento

¹⁶¹ FERNÁNDEZ CALVO, 2010.

¹⁶² Cuando el Equipo del IIMCV abordó la transcripción de estas piezas, procedió a reconstruir una posible línea de continuo para las mismas. Estas transcripciones con la reconstrucción respectiva del acompañamiento se encuentran publicadas en FERNÁNDEZ CALVO, 2010.

airosos los cuerpos, ligeras las plantas,
ostentando bizarros y airosos
la fe en el cariño y el gusto en las galas.

Suspended los ojos, recread las almas
ostentando mayores finezas
al paso que forman mayores mudanzas.

Las dos versiones musicales aplican al texto una forma binaria (A-B). El primer período (A) tiene a su cargo, en ambos casos, la musicalización de la primera y segunda estrofa; mientras que B, la de la tercera. De acuerdo a la ubicación de las marcas de repetición en el manuscrito, el esquema formal sería AA-B, aunque es posible que, en realidad, el esquema responda al tipo A-B-A-B, que se observa en algunas arias de la ópera veneciana de mitad del siglo XVII.¹⁶³

Ambas versiones se encuentran en un modo mayor. La primera de ellas puede ser ubicada en el modo 6 sobre Do, y la segunda en modo 6 sobre Sol. A nivel melódico y rítmico presentan un lenguaje sencillo, de carácter popular¹⁶⁴. La repetición de versos y de palabras dentro de una misma frase musical es un rasgo característico en ambas versiones.

En la primera versión predomina el grado conjunto, aunque no faltan saltos de tercera y de octava. En la segunda, en cambio, los saltos toman un papel estructural en el diseño melódico, que puede observarse desde la primera frase del período A.

Desde el plano rítmico, la construcción de las frases en base a la repetición de patrones claramente delineados en el marco de la proporción menor (C 3/2), otorga a las dos versiones un neto espíritu de danza. La segunda versión, por ejemplo, basa sus frases en el patrón de tres mínimas por compás. Nassarre dice al respecto: “es un modo ayroso, en que se gobierna con el *compàs* un poco acelerado”.¹⁶⁵

¹⁶³ Por ejemplo, la famosa aria “Delizie, contente”, en *Il Giasone* de Cavalli (Acto I, escena 2).

¹⁶⁴ FERNANDEZ CALVO, 2010: 304.

¹⁶⁵ NASSARRE, 1724, Libro Primero: 247.

La primera versión, en cambio, se basa en el patrón de mínima-mínima con puntillo-corchea, que según Nassarre: “En este modo de cantar no và el *compàs* tan apresurado, como en el antecedente, y es ayre mas propio para letra, que pida mas gravedad”.¹⁶⁶

El ritmo de danza de ambas versiones encuentra su justificación en el texto de la comedia, en el que se pide que la letra sea entonada “danzando al son de la Musica”.¹⁶⁷

1.5.6.2.Digan cuál será mayor gloria

Este breve número consiste en una simple frase que musicaliza la sentencia:

Digan cuál será mayor gloria
saber perdonar la injuria
o aventurar la vida por el honor.

La línea melódica del Tiple –que, como ya se dijo, es lo único que sobrevive- se desarrolla en un ámbito de quinta disminuida (Si-Fa). Puede ser ubicada en el modo 5, si se tiene en cuenta: la insistencia sobre las notas Do y Re (sobre Do se practica un movimiento cadencial en el c. 10, y es la nota en la que concluye la pieza); la presencia circunstancial del Mi bemol, y el hecho de que la pieza se halle escrita en clave alta con bemol.

La línea melódica gira en torno a dos notas-ejes (Re y Do) sobre las que se insiste para declamar el texto, otorgándole a la pieza cierto carácter de fórmula de recitación. En este sentido, es interesante observar que los primeros cuatro compases guardan cierta similitud con el tono de recitación salmódica 4:

¹⁶⁶ NASSARRE, 1724, Libro Primero: 248.

¹⁶⁷ CORDOBA y FIGUEROA, s/f. Ver FERNÁNDEZ CALVO, 2010: 73-78.



Imagen 40: tono salmódico 4

Sobre las palabras “mayor” (cc. 3-4) y “gloria” (c. 5) se ubican melismas expresivos.

3.6. Segunda instancia analítica: Estudio de recursos compositivos en la música profana de Esteban Ponce de León a la luz de la teoría musical hispánica de los siglos XVII y XVIII

3.6.1. Imitación contrapuntística: ‘paso’ y ‘fuga’

El contrapunto imitativo encuentra una importante cabida en el repertorio analizado, como ha podido observarse mayormente en aquellas obras, secciones y números escritos a uno o varios coros, como la loa *Borda de perlas y aljófar*, las secciones corales de la ópera serenata *Venid, venid deidades*, o la *Música de la Comedia de San Eustaquio*.

De acuerdo a Suzanne Cusick¹⁶⁸, la mención más antigua al procedimiento contrapuntístico de la imitación en un tratado de teoría musical se debe a Ramos de Pareja (*Musica practica*, 1482). Pero es recién hacia la segunda mitad del siglo XVI que los teóricos comienzan a tratar la materia con una mayor profundidad, distinguiendo diferentes tipos de imitación de acuerdo a la rigurosidad del procedimiento. Así empiezan a tomar forma conceptos que venían dando vueltas desde hacía tiempo atrás en manos de los compositores, como ‘fuga’, ‘canon’ e ‘imitación’. Pietro Aron en su *Lucidario* (1545), diferencia los términos ‘fuga’ e ‘imitación’ -utilizados indistintamente con anterioridad-, describiendo al segundo como “una repetición interválicamente inexacta”¹⁶⁹. Más tarde, Zarlino, en *Le institutioni harmoniche*¹⁷⁰ (1558), reafirma esta discriminación conceptual.

¹⁶⁸ CUSICK, 2001.

¹⁶⁹ CUSICK, 2001.

¹⁷⁰ ZARLINO, 1558: 212 y ss.

Según Zarlino, la ‘fuga’ o ‘consecuencia’¹⁷¹ consiste en una imitación de la voz principal (llamada ‘guía’) a distancia de unísono, octava, cuarta o quinta, en la que se respeta rigurosamente la interválica del sujeto o ‘guía’. La ‘imitación’, en cambio, es un procedimiento libre por el cual una voz es imitada a cualquier distancia (tercera, segunda, etc., además de las mencionadas anteriormente para la fuga) sin una reproducción exacta de la interválica del modelo. Zarlino distingue a su vez entre dos tipos de fuga: la fuga ‘ligada’¹⁷² y la fuga ‘suelta’. La ‘ligada’ es aquella en la que la voz principal es imitada en su totalidad, replicándose no sólo la interválica original, sino también las duraciones de las figuras y las pausas. Por esta razón recomienda a los compositores escribir solamente una voz, y mediante signos indicar las entradas de las restantes. Una leyenda al comienzo de la parte (‘canon’, del griego κανών¹⁷³ según Zarlino¹⁷⁴) indica la distancia a la que deben producirse las imitaciones, razón por la cual se denomina ‘canon’ a este tipo de fuga. La fuga ‘suelta’, en cambio, es aquella en la que solamente se imitan los intervalos del primer tramo de la voz principal, pero no necesariamente su rítmica.

En los tratados españoles de Cerone, Lorente y Nasarre es posible advertir la clara influencia de Zarlino a la hora de describir y clasificar los procesos de imitación contrapuntística. Cerone define el término ‘fuga’ de la siguiente manera: “Fuga es una semejanza de intervalos musicales, los cuales son semejantes y de forma y de nombre”¹⁷⁵; y advierte: “no aviendo entre ellos semejanza, ni de intervalo ni de nombre, sigue no ser Fuga”¹⁷⁶. Pero agrega: “Mas los modernos la llaman Fuga aunque no proceda por los mismos nombres, y mismos intervalos”¹⁷⁷. Más tarde precisa:

“Fuga ó Consequencia, es aquella remedacion de puntos que se haze entre dos ò mas partes, de las quales las que entran despues de la Guia la van imitando por sus movimientos: procediendo no tan solamente por los mismos grados, mas tambien por los mismos intervalos de Tono ò de Semitono etc”.¹⁷⁸

¹⁷¹ ‘Consequenze’ en el original de Zarlino (ZARLINO, 1558: 213).

¹⁷² ‘Fughe legate’ y ‘fughe sciolte’ original de Zarlino (ZARLINO, 1558: 213).

¹⁷³ “Canon”, es decir, regla o norma.

¹⁷⁴ ZARLINO, 1558: 214.

¹⁷⁵ CERONE, 1611, Libro XIV: 764.

¹⁷⁶ CERONE, 1611, Libro XIV: 764.

¹⁷⁷ CERONE, 1611, Libro XIV: 764.

¹⁷⁸ CERONE, 1611, Libro XIV: 765.

Continúa Cerone:

“La Fuga, por usar sus propios intervalos [es decir, por reproducir los mismos intervalos de la voz principal] se ha de hazer al *Unisonus*, à la *Quarta* (y entonces no passa los seys puntos de la Deducion) à la *Quinta*, à la *Octava* y sus *compuestas* [...]”¹⁷⁹.

Debe tenerse en cuenta que en el sistema hexacordal guidoniano, al existir solamente un semitono en lugar de dos (Mi-Fa), las imitaciones a la octava y a la quinta superior (o cuarta inferior) producen que el nombre de las notas sea el mismo que el de las de la voz principal.¹⁸⁰

Siguiendo muy de cerca a Zarlino, Cerone describe dos tipos posibles de fuga: la fuga ‘atada’ (es decir, la fuga ‘ligada’) y la fuga ‘desatada o libre’, cuya explicación omitimos aquí por tratarse de la misma que ofrece el teórico italiano.

Con respecto a la ‘imitación’, Cerone la define así:

“Imitación es aquella remedacion de puntos ò notas, que se halla entre dos ò mas partes de las quales, aquellas que subentran despues de la Guia la van imitando por sus movimientos; procediendo por los mesmos grados, pero sin tener consideracion de los intervalos. Y es, que si la Guia procede con Tercera mayor, tambien la Imitacion procede con Tercera; mas no tiene consideracion que sea mayor ò menor”.

Marcando diferencias con la ‘fuga’, Cerone indica que la ‘imitación’:

“ [...] se haze à la *Segunda*, à la *Tercera*, à la *Sexta*, à la *Septima*, y a otros semejantes intervalos: y extraordinariamente se haze *tambien* à la *Quarta* y à la *Quinta* ”.¹⁸¹

Señala Cerone la diferencia que existe entre ‘fuga’ e ‘imitación’, y por qué no debe confundirse ambos conceptos:

¹⁷⁹ CERONE, 1611, Libro XIV: 766.

¹⁸⁰ En los manuscritos del SSAAC se aprecia, a través de anotaciones hechas por los copistas o intérpretes, que el sistema guidoniano de solmisación estuvo vigente en el Cusco hasta bien entrado el siglo XVIII.

¹⁸¹ CERONE, 1611, Libro XIV: 766.

“La diferencia pues, que ay entre la Fuga y la Imitacion es que, la Fuga tiene cuenta no tan solamente de los grados con que procede la primera parte, mas tambien de los intervalos: y la Imitacion tiene cuenta solamente de los grados”.¹⁸²

Al igual que con la fuga, Cerone también distingue dos tipos de ‘imitación’: la imitación ‘atada o con obligación’ y la imitación ‘desatada y libre’. La primera, según Cerone, “es aquella quando una ò mas partes, cantan las mesmas notas, aguardan las mesmas pausas, y proceden por los mesmos grados de la Guia”¹⁸³.

La imitación ‘desatada’ es

“[...] aquella que procede por un cierto numero de Figuras, que se hallan en la parte, que comienza primero; quedando libres las otras Figuras de tal obligacion, de yr siempre imitando, como aquí”¹⁸⁴:

Continúa Cerone aclarando que en la ‘imitación desatada’,

“Ni es tenido el Compositor de poner las mesas Figuras y pausas; porquanto si una parte procediere por Semibreves y Minimass, se puede hazer que proceda la otra por Minimass ò por Breves ò por qualquiera Figura [...]”.¹⁸⁵

Y remarca:

“La Imitacion ordinaria¹⁸⁶, por todos los terminos se puede componer, salvo que Unisonus y en Octava, porquanto la parte del Consiguiente [consecuente] por fuerza ha de passar por los mesmos grados e intervalos de la Guia: lo qual causa que sea Fuga, y no Imitacion”.¹⁸⁷

Resumiendo, tenemos que, según Cerone, la imitación ‘atada’ es aquella en la que la imitación es constante y rigurosa en lo que atañe a los valores rítmicos (no así en los intervalos, ya que se trata de ‘imitación’ y no de ‘fuga’); mientras que la ‘desatada’

¹⁸² CERONE, 1611, Libro XIV: 766.

¹⁸³ CERONE: 1611, Libro XIV: 771.

¹⁸⁴ CERONE: 1611, Libro XIV: 770.

¹⁸⁵ CERONE: 1611, Libro XIV: 770.

¹⁸⁶ Cerone aquí emplea el término ‘ordinaria’ para evitar la confusión con la ‘imitación’ por movimiento contrario.

¹⁸⁷ CERONE: 1611, Libro XIV: 771.

consiste en la imitación libre de sólo las primeras notas de la voz principal, pudiendo o no presentarse diferencias rítmicas.

Ya en las últimas décadas del siglo XVII, Andrés Lorente prefiere reservar el nombre de ‘fuga’ solamente para aquellos casos de imitación constante y rigurosa entre las voces de una composición (el tipo que Cerone denomina ‘fuga atada’ o ‘canon’). El resto de los procesos imitativos son englobados por este autor bajo el concepto de ‘imitación’. “Imitacion en la Musica, es aquella, quando alguna voz, ò voces sigue algunos Puntos de la entrada de la Composicion, ò de la Obra, no todos igualmente en toda ella”.¹⁸⁸ Con respecto a la ‘fuga’, como dijimos, solamente reconoce la del tipo ‘atada’:

“Fuga atada con obligacion es, [...] una semejanza de intervalos Musicos, los quales han de ser semejantes, en la forma, y en el nombre; porque no aviendo esta semejanza entre ellos, ni de intervalo, ni de nombre no será Fuga, será Imitación”.¹⁸⁹

Debido a que Lorente reconoce que algunos músicos incluyen dentro de la ‘fuga’ a un tipo más libre de imitación (lo que para Cerone sería la ‘fuga desatada’), dice:

“Adviertase, que quando se imita mucha parte de la entrada de una Composicion y se dexan algunos puntos, sin ser imitados, se llama (según muchos Maestros) fuga libre, y desatada, por quanto se obliga tan solamente à imitar los primeros puntos de la entrada de la Obra, y los demás dexa libres, sin imitacion”.¹⁹⁰

Sin embargo, deja en claro que este tipo de ‘fuga’ debería ser llamado ‘imitación desatada o libre’:

“La Fuga (ò mejor dezir, Imitacion desatada, y libre) es aquella, que procede por un cierto numero de figuras, en la parte que las voces comienzan la obra, ò en el intermedio de ella, quedando libres las otras figuras, de la obligacion de ir siempre imitando. Este es el modo mas usado, y comun, en las Composiciones de la Musica”.¹⁹¹

¹⁸⁸ LORENTE, 1672: 627.

¹⁸⁹ LORENTE, 1672: 630.

¹⁹⁰ LORENTE, 1672: 627.

¹⁹¹ LORENTE, 1672: 629.

En Nassarre observamos criterios similares a los de Cerone y Lorente, aunque con algunas diferencias con respecto al primero, seguramente debido a los cien años que distan entre los tratados de uno y otro autor y los cambios en la práctica musical que tuvieron lugar en dicho tiempo. Nassarre omite la definición de ‘imitación’ en el sentido de Zarlino, Cerone y Lorente; implícitamente, parece englobar bajo aquel término a todo proceso imitativo, incluido la fuga rigurosa.¹⁹² En lugar de oponer los conceptos de ‘imitación’ y ‘fuga’, por lo tanto, prefiere discriminar entre este último y el de ‘paso’. Según Nassarre,

“Esta palabra *passo* es muy usada en la musica, la qual es imitacion de algunos puntos de una voz à otra. Llamase *passo*, por derivarse de el verbo *pateo*, *patís*, que significa sugesion: y como la segunda voz que entra cantando, està sujeta a imitar à la primera, de aquí es el llamarse *passo*”.¹⁹³

La diferencia entre ‘paso’ y ‘fuga’ para Nassarre:

“[...] se llama *fuga*, quando la imitacion es por entero, mientras aya Canto que imitar. Y *passo* se llama, quando tan solamente imita la una voz à la otra en algunos puntos”.¹⁹⁴

Más adelante, precisa:

“El *passo* no es mas que una imitación breve, y siempre es al principio de periodo, y al fin cierran todas las voces aun tiempo. Tambien en el *passo*, pueden diferir las voces una vez, ù otra en algún movimiento, [...], y tal vez en alguna figura. En la Fuga jamàs difieren en movimiento alguno, ni en figuras, y estas son las diferencias que ay de Fuga à *passo*. [...]”.¹⁹⁵

Es decir que para Nassarre, el ‘paso’ es el proceso imitativo que tiene lugar normalmente entre las voces al comienzo de una frase o período, y tras el cual cada voz sigue su propio curso hasta desembocar juntas en la cadencia. Dichas imitaciones revisten cierta libertad, pudiendo plantear diferencias en los intervalos y el ritmo con respecto a la voz principal. Nassarre explica, a su vez, que las sucesivas entradas del ‘paso’ deben

¹⁹²Al describir las diferencias entre ‘fuga’ y ‘paso’, concluye diciendo que “Todo es imitación”. (NASSARRE, 1724, Segunda Parte: 234).

¹⁹³ NASSARRE, 1724, Segunda Parte: 234.

¹⁹⁴ NASSARRE, 1724, Segunda Parte: 234.

¹⁹⁵ NASSARRE, 1724, Libro Segundo: 279.

producirse preferentemente a distancias de intervalo perfecto, como unísono, octava, cuarta y quinta, por lo que podemos inferir que el ‘paso’ de Nassarre engloba en su significado a la ‘fuga desatada’ y a la ‘imitación desatada’ de Cerone¹⁹⁶, y a la ‘imitación’ de Lorente. (Debemos aclarar que Cerone también emplea el término ‘paso’ a lo largo de su tratado para referir procesos de imitación libre, pero no así a la hora de definir los procedimientos imitativos que existen). Por el contrario, la ‘fuga’, para Nassarre es exclusivamente la imitación constante y rigurosa de una voz, “por entero, mientras aya Canto que imitar”¹⁹⁷, y no distingue entre tipos o variantes posibles. Directamente llama ‘canon’ a la fuga ‘atada’ o ‘ligada’, y lo describe como un tipo particular de imitación.

A través de nuestros análisis, hemos podido observar que la totalidad de los procesos imitativos en las obras profanas de y atribuidas a Ponce de León responden al tipo que Cerone denomina ‘fuga’ e ‘imitación’ desatadas, Lorente ‘imitación desatada’ y Nassarre ‘paso’. Ejemplos de este tipo podemos observar en:

- *Borda de perlas y aljófar*:
 - o cc. 1-3: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone entre Tiple, Tenor y Continuo (relación de octava entre Tiple y Tenor, por lo tanto iguales intervalos e igual nombre de notas), e ‘imitación desatada’ entre Tiple y Alto¹⁹⁸:



Imagen 41

¹⁹⁶ A la ‘fuga desatada’ si la imitación se da a la octava o unísono, cuarta o quinta; y a la ‘imitación desatada’ si se basa en el resto de los intervalos.

¹⁹⁷ NASSARRE, 1724, Segunda Parte: 234.

¹⁹⁸ Si, en cambio, se considera que el motivo o ‘guía’ comprende solamente el primer compás del Tiple, todo el fragmento se trata de una ‘fuga desatada’.

- cc. 17-19: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone (iguales intervalos e iguales nombres de notas):



Imagen 42

- cc. 24-27: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone (diferentes intervalos y diferentes nombres de notas; solamente hay coincidencia rítmica):

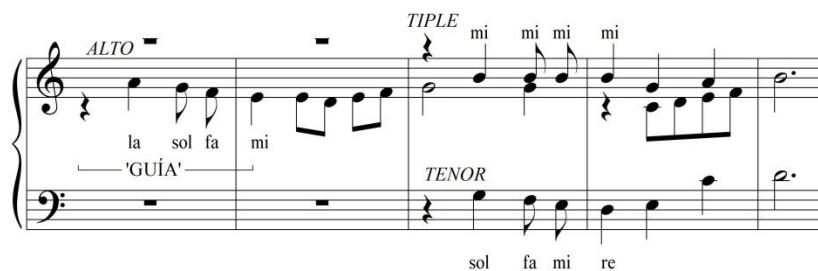


Imagen 43

- cc. 94-98: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone (iguales intervalos e iguales nombres de notas):



Imagen 44

- cc. 37-39: 'imitación desatada' según Lorente; 'paso' según Nassarre; 'imitación desatada' según Cerone (la respuesta del Violín 2 contiene en su cabeza diferentes intervalos y diferentes nombres de nota):



Imagen 45

- *Música de la Comedia de San Eustaquio*:
 - “Las gracias se le den”, cc. 5-6: 'imitación desatada' según Lorente; 'paso' según Nassarre; 'imitación desatada' según Cerone (diferentes intervalos y diferentes nombres de notas):



Imagen 46

- *Venid, venid deidades:*

- Aria coral “Viva, viva mi Arequipa”, cc. 3-5¹⁹⁹: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone (relación de octava entre las entradas, por lo tanto iguales intervalos e iguales nombres de notas):

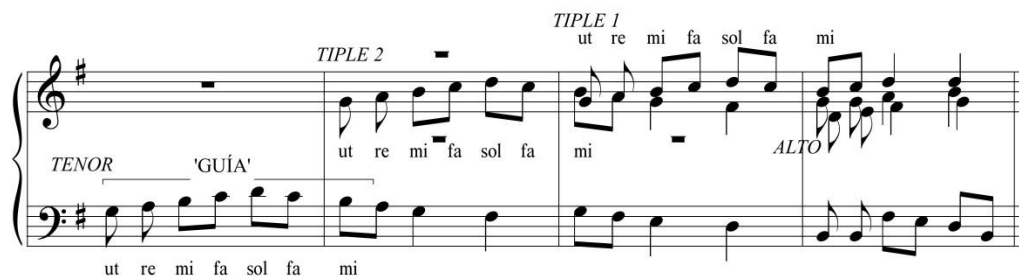


Imagen 47

- Aria coral “Viva, viva... el Prelado”, cc. 1-3: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; según Cerone, ‘imitación desatada’ entre Alto y Tenor y entre Alto y Tiple 1 (la cabeza de la ‘guía’ es imitada con iguales intervalos y nombre de notas, pero no así el final), y ‘fuga destada’ entre Alto y Tiple 2 (imitación al unísono).

¹⁹⁹ El Alto no participa de la cadena de imitaciones, entrando cuando esta finaliza (c. 5).

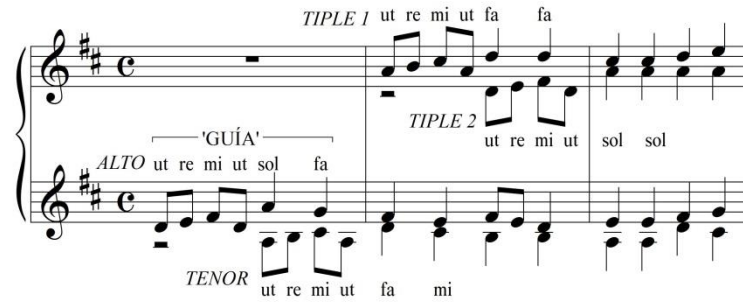


Imagen 48

- Aria coral “No se apropie hoy el Cusco”, cc. 8-11: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone (iguales intervalos, iguales nombres de notas):

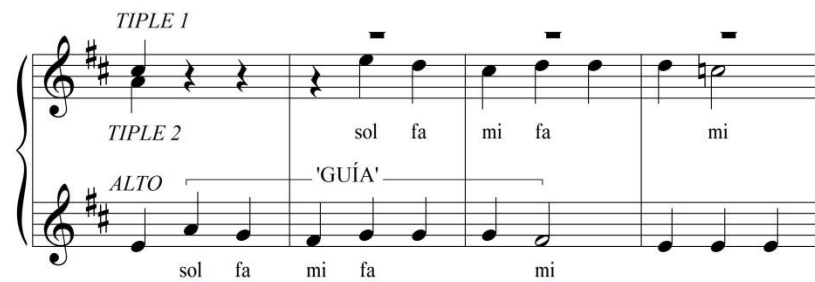


Imagen 49

- Aria coral “Viva, viva, pues triunfante”, cc. 1-4: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone (imitación a la octava entre Tenor y Continuo). Aunque es considerable la longitud de la imitación, no podemos llamarla ‘fuga atada’ debido a que la frase no es un canon, pues a partir del c. 5 el Tenor y el Continuo se independizan.



Imagen 50

La técnica del ‘paso’ o ‘imitación’ reconoce, a su vez, dos variantes: la ‘entrada de dos pasos’, y la denominada por Nassarre ‘paso encontrado’ y por Lorente ‘imitación contraria’. Hallamos referencia a la ‘entrada de dos pasos’ en Cerone, quien dice:

“La [entrada] de un solo passo (que es la mas usada) es asaver, que todas quatro voces dizen la mesma Solfa; imitando las demas partes à la primera, que comienza: la otra es de dos passos, y es que dos voces cantan una solfa y otras dos otra diversa: la que tengo por muy buena, porque se dexa entender la letra, aunque (como dicho es) no tan usada como la de un passo”.²⁰⁰

Entre los ejemplos que ofrece Cerone de ‘entrada de dos pasos’, transcribimos el siguiente. Puede apreciarse cómo el proceso imitativo se establece entre pares de voces, y no entre una sola voz y el resto. La ‘guía’ es encarnada por el par conformado por Tiple y Alto, y la imitación por el de Tenor y Bajo (el Tenor imita al Tiple, y el Bajo al Alto):



Imagen 51: Cerone (1613): ejemplo de ‘entrada a dos pasos’. Transcripción nuestra.

²⁰⁰ CERONE, 1613, Libro XV: 813.

Entre las obras analizadas de o atribuidas a Ponce de León, pudimos observar la aplicación de esta técnica en:

- *Música de la Comedia de San Eustaquio*:
 - “Aprended flores de mí”, cc. 3-7: el par que funciona de ‘guía’ está conformado por el Tiple 1 y el Tenor; la imitación corre a cargo del Tiple 2 y el Alto:



Imagen 52

- “Aprended flores de mí”, cc. 8-10: la ‘guía’ está compuesta por el Tiple 2 y el Alto, y la imitación –muy libre- a cargo del Tiple 1 y el Tenor. (Es la disposición exactamente inversa del caso anterior):



Imagen 53

- *Venid, venid deidades*:

- Aria coral “Viva, viva... el prelado”, cc. 8-10: el par que oficia de ‘guía’ está conformado por Tiple 1 y Tenor; la imitación por Tiple 2 y Alto. Es interesante notar que los pares vocales se hallan organizados de la misma manera que en los casos anteriores:

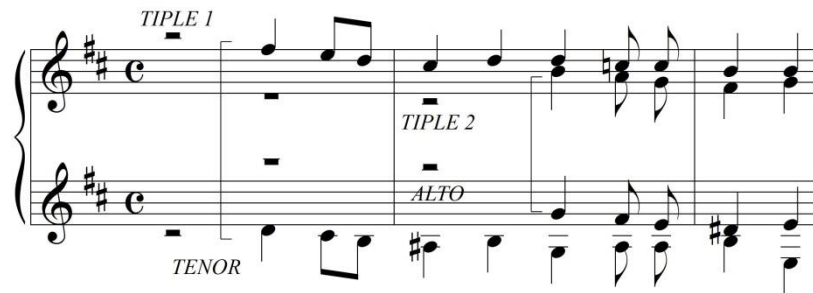


Imagen 54

El ‘paso encontrado’ o ‘imitación contraria’, no es otra cosa que la imitación de la ‘guía’ o motivo por movimiento contrario. Nassarre, que llama a esta técnica ‘paso encontrado’, la explica así:

“Llamase passo encontrado, quando son encontrados los movimientos, baxando la una voz los que la otra sube, siendo unas mismas las figuras: como si una voz dize, re, sol, fa, mi, y otra, sol, re, mi, fa. La que dize re, sol fa, mi, sube un movimiento de quarta, y baxa dos de grado: la que dize sol, re, mi, fa, los mismos movimientos son, pero encontrados, pues el movimiento de quarta es baxando, y los dos de grado subiendo. Tienese todo por un passo, porque los movimientos son los mismos, y solo se distinguen en ser encontrados. Las figuras deven ser las mismas, para que dichos passos estèn con propiedad”.²⁰¹

Acerca del comportamiento que deben adoptar las voces cuando se implementa este recurso, aclara Nassarre lo siguiente, con el fin de que nadie olvide que se trata de un proceso de imitación:

“Siempre que la musica se dispone con semejantes passos, ha de ser mediando pausa de una voz à otra, no cantando à un tiempo para que se pueda llamar passo con propiedad”.²⁰²

²⁰¹ NASSARRE, 1724, Segunda Parte: 277.

²⁰² NASSARRE, 1724, Segunda Parte: 277.

Lorente, por su parte, la llama ‘imitación contraria’ y distingue entre dos tipos: ‘imitación contraria sin obligación’ e ‘imitación atada con obligación contraria’:

“Imitación contraria sin obligacion, es aquella, que imita, y haze el passo al contrario, siguiendo alguna parte de la Solfa de èl, sin obligarse á mas. [...] Imitación atada, con obligacion contraria, es aquella que procede por los mismos intervalos de la guia, y con sus mismos movimientos, figuras, y pausas (excepto la observancia del Semitono [])”.²⁰³

Ejemplos de aplicación del ‘paso encontrado’ o ‘imitación contraria’²⁰⁴ podemos hallar en:

- *Borda de perlas y aljófar*:
 - cc. 85-86: El Tenor enuncia la ‘guía’, de movimiento ascendente, y el Tiple la imita en movimiento contrario:

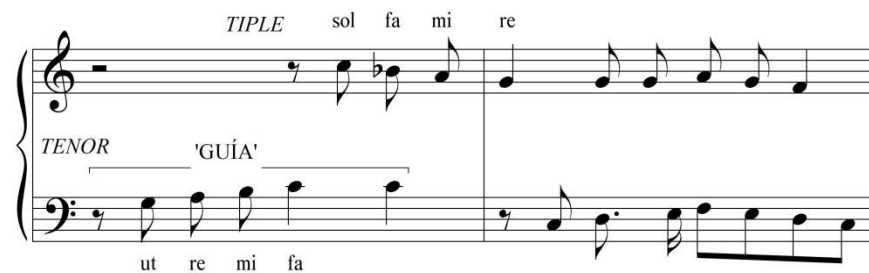


Imagen 55

- *Música de la Comedia de San Eustaquio*:
 - “Las gracias se le den”, cc. 9-10: El Tenor enuncia la ‘guía’, de movimiento ascendente; el Alto responde imitándola en movimiento contrario:

²⁰³ LORENTE, 1672: 628.

²⁰⁴ Todos los ejemplos corresponderían al tipo que Lorente denomina ‘imitación contraria sin obligación’.



Imagen 56

3.6.2. La técnica policoral

Así como los manuscritos del SSAAC son vivos testimonios del altísimo papel que la policoralidad jugaba en la música del mundo hispánico de la Contrarreforma, los tratados de Cerone, Lorente y Nassarre nos muestran el interés que revestía esta práctica desde la necesidad de su enseñanza y aprendizaje para la aplicación en la composición. En su tratado, Cerone ofrece modelos de cláusulas a ocho voces organizadas en dos coros²⁰⁵, y Lorente, además de éstos, de doce voces organizadas en tres coros. Particularmente Lorente señala que ya en la escritura a siete voces es posible la división en dos coros, e incluso en obras a menor número de voces²⁰⁶, y Nassarre precisa que en obras a partir de cinco²⁰⁷:

“Todas las composiciones que son à mas de quatro [voces], ordinariamente se dividen en Coros distintos. Las de cinco, una voz solo en uno, y quatro en el otro: las de à seis, dos en el primer Coro, y quatro en el segundo: las de à siete, tres en uno, y quatro en otro: las de à ocho, en dos Coros de à quatro: las de à nueve, en tres Coros, una sola en el primero, y quatro en cada uno de los otros: las de diez, dos voces en el primer Coro, quatro, assí en el segundo, como en el tercero: las de à once, tres en el primer Coro, y ocho en los otros dos. Las de à doze, lo mas comun es dividirlas en tres Coros de quatro voces cada uno. Las de à treze, à vezes se dividen en quatro Coros, y à vezes en cinco: quando es en quatro, ordinariamente canta una voz sola en el primero, y quatro en cada uno de los otros tres. Quando se divide en cinco, se pone una en el primer Coro, y el segundo, y tercero en duo, y el quarto, y quinto à quatro. [...]”

²⁰⁵ Se trata de modelos de cláusulas en los que ambos autores muestran la mejor manera de disponer las voces en los coros. Ver: CERONE, 1613, Libro XV: 865-870, y LORENTE, 1672: 543-

²⁰⁶ LORENTE, 1672: 540-556.

²⁰⁷ NASSARRE, 1723-24, Segunda Parte: 331.

Nassarre dedica toda una serie de capítulos de la Segunda Parte de su tratado al tratamiento de la escritura a múltiples voces²⁰⁸. Cerone, por su parte, realiza una interesante mención sobre el origen de la práctica policoral en Italia, antes de pasar a describir sus particularidades técnicas. Dice Cerone en 1613:

“Acontecera vezes componer Psalmodias, Motetes o Missas, en una manera llamada en Italia *Musica à dialogo*, ò *à Chori spezzati*, que tanto es como à dezir, Musica à Choros divididos ò apartados. Esta manera de cantar *ab antiquo* se usava, y oy día se usa mucho, y mas que en otras partes à Venecia: de quien las otras Ciudades deprendieron hazer lo mismo. [...] *el qual modo à sido inventado y puesto en uso del Eccellentissimo Adriano Vuilaert*²⁰⁹, que fue Maestro de Capilla de la Illustrissima Señoria de Venecia, cerca à los años de nuestra salvacion de 1560”.²¹⁰

Sobre la manera en que esta música debe ser interpretada, según la costumbre, comienza Cerone explicando:

Semejantes Composiciones *son divididas de ordinario en dos Choros*, mas extraordinariamente en tres, en quatro, y avezes en mas Choros. *En cada Choro de ordinario cantan quatro bozes*, mas extraordinariamente puede aver alguno dellos ordenado solamente con tres, y avezes con cinco bozes. *Las partes de los Choros ordenariamente son bozes comunes*, mas extraordinariamente se suele hazer un Choro de voces pares [voces iguales], y avezes de voces pueriles”.²¹¹

Continúa Cerone describiendo la manera en que los compositores tratan la escritura de cada uno de los coros en el marco de una misma obra, y la constitución de éstos:

²⁰⁸ NASSARRE, 1723-24, Segunda parte, Libro III, capítulos X a XII.

²⁰⁹ Cerone se refiere al compositor flamenco Adrian Willaert (1490-1562), a quien –a partir de una afirmación de Zarlino, su discípulo– se le atribuyó tradicionalmente la creación de la técnica policoral mientras ejercía como maestro de capilla en la Basílica de San Marcos de Venecia. Al respecto, dice Lewis Lockwood: “Aunque la capilla de San Marcos, en tiempos de Willaert, se encontraba dividida en dos coros, esta división –pronto abandonada y reintroducida pocos días antes de su muerte– no se hallaba relacionada, como se ha afirmado frecuentemente, a la práctica de los *cori spezzati*. El coro menor (*capella piccola*) incluía cantantes de un rango señorial inferior y servía de campo de entrenamiento para el coro completo (*capella grande*); los dos grupos solían aparecer reunidos los días sábados y en celebraciones importantes. Las disposiciones tipo *cori spezzati* se hallaban en uso en San Marcos, pero no fueron una invención de Willaert, habiendo sido empleadas previamente por otros compositores del norte de Italia. El pasaje de Zarlino que ha dado lugar a la interpretación de que Willaert ‘inventó’ este tipo de disposición, en realidad dice que su música a *cori spezzati*, en opinión de Zarlino, servía de modelo composicional a otros compositores” (LOCKWOOD Y OTROS, 2001; traducción nuestra).

²¹⁰ CERONE, 1613, Libro XII: 675-676.

²¹¹ CERONE, 1613, Libro XII: 675-676.

“El primer Choro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado, cantando con mucha gracia, y mucha garganta; y para esto, en el se ponen las mejores piezas, y los mas diestros Cantantes: mas el segundo no ha de ser tan artificioso, ni tan fugado: y el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin Fugas, y ha de ser grave, sonoro, lleno, y de mucha magestad”.²¹²

Seguido de esto, Cerone hace mención de la forma en que cada coro es acompañado por los instrumentos:

“El primer Choro se canta en el Organo con quatro bozes senzillas: el segundo se tañe con un concierto de diversos instrumentos formado, acompañando à cada instrumento su boz; o por lo menos à la parte de Tiple y Baxo, para que expliquen las palabras: mas el tercero (que es el fundamento de toda la Musica) se canta con mucha chusma; poniendo tres, quatro y mas Cantantes por parte; acompañandolos con algunos instrumentos llenos y de cuerpo, como son las Cornetas, los Sacabuches, los Fagodes [sic] y otros semejantes: que quanto mas cantare lleno y à turba, tanto mas perfeto será el Choro”.²¹³

Resulta interesante observar que en las obras policorales de Ponce de León, especialmente en la loa *Borda de perlas y aljófaro*, escrita para tres coros, las indicaciones que brinda Cerone acerca de cómo cada coro debe ser abordado desde la escritura se cumplen con notable coincidencia. El primer coro de esta obra es en el que el compositor deposita la mayor parte del tratamiento contrapuntístico imitativo (‘fuga’ según Cerone); el segundo tan sólo emplea este recurso al comienzo de la sección C, para luego mantenerse en una escritura de estricto estilo homofónico tanto aquí como en el estribillo. El tercer coro, que solamente interviene en el estribillo, muestra una escritura de estilo enteramente homofónico.

A la luz de las palabras de Cerone es posible entender, a su vez, por qué Ponce de León reservó el tercer coro para el estribillo solamente, no haciéndolo participar en el resto de las secciones. La fuerza sonora que adquiriría este coro, doblado con diversos instrumentos y reforzado con varios cantantes por parte, aportaría sin duda a esta sección central la magnificencia y grandeza de cuya escritura tan sólo un pálido reflejo se desprende. Por otra parte, los acompañamientos instrumentales que describe Cerone para cada coro sugieren importantes contrastes de intensidad y volumen sonoro dentro de la pieza: el primer coro, integrado solamente por solistas y acompañado ligeramente por el

²¹² CERONE, 1613, Libro XII: 676.

²¹³ CERONE, 1613, Libro XII: 676.

órgano, seguido por el segundo con un mayor doblaje “de diversos instrumentos”, y el tercero con todo su despliegue, plantearían un deliberado ‘crescendo’ ‘por terrazas’, tanto de intensidad como de afecto, en el primer período del estribillo (cc. 48-56), exacerbado por la repetición de una misma frase a diferentes alturas. Otra disposición de ‘crescendo’ semejante se observa en los cc. 57-71, con una sucesión similar de los coros (primero, segundo, tercero) en el marco de un sector transitivo hacia la grandiosa cadencia con que se cierra el período (cc. 71-73).

3.6.2.1. Infracciones a las reglas de conducción de las partes en la escritura policoral

En nuestros análisis de las obras policorales de Esteben Ponce de León (la loa *Borda de perlas y aljófár* y la *Música de la Comedia de San Eustaquio*), hemos podido apreciar que cuando el total de las fuerzas corales se encuentra reunido (por ejemplo en pasajes cadenciales), tienen lugar ciertas infracciones a las normas contrapuntísticas que rigen la conducción de las partes, como ser paralelismos de unísonos y octavas. A este respecto, vale la pena citar a Nassarre (*Escuela Música...*, 1726), cuando dice:

“Otra advertencia se me ofrece hazer, y es, que en caso que quisieren que todos los coros canten hasta el ultimo à todas aquellas voces que fueren entrando el passo despues de ocho, las vaya acompañando otra cantando lo mismo en *Unisonus*, ò *octava*, que en la musica Italiana se practica, y con mas anchura, pues es à qualquiere numero de voces que sea la composicion, como exceda à quatro. Y si reparare el Musico, en que haciendo assi se vâ contra la regla que prohíbe el uso de dos *octavas*, respondo, que donde ay aumento de voces, no es lo mismo que aver aumento de partes; porque las partes nunca pueden ser mas que quatro: que son, *Tiple*, *Contralto*, *Tenor*, y *Baxo*. Si ay tres, ò quatro *Tiples*, otros tantos *Contraltos*, *Tenores*, y *Baxos*, es triplicar, ò quadruplicar las partes con el aumento de voces: y que se dên dos, ò mas *octavas*, se ha de entender, que son con las voces supernumerarias [es decir, con las que doblan], y no con las partes”.²¹⁴

Nassarre, basándose en la práctica policoral italiana, recomienda que en obras para más de ocho voces (aunque reconoce que en Italia basta con que sean para más de cuatro), al llegar al cierre de la frase y en un contexto textural imitativo, las últimas entradas sean dobladas al unísono o a la octava por algunas de las voces que ya se

²¹⁴ NASSARRE, 1723-24, Segunda Parte: 276.

encuentran cantando desde antes. Los paralelismos de intervalos perfectos que con esta práctica se generan no son considerados erróneos, debido a que responden a un criterio de ‘refuerzo’, de la misma manera que se lo entiende en la registración organística o en el doblaje orquestal. “Donde ay aumento de voces, no es lo mismo que aver aumento de partes”²¹⁵, dice Nassarre.

Ejemplos de estas licencias en la conducción de las partes en aquellos momentos en que cantan más de un coro simultáneamente, pueden ser apreciados en las siguientes obras:

- *Borda de perlas y aljófár:*

- c. 81: octavas paralelas entre el Tiple del Coro I, el Tiple y el Tenor del Coro II, y el Tenor del Coro III; unísonos paralelos entre el Alto del Coro II y el Alto del Coro III.
- cc. 91: octavas paralelas entre Tiple y Tenor del Coro I.
- cc. 92-93: unísonos paralelos entre el Tiple del Coro I y el Tiple del Coro II; octavas paralelas entre los anteriores y el Tenor del Coro III; octavas paralelas entre el Tenor del Coro I, el Alto del Coro II y el Tiple del Coro III.
- Cc. 93-94 (movimiento cadencial): Octavas paralelas entre Tenor del Coro I, Tiple del Coro II y Tiple del Coro III; octavas paralelas entre el Tiple del Coro I y el Tenor del Coro II.

- *Música de la Comedia de San Eustaquio:*

- “Las gracias se le den”, cc. 13: unísonos paralelos entre el Alto del Coro I y el Alto del Coro II; octavas paralelas entre el Tenor del Coro I y el Tiple del Coro II.

²¹⁵ NASSARRE, 1724, Libro Segundo: 276.

- cc. 13-14: octavas paralelas entre el Tenor del Coro I y el Tiple del Coro II.

3.6.3. Alteraciones ‘particulares’ o accidentales

Cada modo, según Nassarre -sea cual fuere su transporte- admite que algunos de sus grados sean sometidos a alteraciones ‘particulares’, o ‘accidentales’ como diríamos hoy en día. Estas alteraciones aplicadas a ciertos grados de la octava modal son permitidas puesto que no provocan la destrucción del modo, o –dicho de otra manera- su transformación en otro diferente.

“Dexaron nos los Musicos antiguos esta premission, para que se pudiesse pericionar la *harmonia*, y *melodia*: porque con el *bemol* se templan, y corrigen las asperezas del *tritono*, que en todos los *diapasones* se halla formado naturalmente y tambien porque se puedan convertir las terceras mayores en menores, quando es necesario. Los tres *sostenidos* en distintos signos, que se usan, son por el fin de hazer terceras mayores, donde son naturalmente menores”.²¹⁶

Vemos aquí que la incorporación de alteraciones en los modos responde principalmente a la necesidad de transformar las terceras (de menores en mayores y viceversa) según el caso, y de eliminar el tritono tal como se da en la forma natural del modo.

Para cada modo, Nassarre ofrece una lista de los grados sobre los que puede operarse este tipo de alteraciones accidentales. Por ejemplo, el modo 1 admite un bemol en el sexto grado sobre la final, y sostenidos en los grados tercero, cuarto y séptimo sobre la final. Resumimos el listado completo en la siguiente tabla:

²¹⁶ NASSARRE, 1724, Libro Primero: 316.

	Grados que admiten alteración (calculados desde la final)²¹⁷	
MODO	Bemol	Sostenido
1	6º	3º, 4º, 7º
2	6º	3º, 4º, 7º
3	2º	3º, 6º, 7º
4	5º	2º, 3º, 6º
5	7º	F ²¹⁸ , 4º, 5º
6	7º	F, 4º, 5º
7	6º	3º, 4º, 7º
8	3º	F, 4º, 7º

La totalidad de las obras analizadas de y atribuidas a Ponce de León en este capítulo muestran un completo respeto por estas normas según las describe Nassarre. Incluso en pasajes de alto dinamismo armónico (como el primer período vocal del estribillo de la loa *Borda de perlas y aljófar*, o la segunda versión de “Venid pastores de Henares” de la *Antíoco y Seleuco*), se observa que los grados sometidos a alteración accidental son solamente los indicados por Nassarre, y no otros que pondrían en peligro la identidad modal. A manera de ejemplo ilustrativo, citamos a continuación un fragmento del arioso inicial de la ópera-serenata *Venid, venid deidades*, en el que puede apreciarse la utilización de todas las alteraciones accidentales posibles del modo 6, menos una:

²¹⁷ Recordar que en los modos 7 y 8 la final es la mediación.

²¹⁸ ‘F’ significa la nota final de modo.

Ti 1
 pues co mien - ce ya_el jui - cio y to - dos a - tien - dan

Ti 2
 pues co mien - ce ya_el jui - cio y to - dos a - tien - dan

A
 pues co mien - ce ya_el jui - cio y to - dos a - tien - dan

Te
 dan: pues co mien - ce ya_el jui - cio y to - dos a - tien - dan

Imagen 57: *Venid, venid, deidades*, arioso inicial, cc. 37-39

3.6.4. ‘Cláusulas’ o cadencias

Tanto Cerone, como Lorente y Nassarre se encargan de describir en sus tratados cuestiones referidas a las ‘cláusulas’ o cadencias con las que una frase musical o una pieza entera pone fin a su curso. De los tres autores, Lorente –fiel al espíritu empírico con el que acomete su obra- es el que con mayor brevedad trata el tema, y lo define así: “La Clausula, es conclusion, terminacion, periodo, ò fin de la Obra”²¹⁹.

En términos generales, Nasarre y Cerone definen el concepto de la misma manera que Zarlino, comparando las cadencias con los signos de puntuación lingüísticos (coma, punto y coma, punto) y su papel en la delimitación de fragmentos con sentido en el discurso. Así, dice Zarlino que “[...] la Cadencia es de tanto valor en la Música, como el Punto en la Oración; y así puede ser verdaderamente llamada Punto de la Cantilena”.²²⁰ Ninguno de estos autores deja de remarcar la necesidad de que en la música vocal, la

²¹⁹ LORENTE, 1672: 239. Al decir esto, Lorente traduce al castellano la definición en latín de Francisco de Montanos, citada un renglón antes (“Clausula est finis, vel conclusio, aut periodus operis”). Cerone, en su tratado, recurre a la misma cita, que traduce así: “Clausula (dize) es fin, ò conclusión, ò remate de obra [...]” (CERONE, 1613: 742).

²²⁰ ZARLINO, 1558: 221. Traducción nuestra.

cadencia sea ubicada siempre al final de una oración o verso, de manera de acompañar el sentido del texto que se está musicalizando. Dice Zarlino:

“Y así como la Cadencia es muy necesaria en la armonía: poque quando no la hay, falta un gran ornamento necesario, así [también lo es] para la distinción de sus partes, como aquellas de la Oración; sin embargo no debe usarse, sino quando se completa la Clausula²²¹, o el Período contenido en la Prosa, o en el Verso; a saber, en aquella parte que termina el Miembro de ella, o alguna de sus partes”.²²²

Dice Cerone:

“[Es necesario que] las palabras tengan su conclusion: quiero dezir que no se halle en ella una Clausula mezclada con otra, entreponiendo el sentido de la letra. Verbigratia, quien compusiesse estas palabras: *Pater noster qui es in coelis*; en esta postrera palabra *coelis*, se ha de hazer Clausula; y no se han de mezclar las palabras de la siguiente oracion con ellas, diziendo: *Pater noster qui es in coelis sanctificetur*; y hazer aquí terminacion ò Clausula; como vemos a vezes en las obras de algunos que poco entienden”.²²³

Cerone define el concepto de cadencia o ‘cláusula’ de la siguiente manera:

“Clausula otra cosa no es, que un descanso general, ò veramente una terminacion de las partes de la Composicion; con la qual se concluye juntamente con la letra, el periodo de la invencion musical. [...] *Tanto pues es la Clausula en la Musica* (llamada comunmente Cadencia, porque cae à la conclusion) *quanto el punto final en la Gramatica; aunque a vezes sirve en otra occasion, adonde viene à hazer el officio que haze el colon [el punto y coma]*”.

Nassarre, para definir el concepto de ‘cláusula’, recurre a Cerone:

“El mismo dize [Cerone], que clausula es aquella musica, con la qual concluye la oracion de la letra: de donde se sigue, que toda la musica que està en fin de periodo, es clausula, pues con ella cierra la letra”.²²⁴

²²¹ El término ‘cláusula’ es empleado aquí por Zarlino en su acepción de ‘oración’, y no como sinónimo de ‘cadencia’ musical tal cual apreciamos en los tratadistas españoles.

²²² ZARLINO, 1558: 221. Traducción nuestra.

²²³ CERONE, 1613, Libro XII: 672.

²²⁴ NASSARRE, 1724, Segunda Parte: 364.

Los parámetros más importantes para la clasificación de las ‘cláusulas’ o cadencias que ofrecen Cerone²²⁵ y Nassarre se basan, fundamentalmente, en dos aspectos, estrechamente relacionados entre sí:

- 1) el intervalo que se forma entre la voz grave y la voz aguda al finalizar la cadencia;
- 2) el movimiento interválico con el que las voces llegan al cierre de la cláusula.

Antes de introducirnos en este tema, debemos tener en cuenta que estos autores (y sus contemporáneos) entienden aún el movimiento cadencial como un fenómeno contrapuntístico condicionado por la acción de dos voces solamente, más allá que en la realidad su aplicación tuviese lugar en piezas a tres, cuatro o más voces, sostenidas por el bajo continuo. Al respecto, dice John Walter Hill:

“Al igual que sus predecesores, los músicos del siglo XVII continuaron considerando la cadencia como un tipo especial de articulación o conclusión musical basada en una estructura de dos voces y sus desarrollos armónicos típicos. La estructura de dos voces de una cadencia normalmente conlleva el movimiento contrario por grados conjuntos desde una consonancia imperfecta (sexta mayor, tercera menor o décima menor) hasta una octava o unísono, en el que la nota que es seguida por un grado ascendente generalmente se retrasa mediante un retardo. [...] En teoría, la estructura cadencial a dos partes afectaba a las voces de soprano y de tenor, aunque en realidad podía estar conformada por cualesquiera dos voces”.²²⁶

Lorente, en su brevedad, no nos brinda una explicación técnicamente detallada de las cláusulas y sus variantes, como sí lo hacen Cerone y Nassarre en sus voluminosos tratados. Sin embargo, es posible advertir que sus conceptos se basan claramente en los definidos por Cerone, y que no presentan conflictos con los que años después escribirá Nassarre.

Un elemento muy interesante en la explicación que Lorente hace de las ‘cláusulas’ –no expresado de manera directa en los otros autores–, es la vinculación que traza entre éstas y la práctica del contrapunto sobre canto llano, sugiriendo –en cierta medida– que

²²⁵ Cerone distingue también –parafraseando a Zarlino– entre cláusulas ‘simples’ (cuando las voces se mueven con la misma figuración rítmica, no dando lugar a la presencia de retardos) y ‘figuradas’ (cuando las voces se mueven en diferentes ritmos, propiciando la formación de retardos). Ver CERONE, 1613, Libro XIII: 742. Omitimos esta clasificación por considerarla superflua a nuestros propósitos analíticos.

²²⁶ HILL, 2008: 84.

las diferentes categorías teóricas que existían para la clasificación de las cadencias tendrían su principal aplicación en aquel contexto, más que en el de la música de composición libre. Dice Lorente:

“La Clausula en Canto Llano, es subir un Punto, y baxar otro. Clausula en Canto de Organo, es baxar un Punto, y bolver a subir. La Cláusula se divide en dos, en Sustenida, y Remissa: Clausula Sustenida, es aquella, quando los Puntos que sube, y baxa el Canto Llano, son Tonos; y entonces el Punto que baxa, y sube el Contrapunto, son Semitonos. [...] La Clausula Remissa, es aquella, que el Punto que sube, y baxa el Canto Llano, son Semitonos; y entonces el Contrapunto, ò Canto de Organo, el Punto que baxa, y buelve á subir, son Tonos [...]”.²²⁷

Y brinda los siguientes ejemplos:

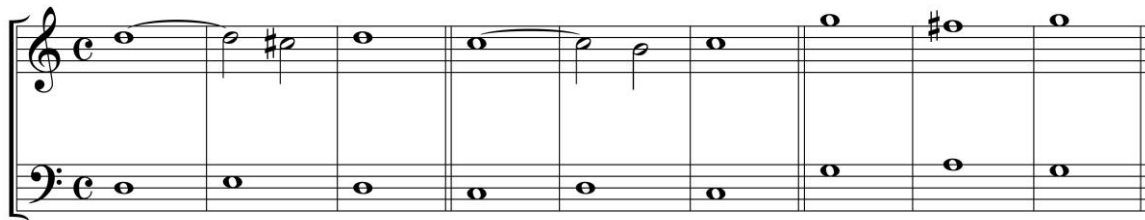


Imagen 58: ‘cláusulas sostenidas’ según Lorente (1672: 240)

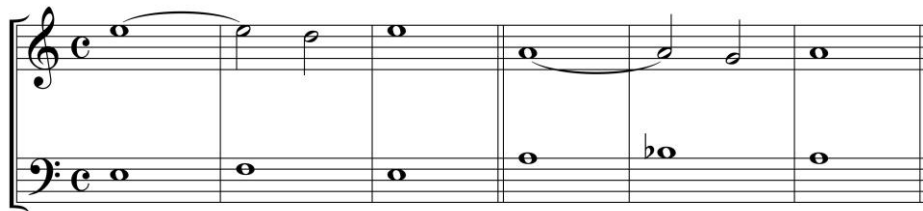


Imagen 59: ‘cláusulas remisas’ según Lorente (1672: 240)

Por medio de las categorías de ‘cláusula sostenida’ y cláusula remisa’ se clasifican las cadencias según el movimiento que llevan a cabo las dos voces para converger en unísono u octava. Estas categorías son las más importantes, pues son las únicas en las que

²²⁷ LORENTE, 1672: 240.

los tres autores no ofrecen disparidades, y constituyen la única clasificación que brinda Lorente para las cadencias.

Las explicaciones que sobre la materia brindan Cerone y Nassarre, en vías de una aplicación práctica al análisis musical, pueden ser resumidas de la siguiente manera. Ambos autores, de manera similar a lo que observamos en Lorente, llaman ‘cláusula’ a la acción de dos voces que, partiendo de una consonancia imperfecta (tercera menor o sexta mayor), llegan a otra consonancia, preferentemente perfecta (octava o quinta). Una de las notas de esta consonancia alcanzada por las voces, debe ser siempre, sí o sí, la nota final del modo, o la mediación, o cualquier otro grado que se halle oficiando de final momentánea. De esto se desprende que una de las dos voces posee un movimiento obligado, y la otra no. La voz obligada es la que se mueve ascendiendo por semitono para alcanzar la final, pudiendo o no presentar retardo²²⁸. Esta voz es obligada, debido a que siempre –sin ninguna excepción posible– descansa en la nota final. La otra voz que la acompaña también puede alcanzar la nota final, moviéndose una segunda mayor hacia abajo, según Cerone; o bien (partiendo de un intervalo de tercera o décima mayor con la voz obligada) saltando por cuarta ascendente o por quinta descendente según Nassarre; pero sea de una manera u otra, no está obligada a alcanzar dicha nota. Cuando sí lo hace, la cadencia es denominada ‘sostenida’²²⁹ por Cerone (de la misma manera que observamos en Lorente), e ‘intensa’ por Nassarre. Dice Nassarre:

“*Intensa* es aquella [cláusula], que la voz que cierra sube de grado de la especie imperfecta à la perfecta, con intervalo de *Semitono*, siendo *accidental*, que es quando sube de punto *sostenido*, sea de *fa* à *sol*, ó de *sol* à *la*, etc. Y en tales casos, puede cantar el *Baxo* de dos modos, para que cierre en la *octava*: como es, subiendo *quarta*, ò baxando *quinta* que es lo mismo; y en este caso, se despide para ir à la *octava* la otra voz de la *decena*. El otro modo es, baxando el *Baxo* un punto, como *la sol*, ò *mi re*, etc.”²³⁰

Cerone, teniendo en mente que la voz obligada realiza un retardo [‘síncopa’] antes de emprender el movimiento de semitono, explica:

²²⁸ Tanto Cerone como Nassarre mencionan la existencia de usos en los que a la voz obligada no se le aplica un retardo. Pero no dejan de recomendar que lo mejor, “para ser bien ordenada” (CERONE, 1613, Libro XIII: 744) y “mas armoniosa, y sonora” (NASSARRE, 1724, Segunda Parte: 366) la cadencia, es que dicho retardo se halle presente.

²²⁹ Cerone no contempla en su definición el salto de cuarta o quinta.

²³⁰ NASSARRE, 1723-24, Segunda Parte: 366.

“[...] quando la voz que hiziere la Segunda y Septima, baxare al postrer punto con Tono, la otra voz que es la que haze Clausula después de tocada la Sincopa, abaxara con Semitono accidental, y esta llamase Clausula substenida: porque se sostiene en alto, y tienese mas subido el dicho punto de su natural un Semitono incantable [...]”.²³¹

Debido a que el intervalo que se forma entre las voces al concluir es de octava o unísono (pues ambas llegan a la misma nota), se califica a su vez a esta cadencia de ‘real’ (Cerone) o ‘perfectísima’ (Nassarre). Dice Cerone:

“Y sepan que las dichas Clausulas, que terminan por Unisonus, por Octava, ó por Quinzena, se llaman *Clausulas reales y perfetas*: à diferencia de las *imperfetas e impropias*, que terminan por Tercera, por Quinta, ò por Sexta [...]”.²³²

Y Nassarre: “[Cláusula] perfectísima es aquella, que la voz que sube de grado de la especie imperfecta, cierra en la octava”.²³³

Pero si la voz no obligada, en lugar de buscar la final modal para cerrar en octava o unísono con la otra, desvía su camino para ir a otra consonancia (por ejemplo, una quinta con respecto a la otra voz, o una tercera, o una sexta), entonces la cláusula ya no es considerada ni ‘sostenida’, ni ‘intensa’, ni ‘real’ ni ‘perfectísima’. Para Cerone, toda cláusula en la que la voz libre evita la formación de una octava o unísono con la obligada, es una cadencia ‘imperfecta’. Nassarre, mostrándose más compasivo, permite que si la voz libre en lugar de alcanzar la octava alcanza una quinta justa, la cláusula sea llamada ‘perfecta’ (por ser la quinta un intervalo perfecto, aunque no tan perfecto como la octava); pero si la consonancia que alcanza es tercera o sexta, la denomina ‘imperfecta’.

Un elemento muy importante a tener en cuenta al estudiar las definiciones de estos autores, es el hecho de que para Cerone el par vocal cadencial es totalmente trocable: lo que hace la voz superior puede hacerlo la inferior, y viceversa. Esto se debe a que Cerone piensa en la voz más grave del par cadencial como una voz intermedia de la textura, y no como el bajo real. Para Nassarre, en cambio, la voz más grave del par cadencial es la del

²³¹ CERONE, 1613, Libro XIII: 744. Cerone prefiere realizar su explicación poniendo el foco en el movimiento de semitono que la voz obligada realiza descendiendo al resolver el retardo, y que luego reproducirá de forma ascendente para concluir la cadencia.

²³² CERONE, 1613, Libro XIII: 743.

²³³ NASSARRE, 1724, Segunda Parte: 365.

bajo: de ahí que los saltos de cuarta ascendente y quinta descendente en esta voz sean para él un parámetro determinante en su definición de la cadencia ‘intensa’ (y no así para Cerone, que en su definición de cadencia ‘sostenida’ solamente propicia el movimiento de segunda mayor descendente). La voz obligada, no obstante, puede encontrarse –tanto para Nassarre como para Cerone- en cualquiera de las voces que cantan por encima del bajo.

Existe otro tipo de cláusula, que es el que observamos en Lorente bajo el nombre de ‘cláusula remisa’. Esta constituye un caso especial en el que las dos voces que definen la cadencia poseen movimiento obligado: una de ellas alcanza la nota final por semitono descendente, y la otra por tono ascendente. Debido a que finalizan sí o sí en octava o unísono, también pueden ser calificadas de ‘real’ y ‘perfectísimas’.

Cerone reconoce, a su vez, un tercer tipo cadencial en el que la voz obligada desobedece y en lugar de ascender por semitono hacia la final modal, desvía su camino (ya sea por grado conjunto o por salto) hacia otra consonancia. Dichas cadencias son denominadas por él ‘cláusulas que huyen la resolución en octava’.²³⁴

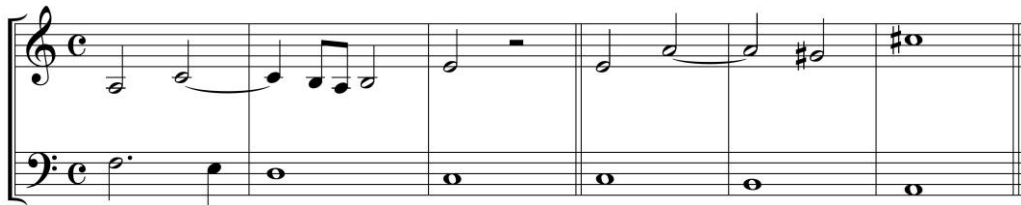


Imagen 60: ‘Cadencias que huyen la resolución en octava’, según Cerone (1613, Libro XIII: 743).

Lo que aúna a Cerone y Nassarre en esta materia, es la exposición de un criterio clasificatorio para las cadencias según el intervalo que alcanzan las voces al finalizar. Esta clasificación no se encuentra en Lorente, por lo que –sumado a las divergencias que en este punto se advierten entre Cerone y Nassarre- es probable que simplemente se trate de una disquisición teórica, no tenida en cuenta por los compositores a la hora de escribir

²³⁴ No debe confundirse, sin embargo, este tipo de cadencia con la cadencia que hoy en día denominamos ‘deceptiva’, ‘escapada’, o ‘interrumpida’ (en términos de armonía moderna: V-VI). Este tipo de cadencia, en las taxonomías de Cerone y Nassarre, entra en la categoría de cláusulas ‘imperfectas’, debido a que el intervalo que alcanzan las voces del par cadencial al cierre de la cadencia es una consonancia imperfecta (tercera o sexta).

sus obras. Por el contrario, el criterio que sí parece ser el más importante, es el de la clasificación de las cadencias según el movimiento que trazan sus voces para llegar a la octava, pues se halla presente –como ya hemos señalado– en los tres autores por igual, allende el tiempo que los separa.

A la hora de aplicar estas taxonomías al análisis de las cadencias que ocurren en las obras que nos ocupan, surgen algunos conflictos que deben ser previamente aclarados. La taxonomía de Nassarre –dentro de las limitaciones que sufre cualquier teoría a la hora de ser proyectada sobre la práctica– es la que mejor se ajusta a las características que presentan las cadencias de las obras analizadas. Pero no sucede lo mismo con la de Cerone. Debido a que Cerone no reconoce en su definición de cláusula ‘sostenida’, que la voz libre pueda alcanzar la nota final mediante un salto de cuarta ascendente o de quinta descendente (comportamiento que Nassarre sí contempla para sus cadencias ‘intensas’)²³⁵, los casos de esa naturaleza no pueden ser clasificados como cadencias ‘sostenidas’ por más que esta voz y la voz obligada terminen en relación de octavas (esto último permite solamente que puedan ser llamadas cláusulas ‘reales’). En las obras que nos ocupan –desarrolladas en el marco de la armonía direccional– la mayor parte de los movimientos cadenciales alcanzan la octava de la voz obligada a través de un salto de cuarta o quinta en la voz más grave (el bajo). En algunos casos (especialmente en texturas policorales, de varias voces), una voz interna (Alto o Tenor) realiza el movimiento descendente de grado que Cerone quiere para la voz libre en sus cadencias ‘sostenidas’, por sobre el salto de cuarta o quinta del bajo. Pero cuando el número de voces participantes en la cadencia es pequeño, lo más frecuente es que dicha voz interna ascienda por grado con el fin de alcanzar la tercera de la tríada sobre la que resuelve la cadencia, en lugar de descender para alcanzar la octava de la voz obligada:

²³⁵ En los ejemplos de cláusulas a cuatro y más voces que ofrece Cerone en el Libro XV de su tratado, se aprecia que el salto de cuarta ascendente o quinta descendente en el bajo ocurre en casi todos los casos (la excepción son las cadencias ‘remisas’ que muestran el descenso de semitono en la voz más grave). Esto confirma que en Cerone, la voz más grave del par cadencial, es una voz intermedia de la textura, y que la voz del bajo –con sus saltos mencionados– es una voz ‘añadida’, y no una voz real en la cadencia, como sí lo es para Nassarre en el siglo XVIII, o finales del XVII.

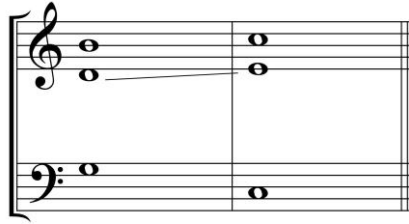


Imagen 61: la voz inferior del par cadencial asciende por tono (re-mi) en lugar de descender (re-do)

Dicho ascenso, en muchas ocasiones, es llevado a cabo mediante un giro característico de tres notas que despliega, con respecto al bajo, los intervalos de quinta, sexta y séptima, para luego descansar sobre la tercera de la tríada alcanzada al final de la cadencia:

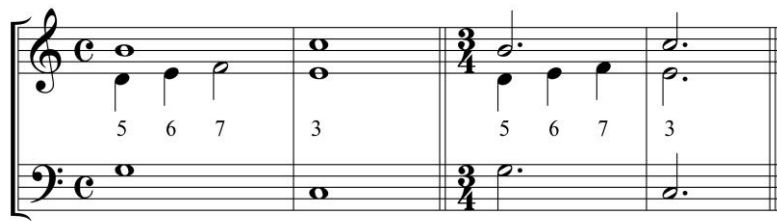


Imagen 62: giro típico de la voz inferior del par cadencial

Este giro peculiar, que se encuentra con una frecuencia altísima en las cadencias de la música hispánica del período (tanto en América como en España), curiosamente no aparece mencionado o explicado en ninguno de los tratados consultados.

Las cadencias de este tipo, en las que la octava de la voz obligada no se alcanza por medio de un movimiento de segunda descendente en otra voz, admitirían ser clasificadas de dos maneras de acuerdo a la taxonomía de Cerone:

- a) Si existiendo una voz contrapuntísticamente habilitada²³⁶ para realizar - por encima del salto del bajo- el movimiento descendente de grado que exige Cerone, ésta lo evita, tomando otra dirección, clasificaremos la cadencia como ‘imperfecta’. Esto es debido a que el intervalo que se

²³⁶ Esto es, que forme sexta mayor o tercera menor con la voz obligada al inicio del movimiento cadencial.

forma entre la voz obligada y la que consideramos voz libre al finalizar la cadencia, es imperfecto (tercera o sexta).

- b) Si no existiere una voz habilitada para realizar dicho movimiento²³⁷, se tomará como voz libre cadencial al bajo (que salta una cuarta ascendente o quinta descendente), y por lo tanto la cadencia será clasificada de ‘real’ por alcanzar la octava de la voz obligada.

Un segundo problema que surge es el que atañe a los contextos cadenciales en los que el movimiento de semitono en la voz obligada no se da en forma ascendente, sino descendente y que no entran en la categoría de ‘cláusula remisa’: cadencias que hoy en día llamaríamos ‘semicadencias’ (I-V en modo mayor) y ‘plagales’ (IV-I en modo mayor), o dicho de otra manera, cadencias ‘intensas’ (según Nassarre) cuyo enlace se da en orden inverso al normal. Ni Cerone, ni Nassarre hablan de estos enlaces al tratar de las ‘cláusulas’, aunque su utilización en carácter de tales por parte de los compositores es un hecho que puede comprobarse a partir de las mismas obras aquí analizadas. El mismo Cerone, entre los ejemplos de cláusulas a varias voces que ofrece en el Libro XV de su tratado, incluye este tipo de cláusulas, diciendo: “[...] adviertan, que en algunas partes falta el Semitono, porque no cabe; y en otras, algunas notas”.²³⁸ Pero no brinda una nomenclatura para las mismas. Solamente en Lorente advertimos un resquicio por el cual este tipo de cadencias podría tener su vía de acceso a un respaldo teórico. Este autor, pese a lo epigramático de sus explicaciones, da cuenta de la existencia de una segunda acepción del concepto de ‘cláusula sostenida’, diferente a la explicada por él y por Cerone. Dice Lorente: “También algunos llaman Clausula Sustenida, quando en un final, ò en otra parte de la Obra, queda la segunda, ó tercera voz en Tercera Sustenida, ó Mayor que todo es uno”.²³⁹ Y brinda como ejemplos los siguientes:

²³⁷ Es decir, no hay ninguna voz que forme intervalo de sexta mayor o tercera menor con la voz obligada al inicio del movimiento cadencial.

²³⁸ CERONE, 1613, Libro XV: 844.

²³⁹ LORENTE, 1672: 240-241.



Imagen 63: segundo tipo de ‘Cláusulas sostenidas’, según Lorente (1672: 240-241)

En estos ejemplos de Lorente, especialmente el segundo y el tercero, puede apreciarse precisamente el tipo de movimientos que acabamos de describir, en los que la voz obligada se mueve por semitono descendente hacia la última nota de la cadencia, y la voz más grave por un salto de cuarta descendente o de quinta ascendente. No obstante, y a nuestro juicio, no deben entenderse estos ejemplos que brinda Lorente como modelos de un tipo cadencial nuevo, complementario de los otros dos (‘sostenido’ y ‘remiso’); sino simplemente como los presenta su autor: ejemplos de cadencias que, por finalizar en tercera mayor, algunos músicos denominan ‘sostenidas’. El propio Lorente se encarga de aclarar que el nombre ‘sostenido’ viene en este caso a significar lo mismo que ‘tercera mayor’, “que todo es uno”²⁴⁰; es decir, que son la misma cosa. Lo que nosotros extraemos de esta digresión ilustrativa de Lorente, como beneficio para nuestro trabajo, es la posibilidad de contar con una categoría con la que clasificar estos movimientos cadenciales no contemplados por Cerone ni por Nassare. Con el mero fin de no causar confusiones terminológicas, en nuestro análisis denominaremos a este tipo de cadencias ‘de tercera sostenida’.

²⁴⁰ LORENTE, 1672: 240.

A continuación ofrecemos una serie de tablas en la que volcamos el resultado de nuestro análisis de las cláusulas o cadencias que ocurren en cada una de las obras profanas de Ponce de León estudiadas en este capítulo, a la luz de los tratados de Cerone, Nassarre y Lorente. Debemos aclarar que en el caso de la *Música de la Comedia Antíoco y Seleuco*, los números cuya parte del bajo se halla ausente del manuscrito no han sido sometidos a este análisis.

La tabla analítica de las cadencias contiene ocho columnas. En la primera, titulada “Sección”, o “Número”, según el caso, se especifica la sección o número de la obra que se somete a análisis. En la segunda columna, “Compás”, especificamos los compases precisos en los que ocurre cada movimiento cadencial descrito, a través de la numeración de compás que figura en las partituras de las transcripciones (ver Apéndice). Las columnas tituladas con los nombres de los tratadistas (“Cerone”, “Nassarre” y “Lorente”), nos muestran la clasificación de cada cadencia de acuerdo con la taxonomía expuesta por estos autores (para los casos de tipos cadenciales inclasificables –es decir, no contemplados por uno u otro autor-, simplemente colocamos un guión con una nota explicativa al pie de página según corresponda). Cada una de estas columnas, a su vez, se halla seguida de otra titulada “Par cadencial”, en la que se especifica qué voces de la textura fueron identificadas como portadoras del movimiento cadencial en cada caso.

- *Borda de perlas y aljófar*:

Sección	Compás	CERONE	Par cadencial	NASSARRE	Par cadencial	LORENTE	Par cadencial
A	7-8	‘imperfecta’	Ti-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti-Ac	-	-
	9-10	- ²⁴¹	-	- ²⁴²	-	‘tercera sostenida’ ²⁴³	Vn I o Vn II – Ac.

²⁴¹ Inclasificable, debido a que no contiene movimiento de semitono ascendente.

²⁴² Inclasificable, debido a que no contiene movimiento de semitono ascendente.

²⁴³ El bajo asciende una quinta. En la armonía del continuo se sobreentiende la presencia de la nota Sol que desciende un semitono hacia la nota Fa# sobre el primer tiempo del c. 10.

	12-13	‘imperfecta’	A-Te	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Ac	-	-
	15-16	‘imperfecta’	Vn I – Vn II	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn I – Ac	-	-
	20-21	‘imperfecta’	Ti-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti-Ac	-	-
	23-24	‘imperfecta’	Vn I – Vn II	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn I – Ac	-	-
	28-29	‘sostenida’ ‘real’ ²⁴⁴	Ti-Te	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti-Ac	‘sostenida’	Ti-Te
	31-32	‘imperfecta’	Vn I – Vn II	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn I – Ac	-	-
Subsec. A1 y A2	35-36 y 35bis- 36bis	‘imperfecta’	Ti-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti-Te o Ti- Ac	-	-
B	47-48	‘sostenida’ ‘real’	Vn I – Vn II	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vni I-Ac	‘sostenida’	Vn I – Vn II
	56-57	‘real’	Vn II-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn II-Ac	-	-
	64-65	‘imperfecta’	Ti-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Te o A- Ac	-	-
	72-73	‘sostenida’ ‘real’	Ti(C II)- A(C III)	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti(C II)-Ac	‘sostenida’	Ti(C II)- A(C III)
	75-76	‘sostenida’ ‘real’	Vn I- Vn II	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn I-Ac	‘sostenida’	Vn I- Vn II
	81	‘sostenida’ ‘real’	Ti(C I)- Te(C I)	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti(CI)-Ac	‘sostenida’	Ti(C I)- Te(C I)
	84-85	‘imperfecta’ ²⁴⁵	Vn I- Vn II	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn I-Ac	-	-
	92-93	‘sostenida’ ‘real’	Ti(C I) - Te(C I)	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti(C I)-Ac o Ti(C I)- Te(C II)	‘sostenida’	Ti(C I) - Te(C I)
C	100	- ²⁴⁶	-	- ²⁴⁷	-	‘tercera sostenida’	Ti-Ac

²⁴⁴ El Tenor, al cual puede atribuírsele el rol de voz libre cadencial, desciende por grado hacia la octava de la voz obligada.

²⁴⁵ Consideramos el ascenso escalístico del último tiempo del c. 84 del Violín II un ornamento de la nota La.

²⁴⁶ Inclasificable, debido que la voz que se mueve por semitono lo hace descendiendo.

²⁴⁷ Inclasificable, debido que la voz que se mueve por semitono lo hace descendiendo.

	103-104	‘imperfecta’	Vn I- Vn II	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn II – Ac.	-	-
	106	‘real’	Ti-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti-Ac	-	-
	108-109	‘imperfecta’ ²⁴⁸	Vn I-Vn II	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn II-Ac	-	-
	113	‘sostenida’ ‘real’	A-Te	‘perfectísima’	A-Te	‘sostenida’	A-Te
	115-116	₂₄₉	-	₂₅₀	-	‘tercera sostenida’	Vn II-Ac
	118-119	₂₅₁		₂₅₂		-	-
	122	‘real’	Vn II-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn II-Ac	-	-
Subsec. B1 y B2	126 y 126 bis	‘real’	Ti-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti-Ac	-	-

- *Música de la comedia de San Eustaquio:*

Número	Compás	CERONE	Par cadencial	NASSARRE	Par cadencial	LORENTE	Par cadencial
“Aprended flores de mí”	6-7	-	-	-	-	‘tercera sostenida’	A-Ac
	11-12	‘sostenida’ ‘real’	Ti2-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Te o A- Ac	‘sostenida’	Ti2-A
	18-19	‘imperfecta’	Ti1-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Te o Ti1-Ac	-	-
	23-24	‘remisa’ ‘real’	Ti1-Te o Ti1-Ac	‘remisa’ perfectísima’	Ti1-Te o Ti1-Ac	‘remisa’	Ti1-Te o Ti1-Ac

²⁴⁸ Consideramos el giro en semicorcheas de los dos violines sobre el final del c. 108 como una ornamentación en forma de bordadura que anticipa la nota de resolución del compás siguiente.

²⁴⁹ Inclasificable, debido a que no contiene movimiento de semitono ascendente.

²⁵⁰ Inclasificable, debido a que no contiene movimiento de semitono ascendente.

²⁵¹ Inclasificable. Falta la voz obligada del par cadencial, que debería entonar el semitono ascendente Si-Do. Si se tiene en cuenta que dicho movimiento se da en la armonización del continuo, entonces la cadencia sería ‘imperfecta’.

²⁵² Inclasificable. Falta la voz obligada del par cadencial, que debería entonar el semitono ascendente Si-Do. Si se tiene en cuenta que dicho movimiento se da en la armonización del continuo, entonces la cadencia sería ‘intensa’.

	28-29	‘imperfecta’	Ti2-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Ac	-	-
“Hagan marciales estruendos ”	6-7	-	-	-	-	“tercera sostenida”	A(C I)-Ac
	9-10	-	-	-	-	“tercera sostenida”	A(C II)- Ac
	22-23	‘imperfecta’	Ti(CI)- A(CI)	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti(CI)-Ac	-	-
	30-31	‘imperfecta’	Ti(CI)- A(CI)	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti(CI)-Ac	-	-
	35	‘real’	A(CII)-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	A(CII)-Ac	-	-
	41-42	‘sostenida’ ‘real’	A(CI)- A(CII)	‘intensa’ ‘perfectísima’	A(CI)-Ac	‘sostenida’	A(CI)- A(CII)
“Las gracias se le den”	5	‘sostenida’ ‘real’	Ti(CI)- Te(CI)	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti(CI)-Ac	‘sostenida’	Ti(CI)- Te(CI)
	8	‘real’	Ti(CII)- Te(CII)	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti(CII)-Ac	-	-
	13-14	‘sostenida’ ‘real’	A(CI)- A(CII)	‘intensa’ ‘perfectísima’	A(CI)-Te o A(CI)-Ac	‘sostenida’	A(CI)- A(CII)

- *Música de la Comedia Antíoco y Seleuco*

Número	Compás	CERONE	Par cadencial	NASSARRE	Par cadencial	LORENTE	Par cadencial
“Venid Pastores de Henares” (Versión 1)	9-10	₂₅₃	-	₂₅₄	-	‘tercera sostenida’	Ti-Ac.

²⁵³ Inclasificable. Falta el movimiento de semitono ascendente. Si se considera su presencia en el continuo, la cadencia es ‘imperfecta’.

²⁵⁴ Inclasificable. Falta el movimiento de semitono ascendente. Si se considera su presencia en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

“Venid Pastores de Henares” (Versión 2)	3	_255	-	_256	-	‘tercera sostenida’	Ti-Ac
	6-7	‘imperfecta’	Vn 1- Vn 2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn 2-Ac	-	-
	8	_257	-	_258	-	‘tercera sostenida’	Ti-Ac
	11-12	_259	-	_260	-	-	-
	24	_261	-	_262	-	_263	-
	26	‘imperfecta’	Vn 1-Vn 2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn 2-Ac	-	-
	18	‘real’	Ti-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti-Ac	-	-
	20-21	‘imperfecta’	Vn 1-Vn 2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn 2-Ac	-	-
“Corazón osado mío” (Versión 1)	16-17	‘real’	Vn-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn-Ac	-	-
	21-22	_264	-	_265	-	_266	-
	57-58	‘real’	Vn-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn-Ac	-	-
	32-33	_267	-	_268	-	_269	-

²⁵⁵ Inclasificable. Falta el movimiento de semitono ascendente. Si se considera su presencia en el continuo, la cadencia es ‘imperfecta’.

²⁵⁶ Inclasificable. Falta el movimiento de semitono ascendente. Si se considera su presencia en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

²⁵⁷ Inclasificable. Falta el movimiento de semitono ascendente. Si se considera su presencia en el continuo, la cadencia es ‘imperfecta’.

²⁵⁸ Inclasificable. Falta el movimiento de semitono ascendente. Si se considera su presencia en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

²⁵⁹ Inclasificable. Falta el movimiento de semitono ascendente. Si se considera su presencia en el continuo, la cadencia es ‘imperfecta’.

²⁶⁰ Inclasificable. Falta el movimiento de semitono ascendente. Si se considera su presencia en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

²⁶¹ Inclasificable. Faltan las voces del par cadencial, que estarían en la realización del continuo.

²⁶² Inclasificable. Falta el movimiento de semitono ascendente. Si se considera su presencia en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

²⁶³ Inclasificable. El tipo de tercera que se forma al final de la cadencia es menor en lugar de mayor.

²⁶⁴ Inclasificable. Falta el movimiento de semitono ascendente. Si se considera su presencia en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

²⁶⁵ Inclasificable. Falta el movimiento de semitono ascendente. Si se considera su presencia en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

²⁶⁶ Inclasificable. Falta el movimiento de semitono ascendente. Si se considera su presencia en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’.

²⁶⁷ Inclasificable. Falta el movimiento de semitono ascendente. Si se considera su presencia en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

	43-44	‘remisa’ ‘real’	Ti-Ac	‘remisa’ ‘perfectísima’	Ti-Ac	‘remisa’	Ti-Ac
	48-49	‘imperfecta’	Ti-Vn	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn-Ac	-	-
	56-57	‘sostenida’ ‘real’	Ti-Vn	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti-Ac	‘sostenida’	Ti-Vn
“Corazón osado mío” (Versión 2)	4-5	_270	-	_271	-	‘tercera sostenida’	Ti1-Ac
	8-9	_272	-	_273	-	‘tercera sostenida’	Ti2-Ac
	12-13	_274	-	_275	-	‘tercera sostenida’	Ti1-Ac
	19-20	_276	-	_277	-	‘tercera sostenida’	Ti1-Ac
	21-22	‘imperfecta’	Vn1-Vn2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn1-Ac	-	-
“Al empeño de amor”	3-4	_278	-	_279	-	‘tercera sostenida’	Vn2-Ac
	6-7	_280	-	_281	-	‘tercera sostenida’	Vn2-Ac
	10-11	_282	-	_283	-	-	-
	14-15	‘imperfecta’	Vn1-Vn2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn1-Ac	-	-

²⁶⁸ Inclasificable. Falta el movimiento de semitono ascendente. Si se considera su presencia en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

²⁶⁹ Inclasificable. Falta el movimiento de semitono ascendente. Si se considera su presencia en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’.

²⁷⁰ Inclasificable. El enlace no contiene el movimiento ascendente de semitono.

²⁷¹ Inclasificable. El enlace no contiene el movimiento ascendente de semitono.

²⁷² Inclasificable. No figuran las voces del par cadencial.

²⁷³ Inclasificable. Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

²⁷⁴ Inclasificable. El enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

²⁷⁵ Inclasificable. El enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

²⁷⁶ Inclasificable. No figuran las voces del par cadencial.

²⁷⁷ Inclasificable. Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

²⁷⁸ Inclasificable. El enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

²⁷⁹ Inclasificable. El enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

²⁸⁰ Inclasificable. El enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

²⁸¹ Inclasificable. El enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

²⁸² Inclasificable. Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘imperfecta’.

²⁸³ Inclasificable. Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

	17-18	²⁸⁴	-	²⁸⁵	-	‘tercera sostenida’	Ti-Ac
	20-21	‘imperfecta’	Vn1-Vn2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn2-Ac	-	-
	24-25	²⁸⁶	-	²⁸⁷	-	‘tercera sostenida’	Ti-Ac
	28-29	‘imperfecta’	Vn1-Vn2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn2-Ac	-	-
“En sus apacibles nudos”	2-3	‘imperfecta’	Vn1-Vn2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn1-Ac		
	4	²⁸⁸	-	²⁸⁹	-	‘tercera sostenida’	Ti-Ac
	5-6	²⁹⁰	-	²⁹¹	-	‘tercera sostenida’	Ti-Ac
	8	‘imperfecta’	Vn1-Vn2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn2-Ac	-	-
	10	²⁹²	-	²⁹³	-	‘tercera sostenida’	Ti-Ac
	13-14	‘sostenida’ ‘real’	Vn1-Vn2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Vn2-Ac	‘sostenida’	Vn1-Vn2

- “*Venid, venid deidades*”

²⁸⁴ Inclasificable. Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘imperfecta’.

²⁸⁵ Inclasificable. Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

²⁸⁶ Inclasificable. Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘imperfecta’.

²⁸⁷ Inclasificable. Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

²⁸⁸ No contiene el movimiento ascendente de semitono.

²⁸⁹ No contiene el movimiento ascendente de semitono.

²⁹⁰ No figura el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘imperfecta’.

²⁹¹ No figura el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

²⁹² No figura el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘imperfecta’.

²⁹³ No figura el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

Sección	Compás	CERONE	Par cadencial	NASSARRE	Par cadencial	LORENTE	Par cadencial
Arioso: “Venid, venid deidades”	10	‘real’	Te-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Te-Ac	-	-
	14-15	‘real’	Te-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Te-Ac	-	-
	32	₂₉₄	-	₂₉₅	-	‘tercera sostenida’	Ti1-Ac o Ti1-Te
	36-37	‘real’	Te-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Te-Ac	-	-
	39	‘imperfecta’	Ti2-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Ac o A- Te	-	-
	43-44	‘imperfecta’	Ti1-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac o Ti-Te	-	-
Recitativo: “Yo que Arequipa”	13	₂₉₆		₂₉₇	-	-	-
Aria: “Con tal derecho”	11-12	₂₉₈	-	₂₉₉	-	-	-
	18-19	₃₀₀	-	₃₀₁	-	-	-
	29-30	₃₀₂	-	₃₀₃	-	-	-
	32-33	‘real’	Ti2-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti2-Ac	-	-
Aria coral: “Viva,	7	‘imperfecta’	Ti1-Te o Ti1-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Te o Ti1-Ac	-	-

²⁹⁴ No contiene el movimiento ascendente de semitono.

²⁹⁵ No contiene el movimiento ascendente de semitono.

²⁹⁶ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

²⁹⁷ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

²⁹⁸ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

²⁹⁹ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

³⁰⁰ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

³⁰¹ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

³⁰² Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

³⁰³ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

Viva mi Arequipa	12-13	‘imperfecta’	Ti2-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Ac	-	-
	16-17	‘imperfecta’	Ti2-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Ac	-	-
	25-26	‘remisa’ ‘real’	Ti2-Ac	_304	-	‘remisa’	Ti2-Ac
	41	‘sostenida’ ‘real’	Ti2-Te o Ti2-Ac	‘perfectísima’	Ti2-Te o Ti2-Ac	‘sostenida’	Ti2-Te o Ti2-Ac
	44-45	‘imperfecta’	Ti1-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Te o Ti1-Ac	-	-
Recitativo: “Yo, su madre segunda”	8-9	‘real’	Ti1-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
Minuet: “Bien lo pregona”	7-8	_305	-	_306	-	-	-
	31-32	‘real’	Ti2-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti2-Ac	-	-
	35-36	_307	-	_308	-	-	-
Aria: “Luego a mí toca el blasón”	3-4	_309	-	_310	-	-	-
	17-18	‘real’	Ti1-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
	28-29	‘real’	Ti1-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
	29-30	‘real’	Ti1-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
Aria coral: “Viva [...] el prelado”	5	‘imperfecta’	Ti1-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
	10	‘imperfecta’	Ti2-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Te o A- Ac	-	-

³⁰⁴ Para Nassarre, la cadencia o cláusula ‘remisa’ requiere que el movimiento de semitono descendente se encuentre en el bajo.

³⁰⁵ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

³⁰⁶ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

³⁰⁷ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

³⁰⁸ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

³⁰⁹ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

³¹⁰ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

	13	‘imperfecta’	Ti1-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Te o Ti1-Ac		
Aria coral: “No se apropie hoy el Cusco”	4-5	_311	-	_312	-	‘tercera sostenida’	A-Te o A- Ac
	7-8	‘imperfecta’	Ti1-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Te o A- Ac	-	-
	16-17	‘imperfecta’	Ti2-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Te o A- Ac	-	-
Recitativo: “Si en noble competenci a”	8-9	_313	-	_314	-	-	-
Aria: “Si en tan reñida cuestión”	17-18	_315	-	_316	-	-	-
	22-23	_317	-	_318	-	-	-
	27-28	_319	-	_320	-	-	-
	33-34	_321	-	_322	-	-	-
Minuet:	7-8	_323	-	_324	-	-	-

³¹¹ Inclasificable. El enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

³¹² Inclasificable. El enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

³¹³ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

³¹⁴ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

³¹⁵ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

³¹⁶ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

³¹⁷ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

³¹⁸ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

³¹⁹ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

³²⁰ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

³²¹ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

³²² Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

³²³ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

³²⁴ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

“De tanta victoria”	31-32	_325	-	_326	-	-	-
Aria coral:	7-8	_327	-	_328	-	-	-
“Viva, viva, pues triunfante”	18-19	‘imperfecta’	Ti1-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Te o Ti1-Ac	-	-
	27-28	‘imperfecta’	Ti1-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Te o Ti1-Ac	-	-
	39-40	_329	-	_330	-	‘tercera sostenida’	Ti2-Te o Ti2-Ac
	46-47	‘imperfecta’	Ti2-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Te o A- Ac	-	-
	56-57	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti2-Te o Ti2-Ac	-	-
Aria coral: “Y pues se celebra”	5-6	‘imperfecta’	Ti2-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Te o A- Ac	-	-
	11-12	‘imperfecta’	Ti2-A	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Te o A- Ac	-	-

De los resultados que arroja este análisis pormenorizado de los tipos cadenciales que ocurren en la producción profana de y atribuida a Ponce de León, se obtienen las siguientes conclusiones:

- 1- La mayoría de las cadencias (102³³¹) responde al tipo que Nassarre clasifica como ‘intensa’, con salto de cuarta ascendente o quinta descendente en el bajo, y movimiento de semitono ascendente en alguna de las voces superiores (no necesariamente la más aguda).

³²⁵ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

³²⁶ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

³²⁷ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

³²⁸ Falta la voz que realiza el movimiento de semitono ascendente. De suponerse ésta en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

³²⁹ En el enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

³³⁰ En el enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

³³¹ Entran dentro de esta cuenta aquellas en las que puede suponerse que la voz que asciende por semitono se halla presente en el continuo.

- 2- Le siguen, en menor número (23), las cadencias cuyos bajos realizan movimientos de quinta ascendente o cuarta descendente, identificadas por nosotros (en base a Lorente) como de ‘tercera sostenida’.
- 3- Las cadencias ‘remisas’, si bien pocas, tienen su presencia (3).
- 4- Cadencias en las que el movimiento de semitono ascendente de la voz obligada se da en el bajo, se cuentan solamente dos (2).

Si expresamos todo esto en forma de porcentajes sobre el total, se obtiene lo siguiente:

- 1- Cadencias ‘intensas’: 78, 46%
- 2- Cadencias de ‘tercera sostenida’: 17,69%
- 3- Cadencias ‘remisas’: 2, 30%
- 4- Cadencias en las que el movimiento ascendente de semitono se da en el bajo: 1,53%

- CAPÍTULO 4 -

ANÁLISIS DE LA MÚSICA SAGRADA DE ESTEBAN PONCE DE LEÓN OBRANTE EN EL SSAAC

4.1. Introducción

En el presente capítulo abordaremos el análisis de las obras religiosas litúrgicas del repositorio musical del SSAAC atribuidas a la autoría de Esteban Ponce de León. Curiosamente, en ninguna de estas obras el nombre del fraile agustino aparece consignado en las carátulas de los manuscritos, de la manera que sí se observa en obras de otros compositores como Torrejón y Velasco, Medina, Ceruti, etc., o en las obras profanas del mismo Ponce de León (*Borda de perlas y aljófar* y *Música de la Comedia de San Eustaquio*). Así, la atribución a su pluma de estas obras litúrgicas corresponde al musicólogo chileno Samuel Claro. Si bien Claro¹ no especifica el porqué de estas atribuciones, hemos podido detectar que las mismas responden a dos razones:

1. Presencia del nombre de Ponce de León al dorso de algunas de las partes vocales que conforman el manuscrito.
2. Coincidencias cronológicas entre las fechas que exhiben algunos manuscritos y coincidencias estilísticas (no declaradas ni justificadas por Claro).

Dentro del primer grupo, recaen las siguientes obras²:

- Ms SSAAC IIMCV 70. *Dixit Dominus*: en el reverso de la parte de Tiple 2, figura la inscripción “Es papel de Fray Esteban Ponce de León”³.
- Ms SSAAC IIMCV 91. *3º Lamentación del Jueves Santo Aleph. Ego vir videns* (1749)⁴: al dorso de la parte de Tiple 2 dice “Cantó el B.^r Aragon mi

¹ Ver CLARO, 1969: 23; y CLARO: 1974: XXXII.

² Este listado se efectúa en base al catálogo de FERNÁNDEZ CALVO, 2010.

³ FERNÁNDEZ CALVO, 2010: 386. No hemos tenido acceso a esta obra. Ver más adelante.

⁴ Esta es la fecha que figura en la portada del manuscrito.

condiscipulo en Artes, compuesto por el R. P. M. F. Estevan Ponce de Leon, año de 1759, Tenor bellísimo”.

- Ms SSAAC IIMCV 113. *Lauda Jerusalem*. En el dorso de la parte de Tenor del Coro II, se lee: “ Fray Esteban de Ponze”.
- Ms SSAAC IIMCV 245. *Laudate Dominum omnes gentes* (1738): en el dorso de la parte de Tiple del Coro III figura la siguiente inscripción: “Del Mrô Fray Estevan ponce d[e] Leon a 17 d[e] enero d[e] 1739”.

Dentro del segundo grupo se encuentran las siguientes:

- Ms SSAAC IIMCV 92. *3º Lamentación del Jueves Santo Aleph. Ego vir videns* (1746).
- Ms SSAAC IIMCV 247. *Dixit Dominus* (1741).
- Ms SSAAC IIMCV 248. *Dixit Dominus* (1742).

Robert Stevenson⁵, en su propio listado de obras de música sagrada de Ponce de León, incluye todas las mencionadas por Claro, excepto –quizás por un error de omisión- la consignada aquí como Ms SSAAC IMCV 245⁶. Además, este autor sugiere, en forma general, que muchas de las obras litúrgicas del repositorio del SSAAC pertenecientes a las décadas de 1730-1740, entre ellas “salmos de vísperas, Dixit Dominus [,] Beatus Vir [,] Laudate Dominum omnes gentes; para 3 y 4 coros” podrían pertenecer a la pluma de Ponce de León, aunque no efectúa ninguna atribución en particular.

⁵ STEVENSON, 1970: 44-45.

⁶ En su lugar, Stevenson menciona –aunque misteriosamente sin numeración catalográfica- una Lamentación Tercera de Jueves Santo fechada en 1746 para Tiple solo, que no nos ha sido posible localizar en ninguno de los catálogos, ni tampoco en nuestras búsquedas en el AACC. Esto lo hace al finalizar la descripción de la Lamentación Tercera de Jueves Santo de 1749 (correspondiente a nuestro Ms SSAAC IIMCV 113), diciendo: “Another Lamentassion 3.^a del Jueves Santo, for solo tiple (Aleph. Ego vir videns), dated 1746, must surely be Ponce de León’s also –even though unascibed”. Quizás podría tratarse de un manuscrito actualmente perdido.

Con respecto a las atribuciones efectuadas por Claro, es importante señalar que, durante nuestras investigaciones, no hemos podido acceder a los manuscritos catalogados bajo las signaturas SSAAC IIMCV 70, 247 y 248. El primero de ellos, tal cual señala Fernández Calvo⁷, no se encuentra en el Fondo Documental CGM del IIMCV (el sobre que contiene la microfilmación se encuentra vacío), resultando además infructuosos nuestros esfuerzos aplicados a la búsqueda del mismo durante nuestra visita al AAC⁸. Con respecto a los dos manuscritos restantes (Ms 247 y Ms 248), en el Fondo Documental CGM del IIMCV figuran incompletos, constando solamente las microfilmaciones de sus carátulas y de las partes del Acompañamiento (que igualmente se ofrecen transcritas en el apéndice del presente trabajo). Si bien los manuscritos 247 y 248 fueron consultados por Samuel Claro en el SSAAC durante la década de 1960 (en el catálogo de Claro corresponden a los ítems CV 99 y CV 100), Quezada Macchiavello afirma⁹ en 2004 no haber podido hallar estas obras durante sus incursiones al repositorio, ni tampoco hemos tenido éxito nosotros en la búsqueda que de los mismos efectuamos durante nuestra visita al AAC en 2014; por lo que es probable que dichos manuscritos se hallen actualmente perdidos. No obstante, nos hemos esforzado por ofrecer en este capítulo un análisis de estas dos obras en base a las únicas partes que de las mismas sobreviven en el IIMCV, teniendo en cuenta el valor que adquieren en su carácter de únicos restos documentales de las mismas.

De la lista de obras litúrgicas atribuidas a Ponce de León ofrecida arriba, se desprende que las mismas responden exclusivamente a dos géneros vinculados con la liturgia del Oficio Divino: los salmos (*Dixit Dominus*, *Lauda Jerusalem*, *Laudate Dominum omnes gentes*) y las Lamentaciones (*Lamentaciones de Jueves Santo*); relacionándose los salmos con el Oficio de Vísperas, por un lado, y las Lamentaciones con el Oficio de Semana Santa, por el otro.

⁷ FERNÁNDEZ CALVO, 2010: 388.

⁸ El AAC posee la nueva digitalización del repositorio musical del SSAAC, emprendida en los últimos años por el ARC. Lamentablemente, en los tiempos de nuestra consulta (noviembre de 2014) las digitalizaciones de los más de 3500 folios que componen la colección no se hallaban aún identificadas ni agrupadas de acuerdo a las obras a las que cada uno correspondía. Esto, sumado a la restricción que imponía el Archivo de solamente permitir al investigador la descarga de 15 folios como máximo durante el tiempo que dura su permiso de acceso al archivo (1 año), tornó casi imposibles y muy dificultosas –pese a nuestros esfuerzos– las búsquedas de una obra en particular.

⁹ QUEZADA MACCHIAVELLO, 2004: 270.

Esta ‘preferencia’ que se advierte en la producción musical litúrgica de Esteban Ponce de León por el Oficio Divino no debe sorprendernos si la interpretamos a la luz del contexto histórico del Cusco colonial. A este respecto, es interesante recordar lo que señala Quezada Macchiavello:

“Siendo la misa la liturgia por antonomasia, en el Cusco se habría preferido para su celebración la utilización del canto llano antes que la polifonía. Ello adquiere fundamento si se aprecia que en el SSAAC sólo se encuentran partes de dos misas polifónicas y, al parecer, muy pocas de compositores europeos en los libros de coro de la Catedral. Por lo contrario –y esto no parece ser un hecho fortuito– quedan decenas de salmos corales puestos en polifonía o en solos acompañados, siguiendo los conceptos de la ‘*nuove musiche*’, que constituyen en conjunto la mayor parte de la música sacra del repositorio. Desde la perspectiva de la composición musical, el contexto cultural más importante en el Cusco barroco fue entonces el ‘*Officium Divinum*’.”¹⁰

A continuación, realizaremos en primer lugar una breve descripción de ambos géneros (salmos y lamentaciones) en el marco de las horas del Oficio en las que se insertan. Posteriormente, nos introduciremos en el análisis musical de cada una de las obras, que será llevado a cabo de acuerdo a los mismos lineamientos y parámetros explicados en el Capítulo 3.

4.1.1. Los salmos del Oficio de Vísperas

A partir del Concilio de Trento, las Vísperas representaron para los compositores las horas de mayor envergadura dentro del Oficio Divino, y a las que dedicaron, consecuentemente, sus más grandes esfuerzos en la musicalización de los textos que le pertenecen.¹¹ El rezo de las Vísperas, si bien diario como todas las demás horas del Oficio, adquiere una relevancia especial en los días considerados ‘solemnidades’ por el calendario litúrgico (todos los domingos del año, y las fechas en que se celebra un episodio central de la Salvación de Cristo). En estas ocasiones, las Vísperas se celebran por partida doble: la tarde del día anterior a la fecha solemne (‘Primeras Vísperas’), y la tarde del día propio de la misma (‘Segundas Vísperas’).

¹⁰ QUEZADA MACCHIAVELLO, 2004: 58.

¹¹ RUBIO, 1983: 85.

La supremacía que gozaban las horas de Vísperas por sobre las del resto del Oficio desde el plano musical se ve reflejada claramente en el repositorio del SSAAC: un altísimo porcentaje de la música litúrgica que lo integra se halla constituido por los salmos correspondientes a estas horas, incluido el *Magnificat* (que no es un salmo sino el canto de la Santísima Virgen María, que figura en el Evangelio de San Lucas).

Entre las obras litúrgicas de y atribuidas a Ponce de León, pertenecen al Oficio de Vísperas los salmos: *Dixit Dominus* (salmo 109), *Laudate Dominum omnes gentes* (salmo 117) y *Lauda Jerusalem* (salmo 147). De acuerdo a los programas de las horas de Vísperas ofrecidos por Quezada Macchiavello y Fernández Calvo, el salmo 109 tiene su lugar en todas las fechas del año litúrgico; el 117 en las Vísperas del común de los Confesores y en las del común de varios mártires, y también en algunas Vísperas de domingo de acuerdo a la festividad del día; y el salmo 147 en las Vísperas del común de la Santísima Virgen y en las del Corpus Christi, y también en las del común de las Santísimas Mujeres y de la Octava de Navidad (1 de enero).

Es difícil determinar para qué ocasión precisa, de todas las posibles en cada caso, pudieron haber sido compuestos estos salmos. Un ejemplo de este problema lo constituye el manuscrito del salmo 117, *Laudate Dominum omnes gentes*, con su inscripción que certifica la ejecución el día 17 de enero de 1739, fecha que se corresponde al día en que el santoral conmemora a San Antonio Abad, con seguridad una solemnidad en el calendario del SSAAC. Sin embargo, en la carátula del mismo manuscrito aparece consignado otro año, el de 1738, y el estilo musical de la obra (como ya veremos más adelante) remitiría a una antigüedad mayor. El hecho de que esta obra haya sido ejecutada el día de San Antonio Abad de 1739 no debe ser entendido, por lo tanto, como un signo de haber sido compuesta expresamente para esa fecha. A nuestro juicio, es muy probable que todos estos salmos, pasada las fechas primitivas para las cuales fueron compuestos, hayan sido reutilizados en multitud de oportunidades diferentes a lo largo de los años. Las marcas de intenso uso que muestran los folios de algunos de los manuscritos así lo demuestran.

4.1.2. Las Lamentaciones

El libro de las Lamentaciones, atribuido tradicionalmente al profeta Jeremías, ocupa su lugar en la Biblia entre los libros del Antiguo Testamento. Consta de cinco capítulos, cada uno de ellos un poema en el que el autor lamenta el asedio y destrucción de Jerusalén. Estos poemas, con excepción del último, se hallan concebidos en forma de acróstico, siendo encabezados cada uno de sus versos por una de las veintidós letras del alfabeto hebreo (‘Aleph’, ‘Beth’, ‘Guímel’, etc.).

En la liturgia cristiana, las Lamentaciones de Jeremías constituyen las lecturas o ‘lecciones’ que se entonaban durante el primer¹² Nocturno del oficio de Maitines en los días jueves, viernes y sábado de la Semana Santa. En tanto ‘lecciones’, hallaban su lugar a continuación del canto de los tres salmos (con sus antífonas) que daba inicio a cada Nocturno. El total de ‘lecciones’ en cada Nocturno era de tres: de ahí que las musicalizaciones de las Lamentaciones (como las que se hallan en el SSAAC) presenten, a menudo, títulos como “Lamentación ‘primera’ de Jueves Santo”, “Lamentación ‘segunda’ de Jueves Santo”, etc. En general, entre el grupo de tres salmos inicial y el grupo de tres lecciones siguiente mediaba la lectura de un versículo o el rezo silencioso de un Padre Nuestro¹³. A cada ‘lección’ le seguía el canto de un responsorio. El siguiente esquema, basado en Rubio¹⁴ y en Kendrick¹⁵, pretende ilustrar lo hasta aquí explicado:

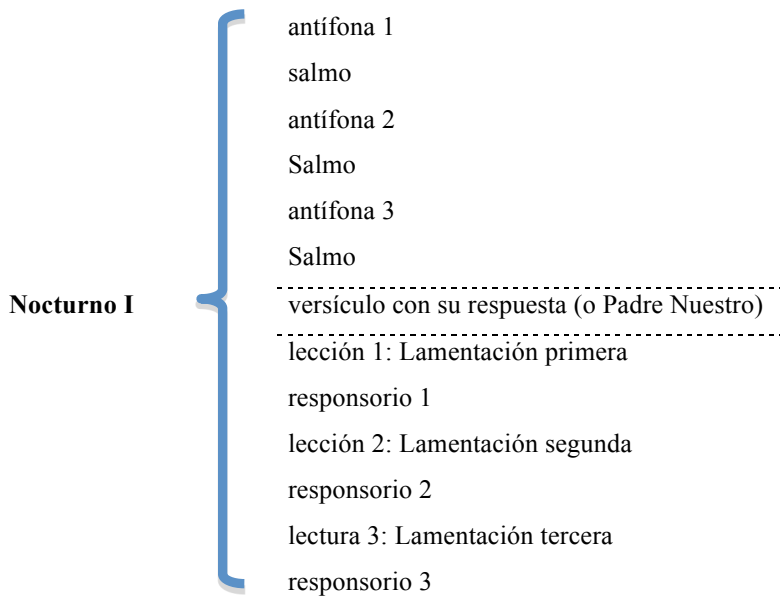
¹² En total, el oficio de Maitines abarca tres Nocturnos. En Semana Santa, los Nocturnos segundo y tercero emplean para sus ‘lecciones’ textos de otras fuentes, como los sermones de San Agustín, o las Cartas de San Pablo (KENDRICK, 2014: 4).

¹³ KENDRICK, 2014: 3.

¹⁴ RUBIO, 1983: 81-82.

¹⁵ KENDRICK, 2014: 3.

Oficio de Maitines en Semana Santa:



(Los Nocturnos II y III son de igual estructura, pero para sus ‘lecciones’ emplean textos de los Sermones de San Agustín, o de las Cartas de San Pablo).

En el repositorio musical del SSAAC existen numerosos ejemplos de Lamentaciones compuestas para la Semana Santa. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que los días para los que estas Lamentaciones del SSAAC fueron escritas –a partir de lo que se lee en las portadas de los manuscritos- no son los que van del jueves al sábado santos, sino los que van del miércoles al viernes santos. Este corrimiento hacia atrás de los días –que excluye al sábado santo- encuentra su explicación en el modo tradicional de celebración de la liturgia de Semana Santa que se abrió paso a partir de la baja Edad Media. Según Kendrick,

“Desde finales de la Edad Media en adelante, en ciertos puntos -evidentemente en primer lugar la corte papal y luego otras partes- los servicios solían celebrarse, en la mayoría de los lugares, de manera anticipada en la noche anterior al día establecido litúrgicamente. De esta manera, los textos del Jueves [Santo] litúrgico eran leídos o cantados en la noche del Miércoles anterior; y similarmente las Horas del Viernes el Jueves, y las del Sábado el Viernes [...]”.¹⁶

¹⁶ KENDRIC, 2014: 1-2. Traducción nuestra.

Así, se cuentan en total el SSAAC trece Lamentaciones para el Miércoles Santo, once para el Jueves Santo y diecisiete para el Viernes Santo¹⁷. Con respecto al estilo musical que muestran estas Lamentaciones, cabe señalar dos tipos: el polifónico y el monódico.

El estilo polifónico fue el que imperó para la composición de Lamentaciones principalmente durante el siglo XVI, y entre los ejemplos más prominentes se encuentran las de Morales (1564), Victoria (1581), Lassus (1585) y Palestrina (1587)¹⁸. Algunas de las Lamentaciones obrantes en el SSAAC reflejan esta práctica, como por ejemplo la *Lamentación primera de Miércoles Santo* de Torrejón y Velasco¹⁹, para dos coros (Ti-A-Te, Ti-A-Te-B, Ac). Sin embargo, las que responden al estilo monódico son las que se cuentan con mayor número en el repositorio, y entre ellas se hallan las atribuidas a Esteban Ponce de León. Las Lamentaciones de este estilo se caracterizan por hallarse escritas para una o dos voces solistas, con acompañamiento de bajo continuo²⁰.

Según Massenkeil²¹, el cultivo de las Lamentaciones monódicas surgió en Italia a finales del siglo XVI como parte de las innovaciones del nuevo estilo promovido por la Camerata Florentina. Se sabe que Vincenzo Galilei, entre sus tempranas experimentaciones con la monodia, compuso una versión de las Lamentaciones que él mismo cantó “muy suavemente sobre un concierto de violas”²². Sin embargo,

“No es sino hasta la mitad del siglo [XVII] que las fuentes de Lamentaciones monódicas se vuelven más comunes, principalmente en Italia. Entre las obras impresas se hallan las de A. B. Della Ciaia (1650), Pietro Cesi (1653), C. D. Cossoni (1668), Cazzati (1668), Francesco Cavanni (1689) y G. P. Colonna (1689); entre las que de este período sobreviven en manuscritos se incluyen Lamentaciones de Carissimi, Frescobaldi, Marazzoli, G.F. Marcorelli, Carlo Rinaldi, Stradella, Gaetano Veneziano entre otros”²³.

Agrega Massenkeil que los únicos ejemplos de Lamentaciones de aquel período sobrevivientes en Alemania, son las de Rossenmüller (1619-1684), “en un estilo

¹⁷ Según catálogo de Fernández Calvo. Ver FERNANDEZ CALVO, 2010.

¹⁸ MASSENKEIL, 2001.

¹⁹ Transcripción: Diana Fernández Calvo.

²⁰ En el SSAAC, en algunas partes de continuo de Lamentaciones se especifica como instrumento al ‘violón’. También existe un ejemplo que añade un violín concertante.

²¹ MASSENKEIL, 2001.

²² Citado por MASSENKEIL, 2001. Traducción nuestra.

²³ MASSENKEIL, 2001.

completamente italianizante”²⁴. Según el mismo autor, durante el siglo XVIII el interés por la composición de Lamentaciones decae en Italia, aunque no en Nápoles, siendo sus principales cultores Alessandro Scarlatti, Durante, Francesco Feo, Porpora, Leonardo Leo y Jommelli entre otros²⁵. En Francia, un ejemplo célebre de este tipo de lamentación monódica lo constituyen las *Leçons de Tenébres* de François Couperin, publicadas en París entre 1713 y 1717. En el mundo hispánico, el estilo monódico italiano de las Lamentaciones parece haber encontrado una importante acogida durante los siglos XVII y XVIII según se desprende de los numerosos ejemplos hallados en el SSAAC.

Cerone, en su tratado *El Melopeo y maestro* (1613), a propósito de lo que debe tener en cuenta un compositor que desee componer música para las Lamentaciones de Semana Santa, dice:

“El estilo para componer las Lamentaciones es tal, que todas las partes proceden con *gravedad y modestia, cantando casi siempre juntamente con Figuras de Longa, de Breve, de Semibreve, y de Minima: y a vezes en una parte sola con algunas pocas Semiminimas de grado*. En estas, mas que en otras Composiciones, se sirve el Compositor de las *Dissonancias, ligaduras y de los passos asperos*, para hazer su obra mas llorosa y mas lastimosa; como quiere el sentido de la letra, y como la representación del tiempo lo pide. Ordenariamente se *suelen componer del Segundo, Quarto y Sexto Tono por [b cuadrado]*, porque estos Tonos naturalmente son tristes y llorosos, todas vezes se canten con bozes baxas y muy graves, (y mas, enterveniendo solamente voces varoniles) y cantando una sola boz por parte. Sepan que esta, es una de las mas dificultosas obras para componer con juyzio, y haziendo que sea Composicion apropiada al tiempo y al sentido de la letra, de quantas ay. Las *posiciones de las Clausulas principales, medianas, y finales en su Tono*, son las mesmas (aunque no tan diminuydas) de las Missas y de los Motetes. Las de los Psalmos y Canticos, aquí no sirven de nada, porquanto suelen terminar en la demediacion del Versete, y segun fuere la variedad del *Saeculorum*. En todas las Composiciones hasta aqui declaradas, no tienen lugar las *Minimas en sincopa, ni las Corcheas; ni tampoco la pausa de Semiminima; por ser partes contrarias á la gravedad, majestad, y devocion, que requieren las obras Ecclesiasticas, como diversas vezes tengo advertido: aunque oydia muchos hazen lo contrario, por carecer de lo que conviene saber, para ser acabado Compositor, y eccelente Musico; ò lo hazen solo para deleytar las personas sensuales, y atraer con el firinfinfin [sic] la gente popular*”.²⁶

Evidentemente, las normas técnicas que expone Cerone tienen en mente el estilo polifónico de las Lamentaciones propio del siglo XVI, y no el monódico cultivado a partir del siglo siguiente. Sin embargo, sus referencias a los rasgos afectivos de estas

²⁴ MASSENKEIL, 2001.

²⁵ MASSENKEIL, 2001.

²⁶ CERONE, 1611, Libro XII: 691.

obras no se encuentran en desacuerdo con los que observa Massenkeil en las Lamentaciones de los compositores italianos del siglo XVII:

“El texto de las Lamentaciones, con su carga emocional, brindó a los compositores del siglo XVII un número de bienvenidas oportunidades para la expresión del texto (cromatismos, libre uso de las disonancias, etc.); y el pathos así alcanzado - reforzado por una tendencia hacia la forma arioso- insertó a las Lamentaciones monódicas de este período en el inmediato dominio del *lamento* de la ópera, el oratorio y la cantata”.²⁷

Las dos Lamentaciones atribuidas a Ponce de León que analizaremos en el presente capítulo no muestran, sin embargo, la marcada tendencia hacia la expresión operística de los afectos que describe Massenkeil. La escritura, si bien monódica, no posee rasgos del ‘*stilo recitativo*’ o del ‘arioso’, sino que se desarrolla a través de una línea melódica rica en motivos escalísticos y espiralados en la voz, en ritmos predominantemente de negras y corcheas. Quizás el comportamiento estático que por momentos adopta el bajo, en ritmo de redondas y blancas, sea la referencia más directa a la tradición del ‘*stilo recitativo*’ en estas obras.

4.2. Primera instancia analítica

4.2.1. Análisis del Salmo 117: *Laudate Dominum Omnes Gentes* (MS SSAAC IIMCV 245)

4.2.1.1 Características generales:

Modo: 2 (en Sol)

Claves: bajas

Mensuración: binaria (C); ternaria (♩ 3/2)

Forma general: dos secciones

Orgánico: Tres coros: Ti-Ti-Te; A-Te; Coro III; Ti-A-B; Ac.

4.2.1.2. Breve descripción general de la obra y su contexto

²⁷ MASSENKEIL, 2001.

En la carátula del manuscrito, escrita en el dorso del folio que contiene la parte del Bajo del Coro III, se lee: “Laudate Dnûm omnes gentes. A 3 coros. Año de 1738”. Una inscripción en el margen derecho advierte: “falta el tiple del 2º Ch.”.

Al dorso del folio de la parte de Tiple del Coro III, escrito por una mano de caligrafía muy diferente, dice: “Del Mrô Fray Estevan ponce d[e] Leon a 17 d[e] enero d[e] 1739”.

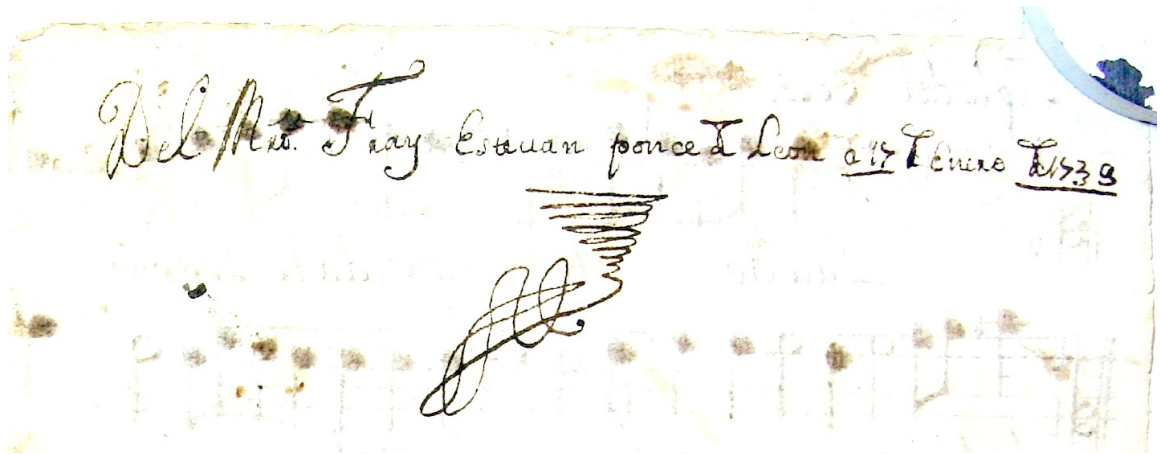


Imagen 65: inscripción que acredita a Ponce de León autor de la obra (Ms SSAAC IIMCV 245, Fotografía: Archivo Arzobispal del Cusco)

Más abajo, a continuación de un pequeño dibujo que comprende un pentagrama con clave de sol en segunda y una nota Do semibreve o (bien un signo de compasillo), y de una marca en forma de cruz, la misma mano vuelve a anotar: “d[e] 1739 a.D.”. Debajo se observan dos rúbricas, una de las cuales dice “Guzman”. A la derecha de éstas, en tinta muy descolorida y por otra mano, se lee lo que parece ser un ensayo o borrador interrumpido del fragmento inicial de una carta: “Muy señor mio me alegrare q estos cortos reglones [la oración queda incompleta]”. Por último, en el margen izquierdo del folio, escrita en sentido perpendicular al corriente y por otra mano, en tinta descolorida se lee: “Tiple 3º choro Jobita”.

Los papeles del manuscrito muestran un elevado grado de desgaste, lo que sugiere que la obra fue interpretada en muchas ocasiones. El registro de dos fechas diferentes en el mismo (1738 y 1739) estaría indicando que fue ejecutada, como mínimo, en dos oportunidades distintas. A su vez, la presencia de un nombre o apelativo femenino en la

parte del Tiple descripta, indicaría que la obra pudo haber sido cantada también en uno de los conventos de monjas del Cuzco. La fecha “17 de enero” que se consigna en el dorso de la parte de Tiple corresponde a la festividad de San Antonio Abad, por lo que es muy probable que esta obra haya sido empleada en el oficio de vísperas de aquel día en 1739.

Tal como veremos durante el análisis musical de la obra, los recursos compositivos que ésta pone en juego hacen pensar en una datación bastante anterior a 1738. Quezada Macchiavello, en su catálogo de los manuscritos musicales del SSAAC²⁸, también reconoce este aroma antiguo que emana de la obra, que lo lleva a poner en duda la autoría de la misma por parte de Ponce de León. Dice este autor:

“Al reverso del papel del tenor del segundo coro [en realidad se trata del folio del Tiple del Coro II] figura la rúbrica “Fray Esteban de Ponze”, no siendo esta suficiente razón para atribuirle la autoría de este “Lauda Jerusalem”; sin embargo no se puede descartar que ese maestro tuviese alguna relación mayor con esta pieza, si no la hubiese compuesto siguiendo un estilo un tanto arcaico en relación al que usualmente manifiesta en sus composiciones”.²⁹

En nuestra opinión, existe una prueba en el manuscrito que afirmaría la autoría de esta obra por parte del fraile agustino, pese a esta disparidad estilística. Al observar con detenimiento la caligrafía de la mano que escribió la leyenda “Fray Estevan ponce d[e] Leon ...” al dorso de la parte del Tiple del Coro II, es posible apreciar el carácter redondeado de la letra que denota cierta lentitud en el trazo y la asemeja mucho a la de un niño.

En otro manuscrito del SSAAC correspondiente a un *Laudate Pueri* a cuatro voces, en el dorso del folio que contiene la parte del Tiple 2 se encuentra una leyenda que, con una caligrafía muy similar, dice: “Agustin Guzman canto este papel”, y al lado una rúbrica.

²⁸ QUEZADA MACCHIAVELLO, 2004.

²⁹ QUEZADA MACCHIAVELLO, 2004: 236, nota al pie 203.

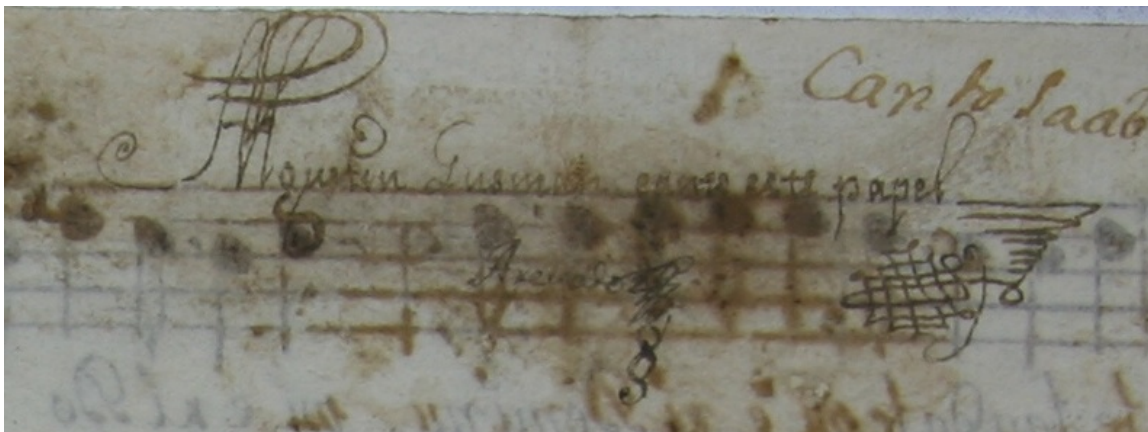


Imagen 66: Firma de Agustín Guzmán (Fotografía: Archivo Arzobispal del Cusco)

Si –sumado a la similitud de las caligrafías– se tiene en cuenta que en el dorso de la parte del Tiple del *Laudate Dominum* que nos ocupa, en la parte inferior del folio, figuran una firma que dice “Guzman” y una rúbrica muy similar a la observada en el *Laudate Pueri* citado, se vuelve posible sugerir que el autor de la inscripción que menciona a Ponce de León en el salmo *Laudate Dominum* pudo haber sido el mismo cantor Agustín Guzmán, seguramente un niño en 1739 dado su registro de Tiple. Este simple hecho nos permite descartar de plano que haya sido el propio Ponce de León quien escribió la frase en calidad de mero cantor de la parte. La inscripción debería ser interpretada, por lo tanto, como un registro fehaciente de la autoría de la obra por parte del fraile agustino. En el capítulo 6 profundizaremos un poco más en este punto, intentando develar el porqué del estilo antiguo que exhibe esta pieza, no compatible con el que se observa en el resto de la producción ponceleoniana.

4.2.1.3. Análisis

El texto de este salmo, uno de los más breves del salterio, dice así³⁰:

1 Laudate Dominum omnes gentes
laudate eum, omnes populi

1 ¡Alaben al Señor, todas las naciones,
glorifiquenlo, todos los pueblos!

³⁰ La traducción al castellano y la numeración de los versículos corresponde a la versión de los Pbro. Armando J. Levoratti y Alfredo B. Trusso (*El Libro del Pueblo de Dios*, 1990).

2 Quoniam confirmata est
super nos misericordia eius,
et veritas Domini manet in aeternum

2 Porque es inquebrantable
su amor por nosotros,
y su fidelidad permanece para siempre.

La musicalización de Ponce de León es policoral, hallándose escrita para tres coros compuestos de la manera siguiente

- Coro I: Tiple 1, Tiple 2, Tenor
- Coro II: Alto, Tenor
- Coro III: Tiple, Alto

En el manuscrito, según hemos visto, se consigna en uno de sus folios la pérdida de la parte correspondiente al Tiple del Coro II. Por tratarse de una parte superior de la textura, no la hemos reconstruido en nuestra transcripción de la obra.

Desde el plano formal, la obra puede ser dividida en dos secciones: en la primera de ellas (sección A, cc. 1-63) se pone en música el texto del salmo; mientras que en la segunda (sección B, cc. 64-97) el de la doxología menor. A su vez, dentro de la sección A pueden distinguirse dos períodos que se corresponden con la musicalización de los dos versículos del salmo. La primera sección se encuentra escrita en metro binario (compasillo), mientras que la segunda en ternario (proporción mayor, ϕ 3/2). Armónicamente, puede ser ubicada en el modo 2 sobre Sol (claves bajas con un bemol).

Tres rasgos distintivos de esta obra son:

- por un lado, la amplia presencia de infracciones a las reglas de conducción de las partes (quintas y octavas paralelas) no sólo entre voces de diferentes coros, sino dentro de cada uno.
- En segundo lugar, la manera en que se halla organizada la interacción de los coros: a diferencia de lo observado en las restantes obras policorales de Esteban Ponce de León (la loa *Borda de perlas y aljófar*, la *Música de la Comedia de San Eustaquio*, el salmo 147 *Lauda Jerusalem*), en esta obra que nos ocupa se aprecia que las voces del Coro II trabajan no como un coro independiente, sino mayormente como un nexo entre los coros I y III (por un lado el Alto del Coro II se suma a la actividad del Coro I, y por el otro el Tenor a la del Coro III).

- Por último, el tercer factor distintivo concierne al estilo musical, algo arcaizante y que recuerda por momentos al de los compositores venecianos de mitad del siglo XVII, a través de la presencia de motivos de figuración rítmica contundente, sometidos a procesos de imitación al unísono y a breve distancia temporal³¹ (puede apreciarse esto, por ejemplo, en los cc. 11-13 y al inicio del segundo período de la sección A, cc- 31-36).

Desde el punto de vista armónico, la pieza se mantiene en todo momento en el marco del modo 2. Se observan, con bastante frecuencia, cadencias sobre la mediación (Si bemol) y algunas sobre el quinto grado por encima de la final (Re) y sobre el séptimo (Fa). Más allá de la aparición del acorde de la final con su tercera mayor (Si becuadro) en la cadencia que cierra la sección A, el resto de la pieza no hace uso de cromatismos importantes, siendo las únicas alteraciones accidentales utilizadas por el compositor las que aplica al séptimo grado sobre la final (Fa sostenido) y al sexto grado (Mi bemol).

4.2.1.3.1. Sección A

El primer período de esta sección abarca los cc. 1-30. En la frase inicial (cc. 1-9) el compositor presenta las palabras del primer hemistiquio del versículo (“Laudate Dominum omnes gentes”) a través de los coros I y II, en estilo imitativo. Comienza el Tiple 1 del Coro I enunciando el motivo, que es imitado en primer lugar por el Tiple 2 a distancia de compás. Le sigue, un compás después que el Tiple 2, el Alto del Coro II, y por último, a la misma distancia con respecto al Alto, el Tenor del Coro I. La imitación del Tiple 2 es al unísono y se prolonga casi a manera de canon hasta el c. 5. La imitación del Alto del Coro II es a la octava baja, y es libre, al igual que la del Tenor del Coro I, que es a la quinta inferior. Podría decirse que el Tenor del Coro I y el Alto del Coro II conforman un par imitativo en sí mismo, ya que el Tenor parece imitar al Alto. En los cc. 8-9 la frase desemboca en una cadencia sobre la final (Sol).

La segunda frase (cc. 9-18) repite el texto del hemistiquio presentado anteriormente. En esta frase hace su primera aparición del Coro III. Al comienzo de la

³¹ Ver HILL, 2008: 224.

misma, el compositor adopta momentáneamente el estilo homofónico con el fin de establecer un breve juego antifonal entre los coros I y II y el Coro III (cc. 9-11). Es interesante observar aquí lo señalado al comienzo del análisis, sobre el comportamiento de las voces del Coro II como nexo entre los restantes coros: puede apreciarse que el Alto funciona acoplado al Coro I, y el Tenor al Coro III. El motivo de bordaduras en corcheas que incorpora el compositor en estos compases será empleado, a partir de aquí, en lo que resta del período. De este motivo, el compositor ya presenta aquí sus dos variantes: una con la bordadura inicial ascendente (Tiple del Coro I), y otra con la misma descendente (Tiple del Coro II).

En los cc. 11-13 se retoma el estilo imitativo a través de un juego de imitaciones entre los tiples de los coros I y III, sobre un pedal estático de redonda del continuo. La apretada distancia temporal de las imitaciones (distancia de negra) a la que es sometido el motivo presentado por el Tiple 1 del Coro I (cc. 11-12) crea un efecto de eco que recuerda al empleado en el estilo '*concertato*' siglo XVII.

El tenor del Coro I realiza en c. 13 una imitación libre del motivo, a la décima inferior, que a su vez es imitada al unísono por el Tenor del Coro II.

La línea del Tiple 1 del Coro I se cierra en c. 14 a través de una vuelta al motivo de bordaduras en corcheas del inicio de la frase (cc. 10-11) citado anteriormente.

De la reaparición de este motivo se desprende una nueva cadena de imitaciones (cc. 14-16) que se superpone a otra que se produce a partir del motivo del Tenor del Coro I del c. 13.

Las imitaciones del motivo del Tiple I del Coro I son llevadas a cabo por el Tiple del Coro III (c. 14), el Tiple 2 del Coro I (c. 15) y el Tenor del Coro II (c. 15). La primera imitación del motivo del Tenor del Coro I es efectuada, como ya se dijo, por el Tenor del Coro II (c. 13-14). Luego, el Alto del Coro II (c. 14-15) realiza una imitación libre de este motivo a la tercera superior. Esta imitación del Alto, a su vez, es imitada por el Alto del Coro III (c. 15-16), y de forma libre por el continuo del Coro III y el continuo general en los cc. 15-16 (toda esta segunda cadena de imitaciones se encuentra señalada en la imagen mediante una elipse).

La densidad que alcanza la textura en este tramo, a través de la superposición de dos cadenas de imitaciones diferentes, crea un efecto sonoro de gran exuberancia,

aumentado por la persistencia del pedal en el continuo hasta que éste toma un rol activo en el c. 16, cerrando la cadena de imitaciones y dirigiendo el discurso hacia la cadencia sobre la final con que concluye esta frase en cc. 17-18. En estos dos últimos compases, los coros adoptan nuevamente el estilo homofónico.

Entre los cc. 19-23 tiene lugar una nueva frase, que musicaliza el segundo hemistiquio del versículo (“laudate eum omnes populi”). En su comienzo (cc. 19-20) el compositor pone en marcha otro proceso imitativo basado en el motivo de bordaduras de corcheas conocido. Esta vez, las imitaciones se dan de a pares de voces, pues el motivo es engrosado por una voz inferior que marcha en terceras paralelas. El par vocal que lo presenta es el conformado por el Tiple 1 y el Tenor del Coro I. La primera imitación corre a cargo del par compuesto por el Tiple 2 del Coro I y el continuo, y la siguiente por el de Tiple y Bajo del Coro III.

Se desemboca así en los dos compases finales de la frase (cc. 22-23), en los que las voces se alinean para, en estilo homofónico, encarar la cadencia de cierre sobre el séptimo grado por encima de la final (Fa).

Pegado a la resolución de la cadencia, se abre paso una nueva frase (cc. 23-30) en la que se repite el texto del segundo hemistiquio del versículo. A lo largo de la misma, el compositor plantea un juego imitativo y antifonal entre los coros, por lo que cada coro se halla escrito en estilo homofónico. El Alto del Coro II participa unido a las voces del Coro I, y el Tenor del Coro II a las del Coro III. El Coro III, junto al Tenor del Coro II, imitan los compases iniciales de la frase presentados por el Coro I (cc. 22-25). El Alto del Coro II adelanta su imitación anticipando la del Coro III. Lamentablemente, la ausencia (según se consigna en el propio manuscrito) de la parte de Tiple de este coro, no nos permite saber si en esta imitación adelantada participaba también el Tiple.

Los compases finales de la frase (cc. 26-30) plantean un juego antifonal entre el Coro I (más el Alto del Coro II) y el Coro III (más el Tenor del Coro III) que desemboca en una cadencia sobre la final (Sol) que da cierre a todo este primer período de la sección A.

El segundo período de la sección A abarca los cc. 31-63. La frase inicial (cc. 31-37) consiste en un dúo de tiples de viva figuración en estilo imitativo a cargo del Coro I, que se desarrolla sobre un bajo en ritmo de redondas proporcionado por el continuo. El Tiple

2 imita al Tiple 1 en un canon estricto al unísono, a distancia de tres negras. Puede advertirse que el motivo, presentado por el Tiple 1, deriva en parte del motivo de bordaduras en corcheas presente en el primer período.

La particular figuración rítmica del motivo y las imitaciones al unísono crean un juego de ecos que –como ya se dijo anteriormente- rememora en parte el estilo ‘*concertato*’ y las canciones del siglo XVII. Pueden distinguirse dos tramos en esta frase: el primero (cc. 31-33) gira en torno a la final (Sol), mientras que el segundo (cc. 33-35) consiste en una repetición del primero transportada al tercer grado (Si bemol). La frase desemboca en una cadencia sobre Si bemol.

La segunda frase ocupa los cc. 37-41 y se halla organizada en forma de proposición y respuesta. El Coro I y el Alto del Coro II enuncian la proposición, en estilo homofónico y con una rítmica que sigue de cerca la declamación de las palabras “*misericorda eius*”.

Esta proposición finaliza con una cadencia en el quinto grado sobre la final (Re). En los cc. 39-41 tiene lugar la respuesta, a cargo de los tres coros reunidos. Motívicamente es una réplica de los compases anteriores, concluyendo con una cadencia en la final (Sol).

En los cc. 41-46 tiene lugar una nueva frase, a partir de la cual el compositor comienza a develar el segundo hemistiquio del versículo (“*et veritas Domini manet in aeternum*”). Esta frase comienza con un dúo en estilo imitativo entre el Tenor del Coro I y el Alto del Coro 2, aunque posiblemente el Tiple del Coro II (cuya parte se ha perdido) también tuviese una participación. Comienza el Alto exponiendo el motivo, que es imitado a la quinta inferior por el Tenor.

En el c. 44 el Alto establece una nueva entrada del motivo, pero el Tenor ya no lo imita, sino que marcha homorrítmicamente con él. La frase finaliza con una cadencia sobre Si bemol (c. 46).

Pegada a la cadencia, una nueva frase se abre (cc. 46-50). La misma consiste en un juego antifonal entre los tres coros, en estilo homofónico. Comienza el Tenor del Coro I y el Alto del Coro II (c. 46.47) enunciando el motivo que será traspasado al resto de los coros.

Los tiples del Coro I son los primeros en replicar el motivo, a manera de eco (cc. 47-48). A continuación, el Coro III (más el Tenor del Coro II) responden (cc. 48-49), y

seguidamente los tres coros se unen para completar el texto del hemistiquio y darle un cierre a la frase con una cadencia sobre Si bemol. En la cadencia se observa la aparición del ritmo puntillado de corchea y semicorchea, que si bien ya había sido presentado en el motivo de la apertura de este período (c. 31, Tiple 1 del Coro I), aquí parece cumplir el rol de comprimir la figura de negra con puntillo-semicorchea propia del motivo de esta frase.

En el c. 51, el giro escalístico ascendente del continuo en ritmo de corcheas y ámbito de quinta aumentada (Si bemol – Fa#) marca el inicio de una nueva frase (cc. 51-57), en la que se repite el texto del hemistiquio. Como en otras ocasiones anteriormente observadas, el compositor comienza la frase aplicando el estilo imitativo, para desembocar luego en una serie de compases en estilo homofónico que preparan la llegada de la cadencia. En el c. 51, sobre el giro mencionado del continuo, el Tiple del Coro I expone el motivo que será imitado por las voces restantes del Coro, y por el Alto del Coro II.

La primera imitación corre a cargo del Alto del Coro II (c. 52), a distancia de compás y a la quinta inferior. Sobre el final de este mismo compás hace su entrada el Tiple 2 del Coro I, imitando el motivo al unísono. Por último, en el c. 53 el Tenor comienza su imitación, a la octava inferior. A partir del c. 55 las voces del Coro I y la del Alto del Coro II se unen homofónicamente para abordar la cadencia de cierre, que se produce en los cc. 56-57 sobre el quinto grado por encima de la final (Re).

La última frase del período, y por ende de la sección A, se abre paso entre los cc. 57-63. Comienza con una declamación en estilo homofónico de las primeras palabras del hemistiquio (“et veritas Domini”) sobre el acorde de Re mayor alcanzada en la cadencia anterior, a cargo de los coros III (más el Tenor del Coro II) y I (más el Alto del Coro II), entrelazados antifonalmente (cc. 57-59). A partir del c. 59, el compositor prepara la cadencia de cierre haciendo un énfasis sobre el acorde del cuarto grado por encima de la final (Do menor), antes de caer en el del quinto grado y reposar en ella (cc. 59-63).

4.2.1.3.2. Sección B

La segunda sección de la obra, como se dijo anteriormente, musicaliza la doxología menor (“Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto; sicut erat in principio, et nunc, et

semper. Amen”). Desde el punto de vista rítmico, el compositor plantea en esta nueva sección un claro contraste con la anterior, instalando el tradicional cambio a metro ternario (proporción mayor, $\neq 3/2$) que alude a la Santísima Trinidad.

La primera frase de la sección B abarca los cc. 64-69, y en ella los tiples del Coro I entonan la primera parte del texto de la doxología en estilo imitativo. El motivo presentado por el Tiple 1 (cc. 64-66) se halla construido mediante la combinación de dos motivos empleados en la sección A: el motivo de las bordaduras en corcheas (ahora en negras) y el motivo de los cc. 11-13.

El Tiple 2 imita el motivo al unísono y a distancia de compás (c. 65-67). El uso ocasional de la nota repetida para la declamación de ciertas palabras -como en “et Spiritui Sancto” (cc. 67-68), al final de la frase- puede verse como un rasgo melódico característico de toda esta sección.

La segunda frase (cc. 70-73), a cargo del Coro III (más el Tenor del Coro II) y en estilo homofónico, repite el texto de la anterior, comenzando y finalizando con una exclamación de la palabra “Gloria” llevada a cabo por los tres coros reunidos. A lo largo de la frase, el bajo despliega una secuencia melódica por terceras descendentes y segunda ascendente.

La tercera frase (cc. 74-78) continúa el estilo homofónico de la anterior, y consiste en un simple juego antifonal entre el Coro I (más el Alto del Coro II) y el Coro III (más el Tenor del Coro II) sobre las palabras “et Spiritui Sancto”.

En la frase siguiente (cc. 79-88) el compositor presenta el hemistiquio final de la doxología (“sicut erat in principio, et nunc, et semper. Amen”). La primera mitad de la frase (cc. 79-84) restaura el estilo imitativo, mientras que en la última (cc. 85-88) retorna el estilo homofónico. En la primera, comienza el Tiple 1 del Coro I exponiendo el motivo que es imitado por el Alto del Coro II a la quinta inferior y a distancia de compás. Le sigue el Tiple 2 del Coro I, a la segunda inferior (c. 81), y por último el Tenor del Coro I (c. 82). La frase concluye con una cadencia sobre el séptimo grado por encima de la final (Fa, cc. 86-87), a cargo del Coro III (más el Tenor del Coro II), que en los últimos compases aparece para responder antifonalmente al Coro I.

Las dos frases finales (cc. 88-93 y 93-97) de la sección, y por ende de la obra, plantean un intercambio antifonal entrelazado entre el Coro I (más el Alto del Coro II) y

el Coro III (más el Tenor del Coro II) repitiendo el texto del hemistiquio final de la doxología. Armónicamente, la anteúltima frase cadencia sobre el tercer grado por encima de la final (Si bemol), antes de que la última cierre sobre ella (Sol).

4.2.2. Salmo 147: *Lauda Jerusalem* (Ms SSAAC IIMCV 113)

4.2.2.1. Características generales

Modo: 5 (en Fa)

Claves: bajas

Mensuración: binaria (C); ternaria (C 3/2)

Forma general: dos secciones (salmo y doxología menor)

Orgánico: 2 coros: Ti-A-Te-B; Coro II: Ti-A-Te-B.

4.2.2.2. Breve descripción general de la obra y su contexto

En la carátula del manuscrito se lee: “*Lauda Jerusalem Domimum* [/] A 3 [coros]”. Al reverso del folio que contiene la parte del Tenor del Coro II, sobre el campo superior de la mitad derecha, consta una inscripción que –enmarcada entre dos rúbricas y en letra elegante y muy clara– dice: “Fray Esteban de Ponze”. De la comparación de la caligrafía de esta inscripción con la de otras presentes en otros manuscritos del SSAAC no hemos obtenido similitudes. No descartamos que la mano de Ponze de León haya sido la encargada de escribirla.

En la parte correspondiente al Tiple del Coro I se leen dos nombres, escritos uno junto a otro y unidos por un nexo copulativo: “Nicolasio y Moran”. Es probable que la parte haya sido entonada al unísono por estos dos cantantes, o bien que se hayan alternado en el canto en ocasiones diferentes. En la parte del Alto del mismo coro, figura el nombre de “Montesinos”. Ninguna de las partes restantes presenta anotaciones de nombres, excepto por la de Tenor del Coro II ya mencionada, que contiene el de Ponze de León.

Debe tenerse en cuenta que los nombres de Morán y Montesinos reaparecen entre las partes de otra obra litúrgica atribuida a Ponce de León, la *Lamentación Tercera de Jueves Santo* de 1749, por lo que es probable que el salmo que en estos momentos nos ocupa, haya sido cantado –si no compuesto- en los últimos años de la década de 1740.

Esta obra, en comparación con el *Laudate Dominum omnes gentes* anteriormente analizado, muestra una gran pureza y pulcritud en su escritura musical. No se observan infracciones en la conducción de las partes, ni la presencia de los densos pasajes imitativos de factura abarrotada característicos de aquella. Las imitaciones entre las voces se desenvuelven a distancia de quinta o cuarta mayoritariamente, sin la presencia de efectos de eco. Estos elementos, sumados a una figuración rítmica equilibrada, parecen ser el reflejo de un lenguaje compositivo maduro y medurado.

4.2.2.3. Análisis

El texto de este salmo es el siguiente³²:

1 Lauda, Jerusalem, Dominum; lauda Deum tuum, Sion.	1 ¡Glorifica al Señor, Jerusalén, alaba a tu Dios, Sión!
2 Quoniam confortavit seras portarum tuarum; benedixit filiis tuis in te.	2 El reforzó los cerrojos de tus puertas y bendijo a tus hijos dentro de ti;
3 Qui posuit fines tuos pacem, et adipe frumenti satiat te.	3 él asegura la paz en tus fronteras y te sacia con lo mejor del trigo.
4 Qui emittit eloquium suum terræ: velociter currit sermo ejus.	4 Envía su mensaje a la tierra, su palabra corre velozmente;
5 Qui dat nivem sicut lanam; nebulam sicut cinerem spargit.	5 reparte la nieve como lana y esparce la escarcha como ceniza.
6 Mittit crystallum suum sicut buccellas: ante faciem frigoris ejus quis sustinebit?	6 El arroja su hielo como migas, y las aguas se congelan por el frío;
7 Emittet verbum suum, et liquefaciet ea; flabit spiritus ejus, et fluent aquae.	7 da una orden y se derriten, hace soplar su viento y corren las aguas.
8 Qui annuntiat verbum suum Jacob, justitias et judicia sua Israël.	8 Revela su palabra a Jacob, sus preceptos y mandatos a Israel:
9 Non fecit taliter omni nationi,	9 a ningún otro pueblo trató así

³² La traducción al castellano y la numeración de los versículos corresponde a la versión de los Pbro. Armando J. Levoratti y Alfredo B. Trusso (EL LIBRO DEL PUEBLO DE DIOS, 1990).

et judicia sua non manifestavit eis.
Alleluja.

ni le dio a conocer sus mandamientos.
¡Aleluya!

El compositor no musicaliza la totalidad del texto del salmo, sino que solamente se queda con los versículos primero, segundo, tercero, quinto y sexto. El versículo cuarto lo omite, así como todos los siguientes al sexto. A continuación del sexto versículo, ubica la doxología menor (“Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto...”). Es probable que esta musicalización abreviada del salmo tenga su causa en la necesidad de una celebración igualmente breve del oficio de Vísperas.

Ponce de León aplica a la obra una escritura policoral, para dos coros compuestos de tres voces cada uno (Tiple, Alto y Tenor) con su respectiva parte de continuo (Bajo del Coro I y Bajo del Coro II). Armónicamente, la obra puede ser ubicada en el modo 5 de Fa, y se halla escrita en claves altas con un bemol, por lo que al momento de su ejecución debería transportarse una cuarta hacia abajo.

Formalmente, la obra presenta dos secciones. La primera de ellas (sección A), en metro binario (C), abarca hasta el compás 56 y consiste en la musicalización del texto del salmo propiamente dicho. La segunda y última (sección B), en contrastante metro ternario (proporción menor C 3/2), ocupa desde el c. 57 al 81 y pone en música la doxología menor.

4.2.2.3.1. Sección A

A diferencia de lo que suele suceder normalmente en este tipo de obras, el primer hemistiquio del primer versículo del salmo es presentado en estilo homofónico por el Coro I (cc.1-4), en lugar de emplear una textura imitativa³³. La frase que lo musicaliza se destaca por la abundancia de ondulantes melismas de diseño escalístico en ritmo de corcheas, que ornamentan la línea con gran belleza.

El bajo se mueve por saltos de cuartas y quintas en ritmo de blancas, conectando las fundamentales de los acordes. Armónicamente, la frase descansa en una cadencia sobre la final (cc.3-4). Sobre el compás penúltimo de la frase, entra el Coro II (cc. 4-6) repitiendo

³³ Otra forma corriente de comienzo es dejar la musicalización de este verso a la entonación del canto llano.

el fragmento del versículo con un trazo mucho más simple y silábico, cercano al carácter del fabordón. Se destaca el melisma sobre la palabra ‘Dominum’ en el Tiple.

En contraste con el bajo del Coro I, el bajo del Coro II asume rítmicamente un rol más activo, incorporando en su figuración negras y corcheas. Armónicamente, esta frase finaliza con una cadencia en el quinto grado sobre la final (Do).

Sobre el final de la frase del Coro II, vuelve el Coro I para entonar el segundo hemistiquio del primer versículo (cc. 7-12). En esta frase el compositor se vale del estilo contrapuntístico imitativo, exponiendo el Tiple el motivo que será imitado por las otras dos voces y el bajo a distancia de blanca. El perfil de este motivo, tanto melódica como rítmicamente, mantiene el carácter de la primera frase.

Es interesante observar que la disposición interválica de los puntos de imitación con respecto al Tiple no es cíclica o cerrada, sino abierta: el Alto imita el motivo a la quinta inferior (c. 7), el Tenor a la quinta inferior del Alto (c. 8), y el bajo a la quinta inferior del Tenor (c. 9).

La frase del Coro I se completa con la entrada del Coro II en el c. 10, quien por debajo repite el texto del versículo (al igual que anteriormente) mediante una escritura más simple y silábica, en estilo homofónico. Es interesante observar que Ponce de León cumple una vez más con las recomendaciones de Cerone para la escritura policoral (ver capítulo 3) librando a los coros secundarios de la imitación contrapuntística.

Los dos coros cierran la frase con una cadencia en la final (c. 12). Es interesante observar que sobre el retardo del Tiple del Coro II (retardo 4-3 sobre el bajo), el Tiple del Coro I adelanta la resolución (el séptimo grado de la escala modal) provocándose un momentáneo choque de segunda menor entre ambas voces.

Un tratamiento similar, en el contexto de una cadencia, ya ha sido observado en la loa *Borda de perlas y aljófara* (cc. 72), y en la obra que ahora nos ocupa volverá a ocurrir en los cc. 41-41. Debe tenerse en cuenta que en la ejecución de la música policoral los coros solían ubicarse a cierta distancia uno de otro, lo que aminoraba este tipo de choques disonantes.

Entre los cc. 13 y 18 el Coro I presenta el primer hemistiquio del segundo versículo, manteniendo el estilo imitativo de su intervención anterior. El Tiple presenta el motivo que será imitado por el resto de las voces. La primera imitación corre a cargo del

Alto, a distancia de negra e intervalo de cuarta inferior. Le sigue el Tenor, a la octava inferior, pero un compás después del Alto.

La imitación del Tenor es canónica, pues replica al Tiple en su totalidad. Solo presenta diferencias con éste al llegar al final de la frase.

Sobre los dos compases finales de la frase del Coro I, hace su entrada el Coro II (cc. 17-19) para repetir este trozo del versículo de manera simplificada, en estilo silábico y homofónico. Esta intervención funciona como una imitación verticalmente expandida de los cc. 16-18 del Tenor del Coro I (que a su vez, como ya se dijo, realiza una imitación del Tiple). Armónicamente, toda la frase del Coro I junto con la intervención del Coro II ubican a Si bemol como nueva final, a través de la incorporación de la nota Mi bemol (c. 13 y ss.).

En c. 19 vuelve a entrar el Coro I para finalizar la exposición del segundo versículo, presentando su segundo hemistiquio. El compositor aplica aquí otra vez el estilo imitativo, pero dispone la presentación del motivo y las imitaciones de manera inversa a las anteriores. Es el Tenor el que presenta el motivo.

Al igual que se observó en la musicalización del segundo versículo (cc. 7-12), la disposición interválica de los puntos de imitación no es cerrada, sino que se ubican a distancia de quinta justa uno del otro. El Alto imita al Tenor a la quinta superior, y el Tiple realiza su imitación a la quinta superior del Alto.

Las imitaciones desembocan en una amplia cadencia sobre el sexto grado de Si bemol (Sol, cc. 21-22).

A continuación, el Coro II hace su entrada para entonar el primer hemistiquio del tercer versículo (cc. 24-25). La musicalización en estilo homofónico estricto le aporta gran brevedad. En el canto del segundo hemistiquio (cc. 25-27), el compositor plantea un intercambio más ágil entre los dos coros, comenzando el Coro I con las primeras palabras (“et adipe”), siguiendo el Coro II para la sola entonación de la palabra “frumenti”, y retomando el Coro I para finalizar el versículo (“satiat te”). El estilo de todo este fragmento es homofónico y silábico. Los bajos de ambos coros se destacan, en la musicalización del segundo hemistiquio, por sus ascensos escalísticos en ritmo de corcheas. Armónicamente se restablece la final en Fa, sobre la que se cadencia en c. 27.

En c. 27 el Coro II presenta el primer hemistiquio del quinto versículo (ya hemos mencionado que el compositor omite la musicalización del cuarto versículo). La frase musical (cc. 25-31) se desarrolla en estilo homofónico en incorpora un cierto detenimiento rítmico en el fluir del discurso al valerse de negras y blancas. El Tiple incorpora un largo melisma sobre la palabra “nivem” (cc. 27-29). Tras la cadencia de la frase sobre Si bemol (cc. 30-31) el Coro II se calla y le deja al Coro I la misión de completar el versículo con el canto del último hemistiquio (cc. 31-35). El compositor reintroduce en forma aparente el estilo imitativo, estableciendo una imitación libre³⁴ entre el Tenor y el Tiple a distancia de blanca. El Alto se mantiene fuera de este juego.

Desde el plano rítmico, esta frase del Coro I recupera el movimiento de corcheas y negras de las frases anteriores. La frase finaliza con una cadencia en la final (Fa, cc. 34-35).

El sexto versículo del salmo –y el último tratado por Ponce de León en esta obra- se abre paso entre los cc. 35-56. A lo largo de todo este tramo, se abandona definitivamente el estilo imitativo por el homofónico, con predominancia del tratamiento silábico para el texto (en las cadencias tienen lugar algunos melismas). Comienza el Coro II (cc. 35-38) exponiendo el primer hemistiquio, en estilo homofónico y silábico, con ritmo de negras y blancas. El Coro I se le suma en el compás 38 y juntos entonan las palabras finales de este tramo del versículo, realizando una amplia cadencia en el sexto grado sobre la final (Re). Luego, el Coro I continúa solo (cc. 41-45) para entonar el comienzo del segundo hemistiquio. Armónicamente, el compositor vuelve mayor la tríada de Re alcanzada en la cadencia, y la aprovecha para enlazarla repetidas veces con la de Sol menor a lo largo de la frase. En la cadencia con que concluye esta frase (c. 44-45) le aplica a la tríada de Sol menor la tercera de picardía.

Sobre el breve reposo cadencial del Coro I hace su entrada el Coro II para completar las palabras restantes del hemistiquio (c.45-46). Siguiendo una práctica que hemos observado varias veces en nuestro análisis de la producción profana del compositor, la tríada de Sol mayor alcanzada por medio de la incorporación de la tercera

³⁴ Podría también interpretarse la imitación que realiza el Tiple del motivo del Tenor, como una imitación por movimiento contrario modificada (en lugar de ser un Fa la primera nota de la imitación, es un Do).

de picardía, es aprovechada para conectar -a través de las relaciones de cuartas entre fundamentales- con la de Do.

Sobre el final de este movimiento, el Coro I entra para repetir estos compases del Coro II (cc. 46-47), armónicamente una cuarta más arriba.

Los compases que siguen (cc. 48-56) consisten en una repetición del texto del segundo hemistiquio como preparación para la llegada a la cadencia final de la sección, que se da sobre la mediación del modo (Do). Comienza el Coro II (cc. 48-50), volviendo a insistir sobre la tríada de Do mayor a través de su enlace con la de Sol mayor. Su frase se cierra sobre esta última. El Coro I vuelve a entrar (c.50), retomando esta tríada y reproduciendo el enlace con la de Do. En el c. 52 se suma el Coro II (que había callado), y ambos repiten las palabras finales del versículo en el marco de un amplio movimiento cadencial sobre Do. El flujo rítmico sufre un detenimiento importante al abandonarse la figuración de negras y corcheas por la de blancas y redondas, acentuándose la sensación de final.

4.2.2.3.2. Sección B

La segunda sección de esta obra comprende el canto de la doxología menor. El compositor plantea un claro contraste con la sección anterior a través de la introducción del metro ternario. Desde el plano rítmico, en toda esta sección predomina el ritmo de negra con puntillo-corchea-negra, que asociado a la proporción menor (C 3/2), los teóricos de la época identifican con un tempo vivaz³⁵.

El juego antifonal entre los coros, observado en la primera sección, se mantiene aquí con toda su fuerza. El estilo homofónico es el que predomina, si bien en los cc. 65-69 el compositor reintroduce brevemente el estilo imitativo entre las voces del Coro I. El Tiple enuncia el motivo.

que es imitado, a distancia de compás, por el Alto y luego por el Tenor. Otra vez, al igual que en la primera sección, se observa la recurrencia del compositor a puntos de imitación libres³⁶: el Alto imita el motivo a la sexta inferior, y el tenor a la novena inferior.

³⁵ Ver NASSARRE, 1724, Libro Primero: 247-248.

³⁶ Es decir, que no delinear el perfil de la octava modal.

Armónicamente, hasta el c. 65 la sección se mantiene girando en torno a la mediación del modo (Do), establecida como nota final momentánea al cierre de la sección anterior. La reinstalación de Fa como nota final se produce recién a partir del c. 66, con la reaparición en las voces de la nota Si bemol en el marco de las tríadas de Sol menor y Si bemol mayor (cc. 66-68)³⁷, puestas en juego con la de Do (quinta inferior y quinta superior de Fa respectivamente). La obra finaliza con una amplia cadencia de tipo ‘plagal’ sobre la palabra “Amen”.

4.2.3. Lamentación tercera de Jueves Santo, a dúo. *Aleph Ego vir videns* (1749/1759) (Ms SSAAC IIMCV 91)

4.2.3.1. Características generales:

Modo: 1 (en Sol)

Claves: altas

Mensuración: binaria (C)

Forma: cinco secciones

Orgánico: Ti-Ti, Ac.

4.2.3.2. Breve descripción de la obra y su contexto:

De esta obra, escrita para dos tiples solistas y bajo continuo, el manuscrito muestra la existencia de dos versiones: una más antigua, de fecha desconocida, musicalmente de mayor longitud; y otra posterior, fechada en 1749 y 1759, que musicalmente es una condensación de la anterior.

La versión más antigua consiste en un juego completo de partes, que incluye dos copias del acompañamiento: de una de ellas –en cuyo dorso se halla escrita la carátula– sólo sobrevive la mitad izquierda del folio, mientras la otra copia se halla designada “Para el Violón” y se encuentra completa. En la carátula de esta versión se lee: “Lamentación 3^a del Jueves S.^{to} [/] A Duo. [/] Aleph. [/] Ego vir videns paupertatem

³⁷ Véase en el capítulo 5 la connotación retórico-musical de esta recuperación de la nota final en dichos compases.

meam”. En la parte del Tiple 1, se lee en la esquina superior derecha del folio los nombres de los cantantes: “Ynojosa” (tachado), “Montesinos”, y “Fern.^{do}” (Fernando), todos y cada uno de ellos en caligrafías diferentes y mostrando distintos niveles de decoloración de la tinta. Además, se observa que este folio fue, en algún momento de su vida útil, roto por la mitad (por la línea del doblez longitudinal que lo atraviesa), pues en su reverso se encuentra parchado mediante un recorte proveniente de la página de un antiguo libro impreso. Su texto, en latín, revela que se trata del fragmento de una obra de Diniosio de Cartuja³⁸. A su vez, esta misma cara del folio presenta nuevamente la firma del cantante Montesinos, como “Mathias Montesinos”. El folio correspondiente a la parte de Tiple 2 muestra un grado de deterioro importante que, según Quezada Macchiavello, es signo de su uso.³⁹ En la esquina superior derecha se aprecia, tachado, el nombre del cantor “Calles”. El verso de este folio se destaca por la presencia de un sin número de firmas de cantores y garabatos diversos (entre ellos figuras musicales, y un pequeño fragmento de música en clave de Do en primera con un bemol). Se observa, a su vez, la presencia de varios parches que tapan roturas sufridas por el folio. Algunos de estos parches son recortes de libros impresos de la época, y otros, recortes de lo que parecen ser apuntes manuscritos de estudio. Entre las numerosas firmas de cantantes se observa la de: “Lorenzo”, “Simon”, “Domingo Hidalgo”.

La versión posterior de esta obra, presenta –al igual que la primera– el juego completo de las partes. En la portada (escrita sobre el verso del folio que contiene la parte del bajo continuo) se lee: “Lamentacion 3^a del Jueves S.^{to} â Duo [/] Aleph [/] Ego vir videns paupertatem meam. [/] Año de 1749”. Sobre la mitad izquierda del dorso del folio correspondiente a la parte de Tiple 2, se lee lo siguiente: “Cantó el B.^r Aragon mi condiscípulo en Artes, compuesto por el R.P.M.F⁴⁰. Estevan Ponse de Leon. año de 1759. [/] Tenor Bellísimo,”.

Sobre la mitad derecha, una mano diferente escribió “Canto el Br Dn Julian de Aragon”, y debajo, otra mano con una caligrafía que asemeja a la de un anciano, repitió

³⁸ Hemos efectuado este hallazgo a través de Google Books:

https://books.google.com.ar/books?id=EP03AQAAMAAJ&q=%22curationem+hanc+miraculosam%22&dq=%22curationem+hanc+miraculosam%22&hl=es&sa=X&ei=dHjBVKi0DaTisAS9yIKIDw&redir_esc=y

³⁹ QUEZADA MACCHIAVELLO, 2004: 245.

⁴⁰ Son las siglas de “Reverendo Padre Maestro Fray”.

las mismas palabras. A su vez, en el recto del folio correspondiente a la parte de Tiple 1, sobre el margen superior derecho consta el nombre del cantor “Nicolasio”, y en el dorso del folio el apellido “Olivera”. En la esquina superior derecha del recto del folio perteneciente al Tiple 2, una mano sobrescribió el nombre del cantor que probablemente interpretó la parte en 1749 (“Moran”, según se puede leer) y puso “Aragón”. Esto mismo se observa, a su vez, en el verso del mismo folio, junto a los datos anteriormente consignados.

Musicalmente, la versión posterior de la obra presenta –como ya se anticipó– diferencias importantes con respecto a la más antigua:

- 1) En primer lugar, en la más antigua constan dos secciones de canto solista (una para cada tiple) en la que se musicalizan: para el Tiple 1, el segundo versículo correspondiente a la letra ‘Alef’ (incluido el canto introductorio de esta letra); y para el Tiple 2, el primer versículo correspondiente a la letra ‘Beth’ (también con el canto introductorio de esta letra). Estas secciones de canto solista no se encuentran copiadas en la versión de 1749.
- 2) La versión más antigua muestra, en ambas partes de triples, agregados posteriores de notas intermedias en algunos saltos de tercera, cuarta, etc., en figuración de corcheas. Estos agregados han sido copiados, posteriormente en la versión de 1749, como propios de la línea melódica. Además, en la versión más antigua del Tiple 1, se observa la práctica de una enmienda en los compases finales, que le hacen efectuar el giro cadencial en la parte aguda de su registro. Dicha enmienda ha sido copiada en la versión de 1749 como propia de la obra.

La existencia de dos copias de esta obra, sumado a la gran cantidad de firmas de cantantes que se hallan en ellas y al deterioro (y reparación) de sus folios, nos hablan de la gran demanda, popularidad y aceptación que gozó su ejecución en los oficios de Semana Santa. Con respecto a su fecha de composición, nuestra opinión es la siguiente. Si el año de 1749 consignado por el copista en la carátula de la versión más reciente de la obra, refiere –como es lo más probable– a la fecha en que se efectuó la nueva copia, es posible que la versión más antigua sea por lo menos diez años anterior, si se tiene en

cuenta el grado de deterioro de sus folios y la cantidad de firmas diferentes de cantantes que hay en ellos. Debemos considerar que las Lamentaciones eran cantadas una vez al año tan solo, en Semana Santa. Por lo tanto, para que dichos folios muestren tal grado de uso debieron pasar por un elevado número de manos a lo largo de un considerable lapso de tiempo. Un límite temporal, sin embargo, lo impone la caligrafía del copista que anotó la versión más antigua: la misma se aprecia en el SSAAC en manuscritos de a partir de la década de 1730. Por lo tanto es probable que la obra original haya sido compuesta por Ponce de León en los años de dicha década.

Es difícil determinar quién es el que alude al bachiller Julián Aragón como “mi condiscípulo en Artes”: la fecha de 1759 que acompaña esta declaración, indicaría que Aragón la cantó en ese año, y no en el de 1749 (refuerza esta hipótesis el hecho de que el nombre “Aragón” haya sido escrito, como ya se dijo, superpuesto al de un cantante anterior en la parte de Tiple 2, Morán). Considerando que el maestro de capilla de la Catedral cusqueña desde septiembre de 1758 era Laurencio Núñez del Prado⁴¹, sería probable que él haya sido quien consignó este registro con el fin de dejar constancia del trabajo efectuado por su ex compañero de estudios bajo su dirección. Pero, lamentablemente, la comparación de la caligrafía de esta inscripción con la de otras firmadas por Laurencio no brinda resultados positivos para esta hipótesis. Serán necesarios futuros estudios sobre las caligrafías y las firmas en los papeles del repositorio musical del SSAAC para poder acercar una solución a este caso.

4.2.3.3. Análisis

El texto de la Lamentación tercera, de acuerdo a los versículos empleados por Ponce de León, es el siguiente⁴²:

1 Aleph: Ego vir videns paupertatem meam in virga indignationis eius.	1 Alef: Yo soy un varón que veo mi pobreza bajo la vara de su indignación.

⁴¹ BAKER, 2008. Ver capítulo 2.

⁴² Para la traducción al castellano del texto de las Lamentaciones nos servimos de la versión de Rigual, de 1858 (RIGUAL, 1858: 329-331). La numeración de los versículos corresponde a la versión de los Pbros. Armando J. Levoratti y Alfredo B. Trusso (*El Libro del Pueblo de Dios*, 1990).

2 Aleph: Me minavit, et adduxit in tenebras, et non in lucem.	2 Alef: Me guió, y me llevó a las tinieblas, y no a la luz.
4 Beth: Vetustam fecit pellem meam, et carnem meam, contrivit ossa mea.	4 Beth: Hizo envejecer mi piel, y mi carne; quebrantó mis huesos.
7 Ghimel: Circum aedificavit adversum me ut non egrediar, agravavit compedem meum.	7 Guímel: Me encerró por todos lados para que no escapase: dobló el peso de mis grillos.
Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.	Jerusalem, Jerusalem, coviértete a tu Dios y Señor.

La obra puede ser ubicada en el modo 1 sobre Sol (claves altas con un bemol). Formalmente presenta cuatro secciones compuestas de dos períodos, y una última sección conformada por uno solo (es decir, en total la obra posee cinco secciones). Las secciones segunda y tercera (B y C) se hallan destinadas al canto solista (la sección B pertenece al Tiple 1, y la C al Tiple 2). En cada una de las cuatro primeras secciones el compositor musicaliza uno de los versículos de la Lamentación, antecediendo siempre a esto la entonación de la letra hebrea inicial: ‘Alef’ para el caso de los dos primeros versículos (secciones A y B), ‘Beth’ para el cuarto versículo (sección C), y “Guímel” para el séptimo versículo (sección D). El canto de la letra hebrea y el canto del versículo conforman períodos separados dentro de cada sección. La última sección de la obra (sección E), consiste en el canto de la sentencia con que se da fin a las Lamentaciones en el Oficio de Semana Santa (“Jerusalmen, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum”). A diferencia del resto, esta sección consta de un solo período.

La obra, en su totalidad, se mantiene en el marco del modo 1, presentando cadencias en los puntos establecidos por la teoría: la final, el cuarto grado sobre ésta, el quinto, el séptimo, y el tercero. Todas las secciones de la obra, menos las destinadas al canto solista (secciones B y C), se hallan compuestas en estilo imitativo, sin contar aisladas y breves incursiones en el estilo homofónico. En las secciones solistas, el bajo adopta -tanto a nivel rítmico como melódico- un rol más activo que en el resto de las secciones, moviéndose en negras y corcheas y por momentos estableciendo procesos

imitativos con la parte vocal. En estas secciones solísticas, las partes vocales adoptan un lenguaje melódico algo más elaborado, aunque sin salirse de la sencillez y austeridad discursiva que impera en toda la obra⁴³.

Del análisis de la obra, se desprende que fue compuesta mediante una ingeniosa economía de recursos: muchas de sus frases no son otra cosa que transportes de otras anteriores hacia arriba o hacia abajo, y los motivos mediante los cuales el compositor las construye, en la mayoría de los casos, se basan, por igual, en el despliegue de un intervalo de cuarta. Sin embargo, ninguno de estos procedimientos salta a la luz con la sola escucha de la obra, lo que nos habla de una gran maestría por parte del compositor a la hora de construir una pieza con la mínima cantidad de material posible.

4.2.3.3.1. Sección A

El primer período de la sección abarca los cc. 1-17, conteniendo dos frases: la primera de ellas se extiende desde el c. 1 al c. 8, y la segunda desde el c. 8 al 17. En la primera frase el Tiple 2 comienza exponiendo la cabeza del motivo que será imitando, enseguida, por el Tiple 1 a la cuarta superior. Este motivo se caracteriza por su perfil melódico ensortijado.

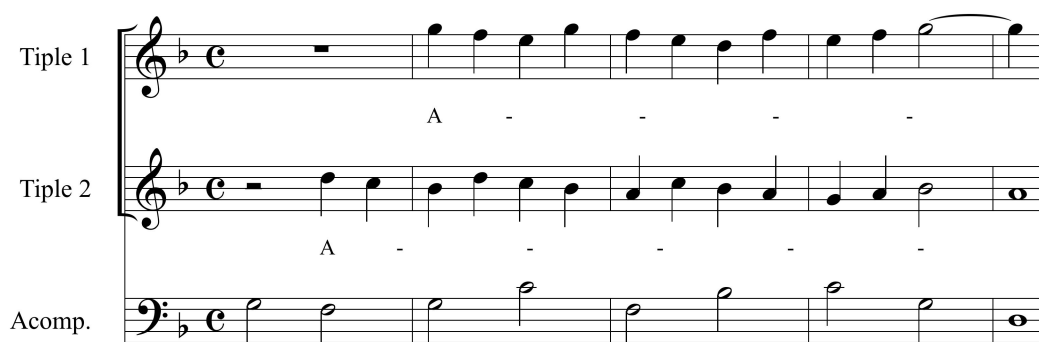


Imagen 68: cc. 1-4

La frase finaliza con una cadencia sobre el cuarto grado por encima de la final (Do). A continuación, se abre paso la segunda frase, que consiste en una réplica de la

⁴³ No debe olvidarse, sin embargo, que de acuerdo a las prácticas de la época, los cantantes ornamentaban las líneas de manera improvisada, especialmente en las cadencias.

primera transportada una segunda más abajo. En esta oportunidad, el Tiple 1 es quien presenta el motivo, y el Tiple 2 quien lo imita. El cruzamiento que esta disposición genera entre las voces llega a su fin en el c. 11, cuando el Tiple 1 salta una séptima hacia arriba para continuar su línea en la octava superior. La frase finaliza con una cadencia sobre la final con tercera de picardía, luego de escapar de una cadencia sobre Do (c. 13).

En el c. 18 se abre paso la primera frase del segundo período, que se extiende hasta el c. 26. En ella el compositor musicaliza las primeras palabras del versículo (“Ego vir videns paupertatem team”). La frase se halla dividida en dos tramos, finalizando el primero con un reposo sobre la mediación del modo (Re), y la segunda con una cadencia sobre el cuarto grado por encima de la final. A lo largo de esta frase las imitaciones entre los tiples se dan sólo a nivel melódico, conservando cada línea una cierta independencia rítmica. En la primera parte de la frase, el Tiple 2 presenta el motivo: un ascenso por grado conjunto de ámbito de cuarta justa.



Imagen 69: cc. 18-20

El Tiple 1 lo imita a la quinta superior, y a distancia temporal de blanca. En el segundo tramo de la frase, en cambio, lo hace a la octava superior y en movimiento contrario:



Imagen 70: imitación por movimiento contrario

La frase finaliza, como se dijo anteriormente, con una cadencia sobre el cuarto grado (Do), que pasa a instalarse como nueva final momentánea en la frase siguiente.

La segunda frase se abre paso entre los cc. 27-35 y, tanto a nivel armónico como formal, posee la misma estructura que la anterior. Desde el punto de vista armónico, se desarrolla en el modo 1 transportado sobre Do. En su primer tramo (cc. 27-30) el Tiple 1 presenta el motivo, imitado por el Tiple 2 solamente desde el plano melódico.

Este fragmento de la frase finaliza con un reposo sobre el quinto grado por encima de la nueva final (Sol). En el segundo tramo (cc. 31-35), el Tiple 2 imita el motivo en movimiento contrario, cerrándose la frase con una cadencia sobre el cuarto grado (Fa).

En la tercera frase (cc. 35-41) el compositor se abre camino en la musicalización de las últimas palabras del versículo (“In virga indignationem eius”). En esta frase y la siguiente, se establece el regreso de Sol como final modal. El Tiple 2 presenta el motivo.

Esta vez la imitación (a cargo del Tiple 1) será solamente a nivel rítmico y no melódico (al revés de lo que sucedido en las dos frases anteriores). La frase finaliza con una cadencia sobre el quinto grado por encima de la final Sol (Re).

La última frase de la sección (cc. 42-47) no es otra cosa que un transporte a la cuarta superior de la frase anterior, con el fin de que la cadencia de cierre se produzca sobre Sol. En esta oportunidad es el Tiple 1 el que presenta el motivo, y el otro el que lo imita.

4.2.3.3.2. Sección B

La sección B, como se dijo anteriormente, se halla reservada al canto solista del Tiple 1. Debe tenerse en cuenta que tanto esta sección como la sección C, no figuran en la versión de la obra de 1749, hallándose solamente en la más antigua.

En el primer período de la sección B (cc. 48-65) el Tiple 1 entona la letra ‘Alef’ a lo largo de tres frases. La primera frase (cc. 48-52) se halla construida mediante una derivación del motivo del primer período de la sección A:

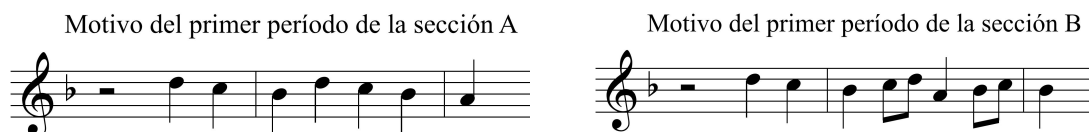


Imagen 71

La frase termina con una cadencia sobre la mediación (Re) de tipo ‘remisa’ (cc. 51-52). Las dos frases restantes (cc. 52-58 y cc. 58-65) son réplicas libres de la primera, transportadas a la cuarta superior y a la segunda descendente respectivamente. La segunda frase se cierra mediante una cadencia sobre el cuarto grado modal (Do) y la tercera sobre la final (Sol). Esta última frase posee la particularidad de concluir con un pequeño apéndice instrumental a cargo del continuo solo, luego del cese de la voz (cc. 64-65):



Imagen 72: cc. 64-65, apéndice instrumental a cargo del continuo

En su cierre, el bajo alcanza la final a través de un salto de cuarta descendente, movimiento cadencial que hoy en día denominamos ‘plagal’.

El segundo período de la sección B se compone de cinco frases, a través de las que se musicaliza el segundo versículo de la Lamentación. La primera frase (cc. 66-75) se basa en un motivo que puede ser descrito como un derivado del empleado en el período anterior, pues en su cabeza se observa el mismo movimiento de cuarta descendente (Re-La) que sirve de marco al otro (y por ende también al del primer período de la sección A):



Imagen 72: cc. 66-67

La frase concluye con una cadencia sobre la final (cc. 69-70). La segunda frase se extiende entre los cc. 71-75 y consiste en una réplica de la anterior transportada a la cuarta superior, finalizando con una cadencia sobre el cuarto grado (Do, cc. 74-75).

La tercera frase (cc. 76-81) incorpora un nuevo motivo que anticipa, en su gestualidad, el que se utilizará en las secciones C y D. Este motivo consiste en un ascenso por grado conjunto de ámbito de quinta justa:



Imagen 73: cc. 76-77

Luego de una cadena de retardos ornamentada mediante giros típicos cadenciales, y que armónicamente desvían la resolución esperada en cada caso (cc. 78-80), la frase desemboca en una cadencia sobre el tercer grado del modo (Si bemol).

La cuarta frase se extiende entre los cc. 82-88. Si bien el compositor la construye en base a un motivo consistente en un ascenso acéfalo de tercera menor, de ritmo negra-blanca, el agregado de una nota de paso intermedia en figuración de corchea⁴⁴ (efectuado por una mano posterior a la del copista del manuscrito más antiguo), lo convierte en una anticipación del motivo que se empleará en la sección final de la obra:



Imagen 74: cc. 82-83

Al igual que la frase anterior, esta finaliza con una cadencia sobre Si bemol (cc. 87-88). Antes del final, se establecen una serie de juegos imitativos entre el tiple y el bajo (basados en el motivo presentado) que aportan carácter a la frase:

⁴⁴ En nuestra transcripción de la obra, y en el ejemplo que aquí ofrecemos, dicha nota de paso agregada figura impresa en tipo más pequeño.

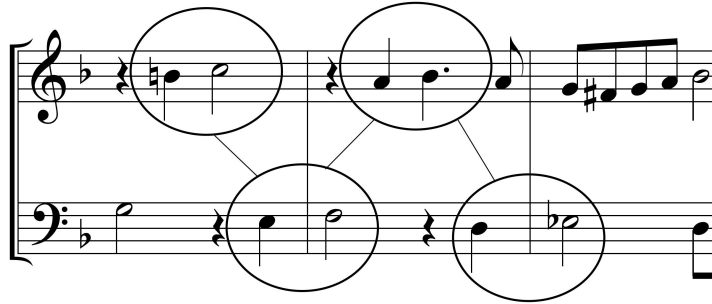


Imagen 75: juegos imitativos previos a la cadencia

En los cc. 89-100 se abre paso la quinta y última frase de la sección, que no es otra cosa que una réplica de la anterior transportada una quinta arriba. Muy hábilmente, el compositor oculta este recurso retrasándolo con la inserción, al comienzo, de una repetición textual de los dos compases iniciales de la cuarta frase (cc. 89-90). A partir del c. 91, tiene lugar la repetición transportada:

Repetición textual de cc. 82-83 Transporte a la 5ta superior

Imagen 76: cc. 89-96

En el c. 97, la natural resolución sobre Fa del gesto cadencial (propiciada por el transporte) es evitada a través del drástico enlace con el acorde de Re mayor (cadencia ‘escapada’), que obliga a la voz del Tiple a ascender por tono a un Fa#, y al bajo a ascender por tono:

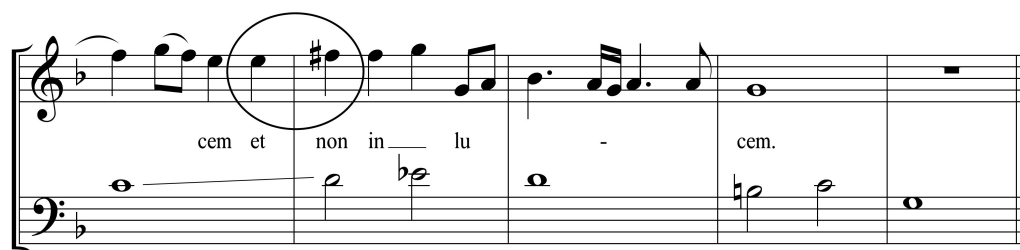


Imagen 77: cc. 96-100

A partir de allí, Tiple y continuo se preparan para el cierre sobre la final (Sol). Sin embargo, el bajo, en lugar de saltar una cuarta o quinta hacia Sol al momento de resolver la cadencia (cc. 98-99), salta una tercera descendente hacia la tercera mayor del acorde sobre la final. Al igual que la tercera frase del primer período de esta sección, la que nos ocupa concluye con un pequeño apéndice a cargo del continuo (cc. 99-100), en el que se alcanza la final por medio de un salto descendente de cuarta.

4.2.3.3.3. Sección C

Como ya se dijera anteriormente, esta sección (al igual que la sección B) solamente se encuentra en la versión más antigua de la obra, no habiendo sido copiada en la versión de 1749.

Escrita para el lucimiento solista del Tiple 2, se encuentra articulada en dos períodos. El primer período (cc. 101-109) abarca una sola frase, y en ella se presenta la letra hebrea “Beth”. El motivo empleado por el compositor se destaca por su perfil ondulante y ritmo constante de negras. Su gestualidad fue, en parte, anticipada por el motivo de la tercera frase del segundo período de la sección B (ver más arriba). Un rasgo importante de esta frase lo constituye el comportamiento activo de bajo, que marcha a la par de la voz. La frase concluye con una cadencia sobre la final (Sol).

El segundo período se extiende entre los cc. 110-139. El compositor pone en música el versículo cuarto de la Lamentación a través de tres frases. La primera frase (cc. 110-120) puede ser dividida en dos tramos, siendo el segundo de ellos (cc. 115-120) una réplica exacta del primero (cc. 110-115) transportada una cuarta hacia arriba. El motivo

consiste en un salto de quinta ascendente, seguido por un descenso de tercera menor en grado conjunto:



Imagen 78: cc. 110-111

La segunda frase abarca los cc. 121-126. Resulta interesante observar el cromatismo y la falsa relación en el bajo cuando el Tiple pronuncia la palabra “carnem” (“carne”):

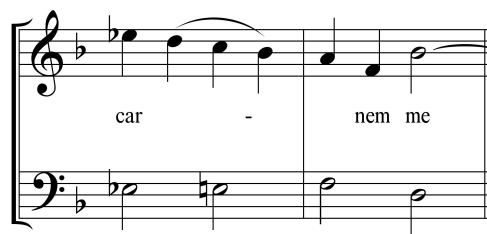
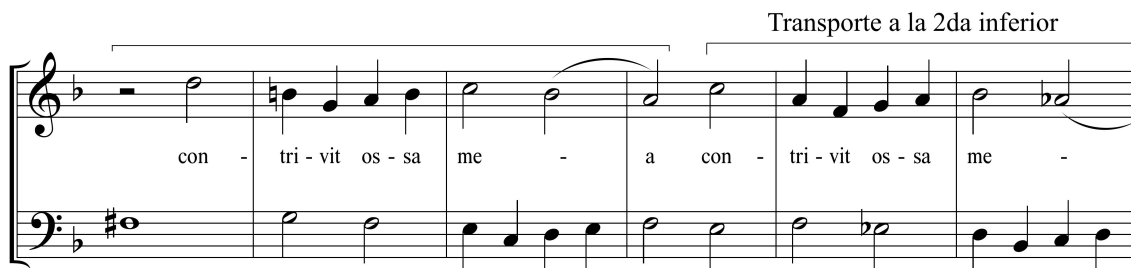


Imagen 79: cromatismos y falsas relación sobre la palabra “carnem”

La tercera y última frase (cc. 127-139) consiste en una serie de transportes de un motivo presentado por el Tiple que a su vez es imitado por el bajo. El primer transporte es a la segunda inferior, y el segundo a la cuarta superior.



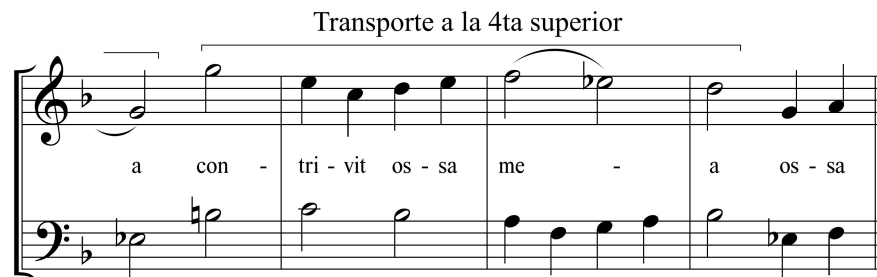


Imagen 80: cc. 127-136

A continuación, mientras el Tiple se acomoda para entonar la cadencia de cierre sobre la final (Sol), el bajo emprende un movimiento escalístico ascendente (c. 137) en ritmo de negras, que recuerda al motivo del primer período de la sección, y a la vez anticipa el motivo con que se inicia la sección siguiente.

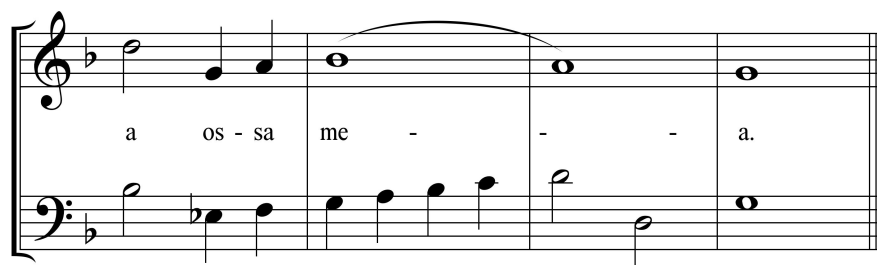


Imagen 81: cc. 137-140

4.2.3.3.4. Sección D

La tercera sección se abre paso con la entonación de la letra ‘Guímel’ a lo largo de tres frases (cc. 140-154) que constituyen el primer período. En la primera frase (cc. 140-144) el Tiple 2 presenta el motivo, consistente en un ascenso por grado conjunto en el ámbito de una cuarta:



Imagen 82: c. 140

El Tiple 1 lo imita a la quinta superior y a distancia de blanca. La frase finaliza con una cadencia sobre el cuarto grado por encima de la final (Do).

La segunda frase no es otra cosa que una réplica de la primera, transportada una cuarta arriba. La voz que presenta el motivo es ahora la del Tiple1, imitándola el Tiple 2 a la cuarta inferior. La frase se cierra con una cadencia sobre Fa, séptimo grado por encima de la final.

La tercera frase –y última del primer período de esta sección B- consiste en una réplica de la anterior, transportada una segunda arriba. De esta manera, la frase concluye con una cadencia sobre la final (Sol).

La primera frase del segundo período abarca los cc. 63-72 y se subdivide en dos tramos. En el primero (cc. 155-160) el Tiple 2 presenta el motivo, que es imitado por el Tiple 1 a la cuarta superior y a distancia de compás. Este primer tramo de la frase finaliza con una cadencia sobre el cuarto grado (Do). El segundo tramo abarca los cc. 160-164 y, mediante un nuevo motivo ondulante de corcheas y en estilo homófonico, las voces desembocan en una cadencia sobre la final (Sol) con tercera de picardía.

La segunda frase es una réplica de la anterior, transportada una cuarta arriba. De esta manera, los puntos cadenciales de sus dos tramos son: en el primero sobre Fa (c. 170), y en el segundo sobre Do (c. 174). Pegado al cierre de esta frase, se abre paso una nueva (cc. 174-178) en la que se musicalizan las últimas palabras del versículo (“ut non egrediar”). El Tiple 2 presenta el motivo, consistente en un descenso de tercera menor por grado conjunto que incluye nota repetida:



Imagen 83: cc. 174-175

El Tiple 1 lo imita a la cuarta superior, a distancia de compás. La frase finaliza -tras un breve y postrero juego imitativo- con una cadencia sobre la mediación del modo (Si bemol).

La última frase de la sección tiene lugar en los cc. 179-185. El Tiple 2 presenta el motivo,



Imagen 84: cc. 180-181

que es imitado por el Tiple 1 a distancia de compás y a la quinta superior. En el c. 181, tras la imitación del Tiple 1, Tiple 2 vuelve a entonar el motivo una segunda más arriba, a manera de una nueva entrada. La frase finaliza con una cadencia sobre la final (Sol) con tercera de picardía.

4.2.3.3.5. Sección E

La quinta sección de la obra, como ya dijimos anteriormente, pone en música la sentencia con que se cierra el canto de las Lamentaciones en el Oficio de Semana Santa. La primera frase abarca los cc. 186-190, y en ella el Tiple 2 presenta un motivo que despliega un intervalo de cuarta por medio del grado conjunto:



Imagen 85: cc. 186-187

El Tiple 1 lo imita a la quinta superior y a distancia de blanca. La frase se cierra con una cadencia sobre la final (Sol) con tercera de picardía.

La segunda frase se divide en dos tramos. El primero (cc. 191-195) plantea un juego de imitaciones libres entre los tiples, sobre la palabra “convertere”. El motivo, un

ascenso de tercera menor por grado conjunto, es presentado por el Tiple 1 e imitado por el Tiple 2 sólo en el aspecto melódico:



Imagen 86: c. 191-192

Luego (c. 193), es el Tiple 2 quien porta el motivo (transportado una quinta hacia abajo), y el Tiple 1 el que realiza la imitación. La segunda parte de la frase (cc. 195-199) se desarrolla en estilo homofónico y desemboca en una cadencia sobre el cuarto grado (Do).

La tercera y última frase de la sección consiste en una réplica de la anterior. En sus primeros compases, el material de la frase anterior se ve transportado una segunda hacia abajo; sin embargo, a partir del c. 202, en lugar de entonar el Tiple 2 el motivo una quinta más grave, lo repite tal cual se lo presentó en el primer compás de la frase anterior (c. 191). Por este medio, el compositor logra que la cadencia de cierre de la frase –y de la obra entera- se produzca sobre la final (Sol).

4.2.4. Análisis de la *Lamentación Tercera de Jueves Santo, 1746* (Ms SSAAC IMCV 92)

Características generales

Modo: 6 (en Do)

Claves: bajas

Mensuración: binaria (C), ternaria (C 3/2)

Forma general: cinco secciones

Orgánico: A-Ac.

4.2.4.1. Descripción general de la pieza

En la portada del manuscrito se lee: “Lamentación 3.^a del Jueves Santo. [/] Sola. [/] Aleph. Ego vir videns. [/] Año de 1746”. En el recto del folio correspondiente a la parte del Alto, se lee, en la esquina superior derecha, el nombre de “Anaya”.

Samuel Claro⁴⁵ no explica las razones por las cuales atribuye esta Lamentación a la autoría de Ponce de León. En el capítulo 6 ahondaremos en este punto.

4.2.4.2. Análisis

La presente musicalización de la Lamentación tercera, a diferencia de la de 1749, se halla concebida para Tiple solista con acompañamiento de continuo. El compositor parece equilibrar la mayor simpleza de la disposición solística con una escritura rítmica más rica, que incluye ritmos puntillados de negra y corchea, y de corchea y semicorchea en la parte vocal, y cambios al metro ternario (proporción menor). Armónicamente se desarrolla en el modo 6 transportado a Do (claves bajas), y presenta una paleta también algo más rica, ofreciendo cadencias en seis de los siete grados del modo (final, Re, Mi, Fa, Sol, y La), siendo las más frecuentes las que se cuentan sobre la final y el quinto grado por encima de ésta. El estilo vocal es muy similar al que presentan las secciones solistas de la Lamentación anterior.

⁴⁵ CLARO, 1969: 23.

Otra similitud con la Lamentación anterior ocurre a nivel formal, presentado también esta obra cinco secciones. A diferencia de la otra, sin embargo, incorpora dos versículos de la letra ‘Guímel’, y tan sólo uno de las de ‘Alef’ y ‘Beth’. El texto completo de esta Lamentación es el siguiente⁴⁶:

1 Aleph: Ego vir videns paupertatem meam in virga indignationis eius.	1 Alef: Yo soy un varón que veo mi pobreza bajo la vara de su indignación.
4 Beth: Aedificavit in gyro meo et circumdedit me felle et labore.	4 Beth: Me bloqueó, y me puso un vallado de hiel y de trabajo.
7 Ghimel: Circum aedificavit adversum me ut non egrediar, agravavit compedem meum.	7 Guímel: Me encerró por todos lados para que no escapase: dobló el peso de mis grillos.
9 Ghimel: Conclusit vias meas lapidibus quadris, semitas meas subvertit.	9 Guímel: Cerró mis caminos con piedras cuadradas, cortó mis sendas.
Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.	Jerusalem, Jerusalem, coviértete a tu Dios y Señor.

4.2.4.2.1. Sección A

La primera sección de la obra se abre paso entre los cc. 1-26. Pueden distinguirse en ella dos períodos, consistiendo el primero (cc. 1-10) en la entonación de la letra ‘Alef’, y el segundo (cc. 11-26) en la del primer versículo de la Lamentación (“Ego vir videns...”).

El primer período se halla compuesto por dos frases. Ambas se basan en un motivo de negra con puntillo-corchea, que avanza por grado conjunto en el ámbito de una tercera.

⁴⁶ Para la traducción al castellano del texto de las Lamentaciones nos servimos de la versión de Rigual, de 1858 (RIGUAL, 1858: 329-331). La numeración de los versículos corresponde a la versión de los Pbro. Armando J. Levoratti y Alfredo B. Trusso (*El Libro del Pueblo de Dios*, 1990).

La primera frase (cc. 1-4) finaliza con una cadencia ‘remisa’ sobre la mediación (Mi), y la segunda (cc. 4-10) con una cadencia sobre la final. Esta última frase presenta el mismo apéndice de cierre que se observa en algunas frases solísticas de la Lamentación de 1749.

El segundo período contiene dos frases. La primera de ellas abarca los cc. 11-15, y se basa en un motivo escalístico ascendente de corcheas.

La frase finaliza con una cadencia sobre el quinto grado por encima de la final (cc. 14-15). La segunda frase retoma el motivo del primer período, añadiéndole al comienzo una corchea que lo convierte en acéfalo.

4.2.4.2.2. Sección B

La segunda sección abarca los cc. 27-39, y se divide en dos períodos. El primer período (cc. 27-40) corresponde a la presentación de la letra hebrea ‘Beth’ y se compone de dos frases. En ambas frases el compositor se sirve del motivo observado en el primer período de la sección A.

Otra similitud entre estas frases y las del primer período de la sección anterior, la constituye el movimiento homorrítmico entre el Tiple y el continuo.

En las proximidades de la cadencia, la primera frase presenta una incursión al ritmo puntillado de corchea y semicorchea (c. 30). Con anterioridad, se observa la presencia de un movimiento escalístico descendente en corcheas, tanto en el Tiple como en el continuo (c. 28). La frase finaliza con una cadencia sobre el cuarto grado sobre la final (Fa).

La segunda frase (cc. 33-39) se abre paso con el continuo solo (cc. 32-33) presentando el motivo, que es imitado por el Tiple dos compases después a la quinta superior. El Tiple realiza un salto ascendente de séptima menor para continuar su línea melódica desde un punto más alto del registro.

La frase concluye con una cadencia sobre la final (Do, cc. 38-39), tras la que comienza el segundo período de esta sección.

El segundo período, que musicaliza el texto del primer versículo correspondiente a la letra ‘Beth’, se extiende entre los cc. 40-54, conteniendo tres frases. La primera de ellas (cc. 40-44) expresa la primera parte del versículo (“Aedificavit in gyro meo...”). Si bien comienza con un motivo ascendente en ritmo de negras, antes de concluir retoma el motivo de negra con puntillo y corchea (c. 41). Mediante un giro que incluye figuraciones

de semicorchea, la frase concluye con una cadencia ‘remisa’ sobre el sexto grado por encima de la final (La).

La segunda frase (cc. 44-49) se sirve ampliamente del motivo de negra con puntillo y corchea, combinándolo en el comienzo (cc. 47-48) con movimientos escalísticos descendentes en los que Tiple y continuo marchan a distancia de tercera. Dichos movimientos, en ritmo de corcheas, son similares al que observamos al inicio de la primera frase del primer período de la sección (c. 28).

Pegado al final de la segunda frase, arranca la tercera (cc. 46-54). Ésta se halla construida íntegramente mediante el motivo de negra con puntillo y corchea en la voz del Tiple, aunque dispuesto de manera corrida con respecto al compás. En cc. 49-50 el continuo realiza una imitación a la octava inferior de la línea expuesta hasta allí por el Tiple. En los compases siguientes, dicha línea es repetida por el Tiple transportada a la cuarta superior (cc. 50-51), y a la segunda superior (cc. 52-53). La frase concluye con una cadencia sobre la final (Do, cc. 53-54).

4.2.4.2.3. Sección C

Esta sección, que se extiende entre los cc. 55-70, plantea en su brevedad un contraste con las restantes de la obra, al incorporar en su primer período (cc. 55-70) un cambio al metro ternario (proporción menor). En dicho período el Tiple entona la tercera letra del alfabeto hebreo, ‘Guímel’.

Dentro del primer período pueden distinguirse dos frases: la primera de ellas (cc. 55-62) se destaca por su bajo, que hasta la llegada de los compases de cierre solamente toca el primer tiempo del compás. La línea del Tiple se basa en un motivo que es secuenciado a la segunda superior. En su conjunto, la línea entera no es otra cosa que una escala ascendente en la que cada nota se encuentra bordada.

La frase finaliza con una cadencia sobre el cuarto grado por encima de la final (Fa). La segunda frase (cc. 62-70) consiste, hasta su quinto compás, en una réplica de la primera, transportada una cuarta arriba. En el comienzo (cc. 63-64), el Tiple realiza un salto descendente de novena menor con el fin de acomodar la línea a su registro. A partir del c. 67, el compositor abandona el transporte de la frase anterior con el fin de preparar la cadencia de cierre sobre la final (Do), que tiene lugar en los cc. 69-70.

En el segundo período de esta sección (cc. 71-101) el compositor retorna definitivamente al metro binario ('compasillo'). Pueden distinguirse cuatro frases, la primera abarcando los cc. 71-76, la segunda los cc. 76-80, la tercera los cc. 81-90, y la última los cc. 90-101.

La primera frase puede dividirse en dos tramos. El primero (cc. 71-73) se basa en un motivo que conserva la rítmica de negra con puntillo y corchea, pero con una negra añadida como anacrusa. Melódicamente avanza por terceras.

Este primer tramo finaliza con una cadencia sobre la final (c. 73). El segundo tramo (c. 74-76) emplea una variante de dicho motivo, con movimientos de grado conjunto y saltos de cuarta y octava. La frase entera finaliza con una cadencia sobre la final, en la que el bajo alcanza dicha nota por movimiento de semitono natural ascendente (cc. 75-76).

La segunda frase es enteramente una réplica de la anterior, transportada al comienzo, en el Tiple, una quinta hacia abajo, y enseguida, a partir del c. 77, una cuarta hacia arriba por cuestiones de registro. La frase finaliza con una cadencia en el cuarto grado sobre la final (Fa).

La tercera frase se extiende desde el c.81 al c. 90. Pueden distinguirse dos tramos. En el primero (cc. 81-86), el compositor establece un temperamental juego imitativo entre el Tiple y el continuo, basado en un motivo consistente en un salto de cuarta, en ritmo acéfalo de corchea-negra (anticipado en el segundo tramo de la primera frase, c. 74).

Este juego imitativo entre Tiple y continuo se da en el marco de una secuencia ascendente por segundas, que desemboca, en c. 86. En una cadencia sobre el segundo grado por encima de la final (Sol).

El segundo tramo de la frase (cc. 87-90) se abre con una activa participación del bajo, que despliega un movimiento escalístico descendente. A nivel rítmico, se observa en este gesto la presencia de la célula negra con puntillo-semicorchea, propia del motivo que ha reinado en todas las frases de la obra.

El Tiple, en este último tramo de la frase, muestra un papel rítmicamente pasivo, limitándose a preparar con un retardo la cadencia de cierre sobre el quinto grado por encima de la final (Sol, c. 89-100).

La cuarta y última frase de esta sección no es otra cosa que una réplica de la frase anterior, transportada una cuarta hacia arriba. Esta frase finaliza con un apéndice a cargo del continuo (cc. 100-101) similar al observado en el final del primer período de la sección A. Por medio del mismo termina de concretarse la cadencia sobre la final (Do), demorada por el salto de sexta ascendente del continuo en el c. 100.

4.2.4.2.4. Sección D

En la cuarta sección de la pieza el compositor musicaliza el tercer versículo correspondiente a la letra ‘Guímel’. En el primer período (cc. 102-116), el Tiple entona esta letra a través de tres frases, basadas en un motivo de bordadura en corcheas combinado con el de negra con puntillo y corchea.

En la primera frase (cc. 102-105) el motivo de corcheas es ascendente, mientras que en las dos frases restantes invierte su dirección. La frase tercera (cc. 110-116) es esencialmente una réplica de la segunda (cc. 105-110) transportada un tono arriba, aunque con mayor presencia del motivo de negra con puntillo y corchea en la voz, subrayado por el bajo (cc. 111-112). A partir del c. 112 el compositor abandona la replicación para preparar las voces para la cadencia sobre la final (Do, cc. 115-116). Las cadencias de la primera y segunda frase ocurren sobre el quinto y cuarto grado por encima de la final (Sol y Fa) respectivamente.

El segundo período pone en música el versículo propiamente dicho (“Conclusit vias meas...”), a través de cuatro frases. La primera frase (cc. 117-125) se basa fundamentalmente en el motivo de negra con puntillo y corchea. Cercano al cierre (c. 123), el Tiple realiza un giro de cuatro corcheas emparentado con el motivo observado en el primer período, mediante el cual desemboca en la cadencia sobre el segundo grado por encima de la final (Re). La segunda frase (cc. 126-133) comienza con una réplica de los tres compases finales de la frase anterior, transportada a la cuarta superior. El retardo del Tiple (cc. 126-127) desemboca en una cadena descendente de bordaduras en ritmo de corcheas, subrayadas por el bajo a distancia de tercera.

Al igual que la segunda frase del primer período, esta finaliza con un apéndice a cargo del continuo que concreta la cadencia sobre el segundo grado por encima de la final (Re, cc.132-133).

La tercera frase del período (cc. 134-138) es una réplica de los cinco últimos compases de la frase anterior (la cadena descendente de bordaduras en corcheas), transportada una cuarta hacia abajo. La frase concluye con una cadencia sobre el sexto grado por encima de la final (La).

La cuarta y última frase abarca los cc. 139-144. Se advierte en ella la presencia del motivo en corcheas que encabeza la segunda frase (cc. 126), aunque ahora recontextualizado armónicamente de manera de dirigir el discurso hacia la cadencia sobre la final (Do). La frase finaliza con un apéndice a cargo del continuo similar al observado en frases anteriores (cc. 143-144).

4.2.4.2.5. Sección E

Esta sección, la última de la obra, abarca los cc. 145-166 y musicaliza la sentencia con que se daba cierre a la lectura de las Lamentaciones: “Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum”. Pueden distinguirse cuatro frases a lo largo de la misma: la primera entre los cc. 145-149, la segunda desde el c. 150-155, la tercera abarcando los cc. 154-161, y la última los cc. 162-166.

La primera frase se basa en el motivo de negra con puntillo y corchea, incorporando, antes de la cadencia (c. 148) el motivo de bordadura de cuatro corcheas observado en las frases de la sección anterior. La frase concluye con una cadencia sobre el quinto grado por encima de la final.

La segunda frase se estructura sobre un movimiento escalístico de dirección ascendente en el bajo, en ritmo de blancas, de ámbito de octava (cc. 150-153). El Tiple entona un motivo de retardo en negras y blancas, transportado primero una cuarta hacia abajo (cc. 152-153), y luego una quinta hacia abajo (cc. 154-155). La frase alcanza su cierre con una cadencia sobre el cuarto grado por encima de la final (Fa), moviéndose el bajo por semitono natural ascendente.

La tercera frase adopta para su diseño la idea del movimiento ascendente desplegada por el bajo de la frase anterior. En su primer tramo (cc. 156-158), en terceras paralelas y ritmo de negras, Tiple y bajo suben por grados –bordaduras de por medio– hasta alcanzar la quinta de la final (Sol). En el segundo tramo (158-161) este movimiento

se continúa alcanzando la nota La, para luego descender y cadenciar sobre el segundo grado sobre la final (Re).

La cuarta y última frase presenta un perfil melódico ondulante, y aún en ella se observa la presencia del motivo de negra con puntillo y corchea (c. 163). Luego de una aparente cadencia sobre Sol (c. 164), la frase concluye sobre la final (Do, cc. 165-166).

4.2.5. Análisis del salmo *Dixit Dominus*, 1741 (partes incompletas, Ms SSAAC IMCV 247)

4.2.5.1. Características generales

Modo: aparentemente modo 2 sobre Re

Claves: bajas

Mensuración: binaria (C)

Orgánico: 2 coros: Ti-A-Te-B-Ac; Ti-A-Te-B; Ac⁴⁷.

4.2.5.2. Descripción y análisis

Tal como aclaramos al comienzo del presente capítulo, no nos ha sido posible acceder al manuscrito completo de esta obra durante nuestras investigaciones. En el fondo documental del IIMCV sólo consta la microfilmación correspondiente a uno de los folios, el que contiene la parte del acompañamiento del Coro II y –en el anverso- la carátula. Más allá de este inconveniente, la mencionada parte del acompañamiento del Coro II nos ayuda a obtener un panorama general del carácter y de algunos de los elementos que la obra pone en juego.

En la carátula del manuscrito se lee: “Dixit Dominus â Ocho. [/] Año de 1741”. Del análisis de la parte musical, se desprende una especial presencia del ritmo puntillado de corchea y semicorchea, así como de la célula corchea-dos semicorcheas, que sugieren un

⁴⁷ Según catálogo del IIMCV (FERNÁNDEZ CALVO, 2009).

cierto aire marcial o –por lo menos- un carácter semejante al de los primeros períodos de las oberturas francesas de Lully. También se observa la presencia de células acéfalas compuestas de silencio de corchea y tres corcheas. La escritura de la línea del bajo muestra una predominancia de saltos de cuarta ascendente y quinta descendente, combinada con una generosa dosis de grado conjunto. Armónicamente, se advierte un continuo contraste entre el color menor de lo que parece ser un modo 2 sobre Re, y pasajes que cadencian sobre el tercer grado (Fa), de color mayor. Tan solo se observa una sola cadencia sobre el quinto grado, razón por la cual creemos que la obra se encuentra en modo 2 y no en modo 1.

A nivel formal, se observa que la parte analizada refleja aproximadamente la totalidad de la obra, mostrando dos secciones (separadas por una doble barra y un doble calderón) de las cuales la primera correspondería al canto del salmo propiamente dicho (“Dixit Dominus...”), y la segunda al de la Doxología menor. La primera sección arranca, en el manuscrito, con cinco compases de silencio, tras lo que se sigue la música del segundo versículo del salmo, que dice: “Donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum”, según se aprecia en la guía de texto anotada por el copista. Este hecho nos revela que la obra comenzaba, en realidad, con el Coro I entonando el primer versículo, tras el cual se sumaba el Coro II para cantar el segundo.

De la distribución de los silencios en la parte, se infiere que la participación de ambos coros a lo largo de la obra era equilibrada. La pausa más prolongada que se observa ocupa nueve compases, y se encuentra a continuación de lo que parece ser el primer punto cadencial importante de la primera sección.

4.2.6. Análisis del salmo *Dixit Dominus*, 1742 (partes incompletas, Ms SSAAC IMCV 248)

4.2.6.1. Características generales

Modo: modo 2 (en Sol)

Claves: altas

Mensuración: binaria (C)

Forma: dos secciones

Orgánico: 5 voces⁴⁸ [y Ac. (arpa)].

4.2.6.2. Descripción y análisis

De esta obra —como se dijo al comienzo del presente capítulo— solamente se conserva en el IIMCV la microfilmación de uno solo de sus folios. El mismo contiene la parte del acompañamiento, designada en el manuscrito como “Guion al harpa”, y en su cara posterior la carátula, en la que se lee: “Dixit Dominus [/] A 5. [/] Año de 1742”. En la mitad izquierda de la cara que contiene la carátula, otra mano (presumiblemente más antigua) anotó un asiento contable.

Del análisis de la parte musical sobreviviente, se observa que la obra se hallaba escrita en el modo 2 (claves altas con un bemol). A diferencia del *Dixit Dominus* anterior, en la figuración rítmica del que nos ocupa prevalecen los ritmos de blancas y negras, y de negra con puntillo y corchea. La escritura del bajo muestra, de la misma manera que en el caso anterior, una supremacía de los saltos de cuarta ascendente y quinta descendente, equilibrada con un empleo juicioso del grado conjunto.

Desde el plano formal se infiere una clara división de la obra en dos secciones, consistiendo la primera en la musicalización del texto del salmo (“Dixit Dominus...”), y la segunda en la de la Doxología menor (de acuerdo a lo que muestran las guías de texto anotadas por el copista al comienzo de cada sección). No es posible descubrir, sin embargo, la organización de las partes vocales que cantaban por encima; aunque por la cantidad de voces consignadas en la carátula (cinco), es probable que éstas conformasen un coro único.

Armónicamente, se observa una fuerte presencia de cadencias intermedias sobre la mediación del modo (Si bemol). Las dos secciones concluyen en la final (Sol). Curiosamente, el movimiento melódico que realiza el bajo en la cadencia de cierre de la segunda sección no consiste en un salto de cuarta ascendente o quinta descendente, sino en un ascenso por grado conjunto en ritmo de negras, desde la mediación hasta la final.

⁴⁸ Este es el dato que figura en la carátula del manuscrito. Debido a que, como ya se dijo, el IIMCV solamente posee de esta obra la microfilmación del folio correspondiente a la parte del acompañamiento y la carátula, no es posible saber más datos al respecto. Samuel Claro (CLARO, 1969) no brinda mayores datos en su catalogación. Quezada Macchiavello declara no haber hallado el manuscrito de esta obra durante su visita al SSAAC (QUEZADA MACCHIAVELLO, 2004) y tampoco nosotros hemos podido ubicarla (junto al Ms 247) en nuestras investigaciones en Cuzco durante 2014.

4.3. Segunda instancia analítica: Estudio de recursos compositivos en la música litúrgica de Esteban Ponce de León a la luz de la teoría musical hispánica de los siglos XVII y XVIII

A continuación analizaremos las obras tratadas en el presente capítulo⁴⁹ de acuerdo a las teorías expuestas en los tratados de Cerone, Lorente y Nassarre. Los parámetros analizados son los mismos que señalamos en el Capítulo 3 para la música profana. Omitimos aquí la explicación de cada uno, remitiendo a su lectura en el mencionado capítulo.

4.3.1. Imitación contrapuntística

4.3.1.1. ‘Paso’ y ‘fuga’

- *Laudate Dominum omnes gentes*:
 - cc. 1-6: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; según Cerone: ‘fuga desatada’ entre Tiple 1 y Tiple 2 del Coro I, e ‘imitación desatada’ entre Tiples y Tenor del Coro I y entre Tenor del Coro I y Alto del Coro II.
 - Cc. 11-18: ‘imitación desatada’, según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
 - cc. 31-37: ‘fuga’ según Lorente; ‘canon’ según Nassarre; ‘fuga atada’ según Cerone⁵⁰.

⁴⁹ Excepto los dos *Dixit Dominus*, Ms SSAAC IIMCV 247 y 248, por las razones ya explicadas al comienzo del capítulo.

⁵⁰ Las diferencias que presentan ambas voces entre sí a partir del penúltimo compás no invalidan que se trate de una imitación rigurosa, pues operan como licencias necesarias para el correcto cierre de la frase, según los tratadistas.

- cc. 41-43: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 51-55: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 64-69: ‘fuga’ según Lorente; ‘canon’ según Nassarre; ‘fuga atada’ según Cerone⁵¹.

- *Lauda Jerusalem:*

- cc. 7-9: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 13-15 entre Tiple y Tenor ambos del Coro I: ‘fuga’ según Lorente; ‘canon’ según Nassarre; ‘fuga atada’ según Cerone.⁵² Entre Tiple y Alto ambos del Coro I: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 19-20 entre Tenor y Tiple ambos del Coro I: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone. Entre Tenor y Alto ambos del Coro I: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.
- cc. 65-69: ‘fuga desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.

- *Lamentación Tercera de Jueves Santo (1749)*

- cc. 1-4: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.
- cc. 8-14: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone. (Si bien prolongada, no consideramos

⁵¹ Las diferencias que presentan ambas voces entre sí a partir del penúltimo compás no invalidan que se trate de una imitación rigurosa, pues operan como licencias necesarias para el correcto cierre de la frase, según los tratadistas.

⁵² Las diferencias que presentan ambas voces entre sí a partir del penúltimo compás no invalidan que se trate de una imitación rigurosa, pues operan como licencias necesarias para el correcto cierre de la frase, según los tratadistas.

‘canon’ o ‘fuga atada’ a la imitación debido a que a partir del c. 13 las voces se independizan y la cadencia no tiene lugar hasta tres compases después).

- cc. 18-21: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 27-30: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 35-38: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.
- cc. 41-44: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.
- cc. 86-87: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.
- cc. 95-96: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.
- cc. 101-105: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 113-114: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.
- cc. 118-119: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.
- cc. 128-129: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 131-132: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 134-135: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 140-142: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.
- cc. 145-150: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.

- cc. 150-152: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.
- cc. 155-158: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.
- cc. 165-167: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.
- cc. 174-176: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 179-181: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 186-190: ‘fuga’ según Lorente; ‘canon’ según Nassarre; ‘fuga atada’ según Cerone. La brevedad de la frase permite clasificarla de esta manera⁵³.
- cc. 191-192: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 193-194: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 200-201: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 202-203: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.

- *Lamentación Tercera de Jueves Santo (1746)*

- c.14: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 20-21: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.

⁵³ Las diferencias que presentan ambas voces entre sí a partir del penúltimo compás no invalidan que se trate de una imitación rigurosa, pues operan como licencias necesarias para el correcto cierre de la frase, según los tratadistas.

- cc. 31-35: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.
- cc. 37-38: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.
- cc. 44-46: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 47-51: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 81-83: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 91-93: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 128-129: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.
- cc. 134-135: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘fuga desatada’ según Cerone.
- cc. 145-147: ‘imitación desatada’ según Lorente; ‘paso’ según Nassarre; ‘imitación desatada’ según Cerone.

4.3.1.2. ‘Entrada de dos pasos’

- *Laudate Dominum omnes gentes:*
 - cc. 19-20: el par que funciona de ‘guía’ está integrado por Tiple 1 y Tenor del Coro I; la imitación corre a cargo de los pares conformados por Tiple 2 del Coro I y continuo, y Tiple y Bajo del Coro III.

4.3.1.3. ‘Paso encontrado’

- *Lauda Jerusalem:*
 - cc. 31-32: el Tenor del Coro I enuncia la ‘guía’ de movimiento ascendente, y el Tiple del Coro I realiza la imitación en movimiento

contrario. El compositor prefirió que la primera nota de la imitación no respete exactamente el diseño de la ‘guía’.

- *Lamentación Tercera de Jueves Santo (1749)*

- cc. 22-23: el Tiple 2 entona la ‘guía’ de tres notas, de dirección ascendente, y el Tiple 1 la imita (con rítmica diferente) en movimiento contrario.
- cc. 31-32: el Tiple 1 entona la ‘guía’ de tres notas, de dirección ascendente, y el Tiple 2 la imita (con rítmica diferente) en movimiento contrario.

4.3.2. La técnica policoral

Dentro del conjunto de obras litúrgicas analizadas, las que reciben tratamiento policoral son dos: los salmos *Laudate Dominum omnes gentes* y *Lauda Jerusalem*, para tres y dos coros respectivamente. Como hemos señalado oportunamente⁵⁴, no hemos podido acceder a los manuscritos de los *Dixit Dominus* que Claro atribuye a Ponce de León, y que según las descripciones de los catálogos⁵⁵ también acusan una escritura para varios coros.

Si bien con algunas reservas, tanto el *Laudate Dominum omnes gentes* como el *Lauda Jerusalem* reflejan el criterio enunciado por Cerone acerca del comportamiento que debe encarnar cada coro en el conjunto: el primer coro “artificial, alegre y fugado, cantando con mucha gracia y mucha garganta”⁵⁶, el segundo no “tan artificial ni tan fugado”⁵⁷, y el tercero “sin artificios y sin fugas, [...] grave, sonoro, lleno, y de mucha magestad”.⁵⁸ *Lauda Jerusalem* es la obra que más obedientemente se acerca a estos

⁵⁴ Ver el comienzo del presente capítulo.

⁵⁵ FERNÁNDEZ CALVO, 2010; QUEZADA MACCHIAVELLO, 2004; CLARO, 1969.

⁵⁶ CERONE, 1613, Libro XII: 676.

⁵⁷ CERONE, 1613, Libro XII: 676.

⁵⁸ CERONE, 1613, Libro XII: 676.

criterios: de sus dos coros, el primero es el único que muestra casos de escritura en estilo imitativo, mientras que el segundo se mueve exclusivamente en estilo homofónico.

El caso del *Laudate Dominum omnes gentes* es algo particular, debido al rol de ‘nexo’ que asume el Coro II en la textura, repartiendo sus voces⁵⁹ entre el Coro I y el Coro III, renunciando así a toda independencia. (No hemos observado un comportamiento semejante en las restantes obras policorales de Ponce de León). Más allá de esto, y con excepción de lo que ocurre en los cc. 13-16, el Coro III mantiene siempre una escritura de estilo homofónico, mientras que el Coro I es el que asume los pasajes en estilo imitativo.

4.3.2.1. Infracciones a las reglas de conducción de las partes en la escritura policoral

Mientras las infracciones que ocurren en *Lauda Jerusalem* se mantienen dentro del marco de las justificables como doblamientos de octavas y unísonos de refuerzo (muy similares a las observadas en la loa *Borda de perlas y aljófar* y en la *Música de la Comedia de San Eustaquio*), las de *Laudate Dominum omnes gentes* se muestran algo más controversiales. Aparte de algunos paralelismos de octavas entre voces polares de la textura, se observan numerosos, curiosos y deliberados paralelismos de quintas, poco justificables desde la óptica de la escritura policoral. Si bien estos últimos se dan en relación a voces internas de la textura, no dejan de llamar la atención, pues no solamente ocurren en el marco de figuraciones de corcheas (que podrían interpretarse analíticamente como ornamentaciones), sino también en el de negras (por ejemplo: en c. 7 entre Alto del Coro II y continuo). Una justificación posible para estas anomalías podría hallarse en la mayor libertad que otorgan los tratadistas para la conducción de las partes en texturas a más de cuatro voces, y en el hecho de que las mismas se produzcan entre elementos de diferentes coros (separados espacialmente), ocultando el efecto. Sin embargo, es interesante destacar que no se encuentran, con este mismo grado de presencia, en ninguna de las obras policorales restantes de Ponce de León.

⁵⁹ Recordar que, según consta en el mismo manuscrito de la obra, falta la parte correspondiente al Tiple del Coro II.

- *Laudate Dominum omnes gentes*:
 - c. 7: quintas paralelas entre Alto del Coro II y continuo.
 - c. 15: octavas paralelas entre Tiple 2 y Tenor del Coro I.
 - c. 15: quintas paralelas entre Tenor del Coro I y Alto del Coro II.
 - cc. 19: quintas paralelas entre Tenor del Coro I y continuo.
 - cc. 20: octavas paralelas entre Tiple del Coro III y continuo.

- *Lauda Jerusalem*:
 - cc. 38-41: unísonos paralelos entre Tiple del Coro I y Tiple del Coro II;
unísonos paralelos entre Tenor del Coro I y Tenor del Coro II.
 - cc. 52-56: unísonos paralelos entre Tiple del Coro I y Tiple del Coro II;
unísonos paralelos entre Alto del Coro I y Alto del Coro II

4.3.3. Alteraciones ‘particulares’ o accidentales

En el curso de las obras analizadas no se observan alteraciones accidentales que no sean las prescriptas por los teóricos para cada modo.

4.3.4. ‘Cláusulas’ o cadencias

- *Lauda Jerusalem*

Sección	Compás	CERONE	Par cadencial	NASSARRE	Par cadencial	LORENTE	Par cadencial
A	4-5	‘imperfecta’	A-Te(C I)	‘intensa’ ‘perfectísima’	Te-Ac	-	-
	9-10	⁶⁰	-	⁶¹	-	‘tercera sostenida’	Ti(C I)-Ac
	12	‘imperfecta’	Ti-A(C II)	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti(C I)-Ac	-	-

⁶⁰ En el enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

⁶¹ En el enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

	17-18	‘sostenida’ ‘real’	A(C I)-A(C II)	‘intensa’ ‘perfectísima’	A(C II)-Ac	‘sostenida’	A(C I)- A(C II)
	18-19	- ⁶²	-	- ⁶³	-	‘tercera sostenida’	A(C II)- Ac
	22	‘real’	Ti-Te(C I)	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti-Te(C I)	-	-
	26-27	‘sostenida’ ‘real’	Ti1-Te(C I)	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti(CI)-Ac	‘sostenida’	Ti1-Te(C I)
	30-31	‘imperfecta’	Ti-A(CII)	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Ac	-	-
	40-41	‘sostenida’ ‘real’	Ti-Te(C I y C II)	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti(C I y C II)-Ac	‘sostenida’	Ti-Te(C I y C II)
	44-45	‘imperfecta’	Ti-A(C I)	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti(C I)-Te	-	-
	50	‘imperfecta’	Ti-A(C II)	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti(C II)-Ac	-	-
	55-56	‘sostenida’ ‘real’	A(C I y C II)-Te(C II)	‘intensa’ ‘perfectísima’	A(C I y C II)-Ac	‘sostenida’	A(C I y C II)-Te(C II)
B	60-61	‘real’	A(C II)-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	A(C II)-Ac	-	-
	71-72	- ⁶⁴	-	- ⁶⁵	-	‘tercera sostenida’	A(C II)- Ac
	79-81	- ⁶⁶	-	- ⁶⁷	-	‘tercera sostenida’	A(CI y CII)-Ac

⁶² En el enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

⁶³ En el enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

⁶⁴ En el enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

⁶⁵ En el enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

⁶⁶ En el enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

⁶⁷ En el enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

- *Laudate Dominum omnes gentes*

Sección	Compás	CERONE	Par cadencial	NASSARRE	Par cadencial	LORENTE	Par cadencial
A	8-9	‘imperfecta’	Ti2(C I)- A(C II)	‘intensa’ ‘perfectísima’	A(C II)-Ac	-	-
	17-18	‘sostenida’ ‘real’	A(C II)- Ti(C III)	‘intensa’ ‘perfectísima’	A(CII)-Ac	‘sostenida’	A(C II)- Ti(C III)
	23	‘sostenida’ ‘real’	A(C II)- A(C III)	‘intensa’ ‘perfectísima’	A(C III)-Ac	‘sostenida’	A(C II)- A(C III)
	29-30	‘sostenida’ ‘real’	A(CII)- Ti(CIII)	‘intensa’ ‘perfectísima’	A(CII)-Ac	‘sostenida’	A(CII)- Ti(CIII)
	36-37	- ⁶⁸	-	- ⁶⁹	-	-	-
	38-39	‘imperfecta’	Ti(C I)-A(C II)	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti(C I)-Ac	-	-
	40-41	‘sostenida’ ‘real’	A(C II)- A(C III)	‘intensa’ ‘perfectísima’	A(C II)-Ac	‘sostenida’	A(C II)- A(C III)
	47	- ⁷⁰	-	- ⁷¹	-	-	-
	50	‘imperfecta’	Ti2(C I)- Te(C II)	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti2(C I)-Ac	-	-
	56-57	-	-	-	-	‘tercera sostenida’	A(C II)- Ac
	62-63	‘sostenida’ ‘real’	A(C II y C III)-Ti (C III)	‘intensa’ ‘perfectísima’	A(C II y C III)-Ac	‘sostenida’	A(C II y C III)-Ti (C III)
B	69	- ⁷²	-	- ⁷³	-	-	-
	78	- ⁷⁴	-	- ⁷⁵	-	‘tercera sostenida’	Te(C II)- Ac
	84	‘real’	Ti2(C I)-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti2(C I)-Ac	-	-

⁶⁸ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se supone en el continuo la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

⁶⁹ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se supone en el continuo la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

⁷⁰ Faltan las voces del par cadencial.

⁷¹ Faltan las voces del par cadencial.

⁷² Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se supone en el continuo la cadencia es ‘imperfecta’.

⁷³ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se supone en el continuo la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

⁷⁴ El enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

⁷⁵ El enlace no admite el movimiento ascendente de semitono.

	87-88	‘imperfecta’	Ti(C III)- A(C III)	‘intensa’ ‘perfectísima’	A(C III)-Ac	-	-
	96-97	‘sostenida’ ‘real’	A-Te(C II)	‘intensa’ ‘perfectísima’	A(C II)-Ac	‘sostenida’	A-Te(C II)

- Lamentación Tercera del Jueves Santo (1749)

Sección	Compás	CERONE	Par cadencial	NASSARRE	Par cadencial	LORENTE	Par cadencial
A	7-8	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti2-Ac	-	-
	16-17	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
	20-21	- ⁷⁶	-	- ⁷⁷	-	‘tercera sostenida’	Ti1-Ac
	25-26	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti2-Ac	-	-
	34-35	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
	40-41	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti2-Ac	-	-
	46-47	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
B	51-52	‘remisa’	Ti1-Ac	‘remisa’	Ti1-Ac	‘remisa’	Ti1-Ac
	57-58	- ⁷⁸	-	- ⁷⁹	-	-	-
	62-63	- ⁸⁰	-	- ⁸¹	-	-	-
	69-70	‘real’	Ti1-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-

⁷⁶ El enlace no contiene movimiento ascendente de semitono.

⁷⁷ El enlace no contiene movimiento ascendente de semitono.

⁷⁸ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se supone en el continuo la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

⁷⁹ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se supone en el continuo la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

⁸⁰ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se supone en el continuo la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

⁸¹ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se supone en el continuo la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

	74-75	‘real’	Ti1-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
	87-88	‘real’	Ti1-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
	99-100	₋₈₂	-	₋₈₃	-	‘tercera sostenida’	Ac ⁸⁴
C	108-109	‘real’	Ti2-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti2-Ac	-	-
	119-120	‘real’	Ti2-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti2-Ac	-	-
	125-126	‘real’	Ti2-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti2-Ac	-	-
	138-139	₋₈₅	-	₋₈₆	-	-	-
D	143-144	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti2-Ac	-	-
	148-149	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
	153-154	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
	159-160	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti2-Ac	-	-
	163-164	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti2-Ac	-	-
	169-170	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
	173-174	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
	177-178	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti2-Ac	-	-
	184-185	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
	189-190	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-

⁸² El enlace no contiene movimiento ascendente de semitono.

⁸³ El enlace no contiene movimiento ascendente de semitono.

⁸⁴ Se supone las voces restantes en la realización del continuo.

⁸⁵ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se supone en el continuo la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

⁸⁶ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se supone en el continuo la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

	194	‘real’	Ti1-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
	198-199	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-
	207-208	‘imperfecta’	Ti1-Ti2	‘intensa’ ‘perfectísima’	Ti1-Ac	-	-

- Lamentación Tercera del Jueves Santo (1746)

Sección	Compás	CERONE	Par cadencial	NASSARRE	Par cadencial	LORENTE	Par cadencial
A	3-4	‘remisa’	A-Ac	‘remisa’	A-Ac	‘remisa’	A-Ac
	9-10	₋₈₇	-	₋₈₈	-	‘tercera sostenida’	A-Ac
	19-20	₋₈₉	-	₋₉₀	-	-	-
	25-26	₋₉₁	-	₋₉₂	-	‘tercera sostenida’	A-Ac
B	30-31	‘real’	A-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Ac	-	-
	38-39	‘real’	A-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Ac	-	-
	43-44	‘remisa’	A-Ac	‘remisa’	A-Ac	‘remisa’	A-Ac
	53-54	‘real’	A-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Ac	-	-
C	61-62	‘real’	A-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Ac	-	-
	69-70	₋₉₃	-	₋₉₄	-	-	-

⁸⁷ El enlace no contiene movimiento ascendente de semitono.

⁸⁸ El enlace no contiene movimiento ascendente de semitono.

⁸⁹ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

⁹⁰ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

⁹¹ El enlace no contiene movimiento ascendente de semitono.

⁹² El enlace no contiene movimiento ascendente de semitono.

⁹³ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

⁹⁴ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

	78	‘real’	A-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Ac	-	-
	86	‘real’	A-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Ac	-	-
	89-90	⁹⁵	-	⁹⁶	-	-	-
	96	‘real’	A-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Ac	-	-
	100-101	⁹⁷	-	⁹⁸	-	‘tercera sostenida’	-
D	104-105	‘real’	A-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Ac	-	-
	109-110	⁹⁹	-	¹⁰⁰	-	-	-
	115-116	¹⁰¹	-	¹⁰²	-	‘tercera sostenida’	A-Ac
	119	¹⁰³	-	¹⁰⁴	-	-	-
	124-125	‘real’	A-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Ac	-	-
	132-133	¹⁰⁵	-	¹⁰⁶	-	‘tercera sostenida’	A-Ac
	137-138	‘real’	A-Ac	‘intensa’ ‘perfectísima’	A-Ac	-	-
	143-144	¹⁰⁷	-	¹⁰⁸	-	‘tercera sostenida’	A-Ac
	149	¹⁰⁹	-	¹¹⁰	-	-	-

⁹⁵ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘sostenida’ ‘real’.

⁹⁶ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

⁹⁷ El enlace no contiene movimiento ascendente de semitono.

⁹⁸ El enlace no contiene movimiento ascendente de semitono.

⁹⁹ Falta la voz del par cadencial que desciende por tono. Si se la supone en el continuo, la cadencia es ‘Sostenida’ ‘Real’.

¹⁰⁰ Inclasificable, debido a que la clasificación de Nassarre no reconoce el movimiento ascendente de semitono en el bajo.

¹⁰¹ El enlace no contiene movimiento ascendente de semitono.

¹⁰² El enlace no contiene movimiento ascendente de semitono.

¹⁰³ Falta la voz del par cadencial que desciende por tono. Si se la supone en el continuo, la cadencia es ‘Sostenida’ ‘Real’.

¹⁰⁴ Inclasificable, debido a que la clasificación de Nassarre no reconoce el movimiento ascendente de semitono en el bajo.

¹⁰⁵ El enlace no contiene movimiento ascendente de semitono.

¹⁰⁶ El enlace no contiene movimiento ascendente de semitono.

¹⁰⁷ El enlace no contiene movimiento ascendente de semitono.

¹⁰⁸ El enlace no contiene movimiento ascendente de semitono.

155	- ¹¹¹	-	- ¹¹²	-	-	-
165-166	- ¹¹³	-	- ¹¹⁴	-	-	-

De los resultados que arroja este análisis pormenorizado de los tipos cadenciales que ocurren en la producción litúrgica de y atribuida a Ponce de León, se obtienen las siguientes conclusiones:

- 1- La mayoría de las cadencias (84¹¹⁵) responde al tipo que Nassarre clasifica como ‘intensa’, con salto de cuarta ascendente o quinta descendente en el bajo, y movimiento de semitono ascendente en alguna de las voces superiores (no necesariamente la más aguda).
- 2- Le siguen, en menor número (14), las cadencias cuyos bajos realizan movimientos de quinta ascendente o cuarta descendente, identificadas por nosotros (en base a Lorente) como de ‘tercera sostenida’.
- 3- Las cadencias ‘remisas’, si bien pocas, tienen su presencia (3).
- 4- Cadencias en las que el movimiento de semitono ascendente de la voz obligada se da en el bajo, se cuentan solamente tres (3).

Estos mismos resultados, expresados en porcentajes con respecto al total de cadencias, son como siguen:

- 1- Cadencias ‘intensas’: 80,76%
- 2- Cadencias de ‘tercera sostenida’: 13,46%

¹⁰⁹ Falta la voz del par cadencial que desciende por tono. Si se la supone en el continuo, la cadencia es ‘Sostenida’ ‘Real’.

¹¹⁰ Inclasificable, debido a que la clasificación de Nassarre no reconoce el movimiento ascendente de semitono en el bajo.

¹¹¹ Falta la voz del par cadencial que desciende por tono. Si se la supone en el continuo, la cadencia es ‘Sostenida’ ‘Real’.

¹¹² Inclasificable, debido a que la clasificación de Nassarre no reconoce el movimiento ascendente de semitono en el bajo.

¹¹³ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘imperfecta’.

¹¹⁴ Falta el movimiento ascendente de semitono. Si se lo supone en el continuo, la cadencia es ‘intensa’ ‘perfectísima’.

¹¹⁵ Entran dentro de esta cuenta aquellas en las que puede suponerse que la voz que asciende por semitono se halla presente en el continuo.

3- Cadencias ‘remisas’: 2, 88%

4- Cadencias en las que el movimiento ascendente de semitono se da en el bajo:
2,88%

Puede apreciarse aquí que la proporción entre los diferentes tipos cadenciales es significativamente muy similar a la observada en la música profana.

- CAPÍTULO 5 -

EL PAPEL DE LA RETÓRICA MUSICAL EN LA OBRA DE ESTEBAN PONCE DE LEÓN.

APROXIMACIÓN ANALÍTICA

5.1. Introducción¹

La aplicación de recursos retóricos a la poiesis musical puede reconocerse desde la Edad Media², si bien es durante el Barroco que esta práctica adquiere una relevancia especial a la luz del papel determinante que cobra por entonces en las artes la preocupación por la expresión de los afectos o pasiones del alma.³ Hacia la mitad del siglo XVII, tanto Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636-7) como Kircher (*Musurgia universalis*, 1650) coincidían en afirmar la similitud que existía entre el compositor y el orador en su misión de persuadir y conmover al oyente mediante la retórica de su discurso⁴. En su forma más básica, la expresión de los afectos en la música se buscaba a través de una disposición juiciosa y conveniente de las partes constitutivas del discurso musical (*'dispositio'*) y mediante la elección de recursos y gestos musicales adecuados a la pasión que se deseaba despertar en el público (*'elocutio'*). Dentro de este último campo encontraban lugar dichos usos especiales del material musical que los teóricos equiparaban con las *'figuras retóricas'*⁵ desplegadas por los oradores en sus parlamentos con fines persuasivos. Si bien los principios de la retórica concernían también a la composición de música instrumental además de vocal, en esta última, la presencia del texto ofrecía al compositor la oportunidad de plasmar musicalmente de una manera más directa los afectos y otros elementos que se desprendían de aquellos. La tradición del madrigal y, más aún, el cultivo continuado del género operístico a lo largo del siglo XVII, terminó por nutrir a los compositores de una batería de figuras retóricas musicales hasta

¹ Partes del texto de este capítulo han sido publicadas previamente por el autor en el artículo MOSCA, Julián – FERNÁNDEZ CALVO, Diana: “A la mesa zagalas. Un nuevo rescate de la obra de José de Orejón y Aparicio” (ver FERNÁNDEZ CALVO – MOSCA, 2011: 450-458).

² Como apunta James Haar: “La música medieval, por supuesto, no carecía de cualidades retóricas. Los ejemplos abundan, incluyéndose aquellos tan impactantes como las decoraciones solísticas superpuestas al canto llano en los *organa* de Notre-Dame, y la coincidencia entre música y artificio verbal en la obra del más grande de los *rhétoriciens* medievales, Guillaume de Machaut, el trovador convertido en polifonista en el repertorio madrigalístico del Trecento”. (HAAR, 2006: 29)

³ Ver LÓPEZ CANO, 2000; BARTEL, 1997; BUELOW, 2001.

⁴ BUELOW, 2001.

⁵ Ver LÓPEZ CANO, 2000: 109 y ss.

cierto punto estandarizadas, según se observa en las descripciones que de ellas hicieron ciertos teóricos -alemanes, especialmente⁶- de los siglos XVII y XVIII.

A continuación, brindaremos un análisis de dos de las obras de Esteban Ponce de León abordadas en el capítulo 3, a la luz de la retórica musical, con el fin de obtener un acercamiento al pensamiento creativo de Ponce de León en el marco de una perspectiva analítica acorde a las teorías de la época. Nos adentraremos así en los procesos poiético-retóricos que subyacen en estas dos piezas seleccionadas, reconoceremos las posibles vinculaciones afectivas entre los modos y los textos literarios musicalizados por el compositor, e identificaremos algunas de las figuras retórico-musicales puestas en juego.

5.2. Conceptos básicos de la retórica musical⁷

5.2.1. Breve reseña histórica

La retórica es el arte “del buen decir” (*ars bene dicendi*). Como tal, atañe a ella la elaboración de reglas y principios que rigen la composición de discursos (orales o escritos) cuyo fin es el de persuadir y conmover (*movere*) al destinatario. El arte de la retórica ofrece al orador las herramientas necesarias para lograr despertar en el público, por medio de las palabras, los afectos o pasiones que más convienen a sus propósitos.

El origen de la retórica se remonta a la Grecia clásica, hacia el siglo V a.C., y el esplendor que alcanza entre los griegos se verá más tarde replicado en la cultura romana. Algunos de los principales autores griegos y romanos que contribuyeron a establecer las normativas de este arte fueron⁸:

- Aristóteles (384-322 a.C.): *Poética, Retórica*
- Marco Tulio Cicerón (107-44 a.C): *De Inventione, De Oratore, Topica* (entre otros)
- Pseudo-Cicerón (anónimo contemporáneo a Cicerón): *Rhetorica ad Herennium*

⁶ En los tratados españoles de Cerone, Nassarre y Lorente se observan claras alusiones a figuras retóricas musicales, aunque sin un tratamiento sistemático.

⁷ En el presente apartado ofreceremos una reseña histórica y descripción de los conceptos básicos del arte de la retórica que entran en juego a la hora de analizar una obra desde la perspectiva de la retórica musical. Nos basamos, para este propósito, fundamentalmente en los escritos de Dietrich Bartel (BARTEL, 1997), López Cano (LÓPEZ CANO, 2000) y John Walter Hill (HILL, 2008).

⁸ Basado en LÓPEZ CANO, 2000.

- Marco Fabio Quintiliano (35-ca. 96 d.C.): *Institutio Oratoria*

De acuerdo a López Cano,

“Si Aristóteles es considerado el gran teorizador de la retórica, Cicerón, en cambio, es el gran orador; sus escritos se dirigen, evidentemente, hacia la praxis. Quintiliano, por su parte, es el gran pedagogo, su libro se convirtió en el texto por excelencia de la retórica. El pseudocicerón es el primer autor que realiza una clasificaciónn de las figuras retóricas”.⁹

Siguiendo al mismo autor, a comienzos de nuestra era, de la mano de Horacio (65-8 a.C.), Ovidio (43 a.C.-17 d.C.) y Plutarco (ca. 50 a.C.- ca. 120 d.C.) los principios de la retórica comienzan a aplicarse a la elaboración del discurso escrito. Dice López Cano:

“[La retórica] irrumpe [...] en el terreno de la palabra escrita. Hablar bien es, también, escribir bien. Lo que era elemento persuasivo para el orador se convirtió en recurso poético para el escritor. [...] la retórica se convierte en artificio, en *techné*, parte del proceso creativo de la literatura. [...] La fusión entre retórica y *poética* fue inevitable. En adelante la retórica se convirtió en parte medular de la creación literaria y por extensión, de las demás artes”.¹⁰

Establecida la aplicación de los recursos retóricos a la palabra escrita, en la Edad Media la tradición de la retórica se mantiene viva, fundamentalmente, a través de los escritos de San Agustín (354-430), San Gregorio de Naciazio (330-390), Casiodoro (ca. 480-ca. 575) y Beda el Venerable (673-735), quienes la emplean en el análisis de la Santa Biblia¹¹. Dice López Cano:

“Al reintepretar las escrituras [sic] descubren que la Biblia está repleta de figuras retóricas. La retórica se convirtió en instrumento capital para futuras evangelizaciones al mismo tiempo que ampliaba su campo de acción: el análisis e interpetación de textos ya existentes”.¹²

Más tarde, el redescubrimiento de los tratados mismos de Quintiliano (*Institutio Oratoria*) y de Cicerón (*De oratore*) en 1416 y 1422 respectivamente, produce un

⁹ LÓPEZ CANO, 2000.

¹⁰ LÓPEZ CANO, 2000.

¹¹ LÓPEZ CANO, 2000.

¹² LÓPEZ CANO, 2000.

especial y renovado impulso en el conocimiento y estudio de la retórica en la Europa humanista del siglo XV. A partir de allí –y hasta comienzos del siglo XIX- la retórica pasa a formar parte de la educación como asignatura importantísima, y sus principios rigen además la creación artística tanto en la literatura, como en la pintura, la escultura, la arquitectura y la música.

Las relaciones entre la música y la retórica se remontan a la Antigüedad misma. Quintiliano recomendaba que el orador fuese dueño de los “conocimientos de los principios de la música, pues tiene el poder de excitar o calmar las emociones de la humanidad”¹³. La comparación del orador con el músico era muy común entre los maestros de la retórica: el orador debía ser capaz de ‘mover’ con sus palabras las pasiones del auditorio de la misma manera que el músico con su instrumento.

Se desconoce actualmente el nivel de relación que gozaron ambas artes durante la Edad Media, pero la presencia de conceptos como ‘*copula*’, ‘*diminutio*’ y ‘*variatio*’ (derivados de la retórica) en la teoría musical de la época, inducen a algunos investigadores a suponer que ésta se daba, principalmente, a nivel formal¹⁴. Sin embargo, es con la llegada del Renacimiento que las relaciones entre ambas artes se ponen de manifiesto de manera cada vez más evidente. Según Wilson,

“Los primeros signos de una interacción significativa entre la música y la retórica humanista ocurren durante la generación de Josquin, cuando se publican y diseminan las primeras traducciones de Quintiliano y Cicerón, y comienzan a aparecer los primeros tratados humanistas de retórica”¹⁵.

Según Bartel, entre los siglos XVI y XVII, la música deja de ser concebida desde la óptica exclusiva de las matemáticas (‘*musica theortica*’) y pasa a ser considerada desde una dimensión antropológica: el arte de componer asume así un fundamento estético en lugar de especulativo, en el que “la música misma pasa a ser el lenguaje”¹⁶. Los principios de la retórica son vistos entonces como el medio por excelencia para el establecimiento de un dominio sobre el discurso musical.

¹³ En: BUELOW, 2001.

¹⁴ En: BUELOW, 2001.

¹⁵ En: BUELOW, 2001.

¹⁶ BARTEL, 1997: 19.

La influencia de la retórica en la música cobra una especial fuerza a partir del siglo XVII, en el marco de la preocupación del artista barroco por la expresión persuasiva de los afectos o pasiones del alma a través de su obra.

Dice Hill:

“La retórica fue una de las asignaturas clave en las escuelas del siglo XVII para preparar a los jóvenes nobles en carrera para ejercer como cortesanos, diplomáticos, burócratas, abogados y predicadores. [...] Este prestigio [de la retórica], junto con las afinidades naturales y las similitudes inherentes entre el lenguaje retórico y la expresión artística, llevó a muchos autores que escribían sobre pintura, escultura, arquitectura y música a emplear los términos y conceptos de la retórica al abordar tanto las artes verbales como las no verbales. Los escritores se dieron cuenta de que cualquiera de las artes podía utilizarse como medio de persuasión a través de una calculada apelación a las emociones del público”.¹⁷

Dice López Cano:

“Efectivamente, si uno de los objetivos del arte barroco era la persuasión, si los artistas aspiraban imprimir en sus obras la elocuencia y el poder para mover los afectos propios de los oradores, entonces, necesariamente los procesos de estructuración interna de las obras deberían asumir un fundamento retórico. En adelante teoría, poética y sintaxis de la obra de arte, serían movidos por los mismos criterios que construyen el discurso hablado”.¹⁸

Para Wilson,

“Debido a que la orientación preponderadamente retórica de la música barroca derivó de la preocupación renacentista por el impacto de los estilos musicales en el significado e inteligibilidad de las palabras (como por ejemplo en las discusiones teóricas de la Camerata florentina), casi todos los elementos de la música considerada barroca, ya sea italiana, alemana, francesa o inglesa, se hallan ligados -directa o indirectamente- a conceptos retóricos”.¹⁹

¹⁷ HILL, 2008: 31.

¹⁸ LÓPEZ CANO, 2000.

¹⁹ En: BUELOW, 2001.

La teorización de la retórica musical, durante los siglos XVII y XVIII, se halló – principal, pero no exclusivamente- en manos alemanas. Dice Bartel:

“Mientras la tendencia de los autores italianos del Renacimiento y del Barroco era la de adherirse a la división bipartita de la música en *musica theoretica* (*naturalis, speculativa*) y *musica practica* (*artificialis*), algunos escritores alemanes luteranos comenzaron a promover una tercera categoría, [la] *musica poetica*. Este orden musical combinaba las verdades establecidas de la *musica theoretica* con el elevado concepto renacentista del compositor como artista, llamado a revelar el significado del texto en y a través de la música”.²⁰

Así, entre los teóricos que escribieron sobre retórica musical en el Barroco se encuentran: los alemanes Joachim Burmeister (*Musica poetica*, 1606), Athanasius Kircher (*Musurgia universallis*, 1650) y Johannes Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) entre otros, y el francés Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636-1637). Veremos luego que los tratadistas del mundo hispánico tampoco dejaron fuera de sus preocupaciones las cuestiones referidas a la retórica musical.

5.2.2. Elementos de la retórica

La retórica clásica reconoce cinco fases o etapas en la elaboración de un discurso. Estas son:

- 1- *Inventio*
- 2- *Dispositio*
- 3- *Elocutio*
- 4- *Memoria*
- 5- *Declamatio* o *pronunciatio*

Cada una de ellas tiene un objetivo específico dentro del proceso de poiesis del discurso.

5.2.2.1. La ‘*inventio*’

²⁰ BARTEL, 1997: 19.

La primera de todas, la ‘*inventio*’ (‘invencion’, del verbo latino ‘*invenire*’, ‘hallar’) refiere al momento inicial de la creación: en ella, el orador busca los argumentos que servirán de sustento al tema de su discurso. Según Hernández de Lamas, la ‘*inventio*’:

“Es un proceso productivo y creador que consiste en extraer las posibilidades de desarrollo de las ideas contenidas más o menos ocultamente en la materia de estudio [es decir, en el tema del discurso]. Implica un discernimiento permanente acerca de lo que hay que decir y de lo que es conveniente decir”.²¹

Con el fin de acelerar este proceso y de asegurar un resultado exitoso, los maestros de la oratoria diseñaron un mecanismo mental que ayudase al orador a ‘hallar’ (‘*invenire*’) dichos argumentos. Este mecanismo es conocido como ‘*loci*’ o ‘*topoi*’, o ‘lugares comunes’ de la retórica. Dice Hernández de Lamas que, si bien en ocasiones el ‘hallazgo’ de los argumentos puede darse de manera fortuita, el orador debe siempre saber servirse del arte y la ciencia para poder encontrar lo que necesita en cada oportunidad²². Así, los ‘*loci*’ o ‘*topoi*’ son “un catálogo de puntos orientativos para el descubrimiento de las distintas facetas de un asunto”²³. Consisten en fórmulas interrogativas que, aplicadas al tema sobre el que versará el discurso, permiten al orador descubrir las ideas que le interesan²⁴ sobre el mismo. Existen muchos ejemplos de ‘*loci*’ o ‘lugares comunes’ pensados por diferentes maestros del arte de la retórica a lo largo de los siglos. A continuación citamos algunos de los tantos, ideados por Matthieu de Vendome en el siglo XII²⁵:

Locus	Fórmula interrogativa que lo activa
persona	¿quién?
cosa	¿qué?
lugar	¿dónde?
medios	¿con qué?

²¹ HERNÁNDEZ DE LAMAS, 2008: 180.

²² HERNÁNDEZ DE LAMAS, 2008: 180.

²³ Spang, Kurt: *Fundamentos de retórica*, citado por HERNÁNDEZ DE LAMAS, 2008: 180.

²⁴ Lausberg, Heinrich: *Manual de retórica literaria*, citado por HERNÁNDEZ DE LAMAS, 2008: 180.

²⁵ Extraído de HERNÁNDEZ DE LAMAS, 2008: 180. Nosotros lo ofrecemos en forma de tabla y con las fórmulas interrogativas traducidas del latín al castellano.

causa	¿por qué?
modo	¿cómo?
tiempo	¿cuándo?

Señana Hernández de Lamas que

“Este planteo responde al principio de la eficacia y economía de esfuerzos. El tener una categorización primaria, suficientemente flexible y dúctil para empezar a trabajar con un tema, ayuda metodológicamente para la elaboración del mismo”.²⁶

En la retórica musical, la fase de la ‘*inventio*’ suponía, para un compositor del Barroco, “decidir sobre las intenciones, rasgos y motivos básicos de una obra antes de planificar su forma o de componer”²⁷. Hill ofrece como ejemplos los siguientes tipos de decisiones: cantidad y tipos de movimientos que tendrá la obra; si prevalecerán los modos mayores o los menores; referencias a estilos nacionales y danzas cortesanas; la instrumentación; la planificación de los modos, compases y tempos de todos los movimientos, “y la determinación [de] cualesquiera otras características que pudiesen contribuir a la expresión general de emociones a la comunicación de significado”²⁸.

Mattheson, en *Der vollkommene Capellmeister*, de 1739, ofrece un listado de quince ‘*loci*’ posibles de abordar por el compositor durante la ‘*inventio*’ musical. Estos son:

- ‘*locus notationis*’
- ‘*locus descriptionis*’
- ‘*locus generis et speciei*’
- ‘*locus totius et partium*’
- ‘*locus causae efficientis*’
- ‘*locus causae materialis*’
- ‘*locus causae formalis*’
- ‘*locus causae finalis*’

²⁶ HERNANDEZ DE LAMAS, 2008: 181.

²⁷ HILL, 2008: 32.

²⁸ HILL, 2008: 32.

- ‘*locus causae effectorum*’
- ‘*locus adjunctorum*’
- ‘*locus circumstantialium*’
- ‘*locus comparatum*’
- ‘*locus oppositorum*’
- ‘*locus exemplorum*’
- ‘*locus testimoniorum*’

De todos ellos²⁹, Mattheson señala como los más importantes (por su utilidad para el compositor) los dos primeros: el ‘*locus notationis*’ y el ‘*locus descriptionis*’. El ‘*locus notationis*’, o ‘lugar de la notación’, refiere a las ideas que concibe el compositor pura y exclusivamente a partir de cuestiones concernientes a la escritura musical: por ejemplo, si empleará pasajes canónicos, o la inversión melódica³⁰, o si se atenderá a determinados valores de notas para la construcción de los motivos, etc. Mattheson dice: “Debido a que *notare* significa ‘escribir’, entendemos por *notatio* la forma externa y la apariencia de las notas [...]”.

El ‘*locus descriptionis*’ es definido por Mattheson como la fuente de recursos más rica, luego del ‘*locus*’ anterior. El compositor extrae las ideas musicales a partir de la descripción de los afectos. Dice Mattheson:

“En mi humilde opinión, constituye la guía más segura y esencial a la invención, debido a que contiene el insondable mar de los sentimientos humanos, los que – por medio de este locus- son representados y descriptos a través de la música”.³¹

Otro de los ‘loci’ de Mattheson, si bien considerado por él menos importante que los dos anteriores, es el de ‘*generis et speciei*’ (‘género y especie’). Según Mattheson, este ‘*locus*’ permite al compositor obtener ideas musicales a partir de pensar en el género y la especie a la que pertenece la obra musical que está escribiendo, o bien -por

²⁹ Para una explicación completa de los quince ‘loci’ de Mattheson, ver: LENNEBERG, 1958: 71 y ss; o HILL, 2008: 483-488.

³⁰ Ver HILL, 2008: 483.

³¹ LENNEBERG, 1958a: 77.

oposición, según Hill, a la que no pertenece.³² Explica Mattheson: “el Contrapunto es un *genus*, un grupo genérico en su totalidad dentro de la música; las fugas, sin embargo, son especies, tipos o clases. Un solo es un *genus*, un solo de violín una especie”. Pensar en las características del género y especie de la obra (o en las de otro a la que no pertenece) ayuda al compositor en la concepción de un tipo de melodía específica, basada en un idioma instrumental o vocal en particular.

5.2.2.2. La ‘*Dispositio*’

La ‘*dispositio*’ es la fase de la poesis discursiva en la que el orador decide el orden de las partes del discurso. Dice Hernández de Lamas: “La materia ha de ser dispuesta u organizada en un orden determinado [...], adecuado tanto a quien tiene que escuchar cuanto al tema del que se habla”.³³ Dicho ordenamiento es llevado a cabo, entonces, en función del efecto persuasivo que se quiere imprimir en el público. La retórica clásica distinguía, básicamente, siete partes constitutivas en un discurso, en el siguiente orden: ‘*exordium*’ (exordio o proemio), ‘*narratio*’ (narración), ‘*explicatio*’ (explicación), ‘*partitio*’ (división), ‘*amplificatio*’ (argumentación), ‘*refutatio*’, ‘*peroratio*’ (conclusión).

El ‘*exordium*’ consiste en la primera etapa del discurso: “preanuncia lo que va a pasar en el resto del espectáculo”³⁴, dice Hernández de Lamas. El orador, según Hill, “capta la atención del oyente y dispone su ánimo favorablemente para escuchar”³⁵. En la ‘*narratio*’, el orador expone los hechos en los que se funda su discurso. La ‘*explicatio*’, “define los hechos y plantea las cuestiones que deben ser probadas”³⁶. La “*partitio*”³⁷ solamente tiene lugar cuando el tema es lo suficientemente complejo como para requerir una desmembración con el fin de lograr una exposición más clara: “clarifica los puntos del tema y especifica exactamente lo que debe probarse”³⁸; la ‘*amplificatio*’, “expone los argumentos a favor y en contra y proporciona pruebas”³⁹; la ‘*refutatio*’, “refuta

³² Ver HILL, 2008: 483.

³³ HERNÁNDEZ DE LAMAS, 2008: 181.

³⁴ HERNÁNDEZ DE LAMAS, 2008: 189.

³⁵ HILL, 2008: 32.

³⁶ HILL, 2008: 32.

³⁷ HILL, 2008: 32.

³⁸ HILL, 2008: 32.

³⁹ HILL, 2008: 32.

argumentos opuestos y reformula las conclusiones aceptadas”⁴⁰; la ‘*peroratio*’, “resume los argumentos y hace una última apelación a las emociones de la audiencia”⁴¹.

Como puede sospecharse, el plan formal de la ‘*dispositio*’ no es una estructura rígida, ni todos los autores lo entendieron dividido en la misma cantidad de partes. Torquato Tasso, por ejemplo, propuso un esquema compuesto tan sólo de tres instancias: el exordio, la narración y la conclusión⁴². Ya en el plano de la retórica musical, Burmesiter, en su *Musica poetica* (1606), propone un plan conformado por: ‘*exordium*’, ‘*corpus carminis*’ (el cuerpo de la composición) y ‘*conclusión*’⁴³. Mattheson, en *Der vollkommene Capellmesiter* (1739), concibió la ‘*dispositio*’ de la siguiente manera:

‘ <i>exordium</i> ’	“la introducción y comienzo de una melodía, en la que se muestran sus propósitos e intenciones con el fin de preparar al oyente y captar su atención” ⁴⁴ .
‘ <i>narratio</i> ’	“un reporte, un relato en el que se sugiere el significado y la naturaleza del mensaje. [...] se encuentra unida al exordio por medio de una conexión evidente” ⁴⁵ .
‘ <i>propositio</i> ’	“contiene brevemente el significado y propósito del discurso musical” ⁴⁶ .
‘ <i>confutatio</i> ’	“la resolución de las objeciones” ⁴⁷ .
‘ <i>confirmatio</i> ’	“claro refuerzo de la proposición” ⁴⁸ .
‘ <i>peroratio</i> ’	“final o conclusión de nuestra discurso musical” ⁴⁹ .

5.2.2.3. La ‘*Elocutio*’

En esta fase de la creación del discurso, el orador se compromete a la búsqueda de las palabras adecuadas para la externación del mismo. Debe recordarse que la finalidad del discurso es convencer y persuadir al auditorio con lo que va a decirse; por lo tanto, el orador deberá servirse de todos los recursos que favorezcan su propósito. En esta

⁴⁰ HILL, 2008: 32.

⁴¹ HILL, 2008: 32.

⁴² Citado en: HILL, 2008: 32.

⁴³ HILL, 2008: 33.

⁴⁴ LENNEBERG, 1958b: 194.

⁴⁵ LENNEBERG, 1958b: 194.

⁴⁶ LENNEBERG, 1958b: 194.

⁴⁷ LENNEBERG, 1958b: 195.

⁴⁸ LENNEBERG, 1958b: 195.

⁴⁹ LENNEBERG, 1958b: 195.

instancia toman lugar las ‘figuras retóricas’ o ‘tropos’: recursos que ayudan al orador a enfatizar la expresión de los afectos durante la locución. Dichas figuras fueron catalogadas por los maestros de la retórica a lo largo de los siglos, y más tarde aplicadas a la literatura. Son ejemplos de ellas: el ‘apócope’ (cortar el discurso de manera abrupta⁵⁰), la ‘anáfora’ (repetir la misma palabra al comienzo de varias oraciones sucesivas⁵¹), la ‘hipérbole’ (exageración afectada⁵²), etc.

La retórica musical también se sirve del empleo de figuras, y no sólo las aplica con el mismo fin que la retórica clásica o literaria, sino que además las toma prestadas de aquellas, adaptándolas o reinterpretándolas a la luz del lenguaje musical. Autores como Kircher y Mattheson, entre otros, se encargaron de describir muchas de las figuras retóricas musicales y de sugerir su uso en determinados contextos. Entre ellas, se encuentran las figuras de ‘hipotiposis’, que tienen como finalidad “la descripción de conceptos extramusicales, personas o cosas”⁵³. En nuestro análisis retórico de la loa *Borda de perlas y aljófar* de Ponce de León del presente capítulo, ofrecemos algunas de las que hemos podido detectar.

5.2.2.4. ‘Memoria’ y ‘Pronuntiatio’

Estas dos últimas fases del proceso consisten en la memorización del discurso y su pronunciación frente a la audiencia. Los maestros de la retórica concibieron diferentes recursos nemotécnicos para la memorización de los discursos, y a su vez brindaron consejos para el momento de su externación.

Desde la retórica musical, estas dos fases escapan a nuestro alcance debido a que su protagonista central no es ya el compositor en su acto creativo, sino el intérprete en su tarea de llevar a la vida la obra creada.

⁵⁰ HILL, 2008: 504.

⁵¹ HILL, 2008: 503.

⁵² HILL, 2008: 505.

⁵³ LÓPEZ CANO, 2000: 147.

5.3. Los conceptos de la retórica musical y su lugar en los tratados de teoría musical de Cerone, Lorente y Nassarre.

De la lectura de ciertos pasajes de los tratados de Cerone, Lorente y Nassarre, se infiere claramente que el modelo composicional de la música de los siglos XVI a XVIII - la que ellos se encargan de discutir- era el de la retórica hablada o escrita. Aunque las fases y niveles relativos a la ‘poiesis’ del discurso señalados por las autoridades clásicas del arte de la retórica (*‘inventio’*, *‘dispositio’*, *‘elocutio’*, *‘memoria’*, *‘pronunciatio’*) no se encuentran mencionadas de forma directa en los tratados de teoría musical españoles, es claro, no obstante, que eran de conocimiento indiscutido para los tratadistas, no sólo por las citas a Cicerón que pueden encontrarse por aquí y por allá salpicadas entre las páginas de Cerone, Nassarre y Lorente, sino además por ciertas alusiones a algunas de las mismas, bastante explícitas.

Así, por ejemplo, cuando Cerone señala la necesidad de que una obra musical se base en una sola idea o ‘sujeto’, y que de ésta se genere todo el discurso a través de la aplicación de diferentes recursos contrapuntísticos y armónicos que por su gracia y belleza logren, además, deleitar al público, se hace posible reconocer una clara alusión al proceso de la *‘inventio’* de la retórica clásica (que invita al orador a construir su discurso partiendo de una idea simple a ser ampliada a través de la argumentos sustentadores que se hallen en los *‘loci topici’*), así como también a la instancia de la *‘elocutio’* (en la aplicación de figuras u ornamentos retóricos al servicio de la persuasión del público). Dice Cerone:

“[...] es menester saber que en toda buena Compostura [acto de componer], se requieren muchas cosas; de las quales si la una faltara con razón podriase dezir que fuera imperfecta, y malamente ordenada. La primera es el subiecto, sin el qual nada se haria: porque assi como el agente en toda su operación siempre tiene miramiento al fin, y funda su obra sobre cualquier materia; la qual es llamada *Thema* ò *subiecto*: assi el Compositor en sus operaciones teniendo respecto al fin que le mueve à obrar, halla la materia ó subiecto sobre del qual tiene a fundar su Composicion; y con esto viene à conduzir à perfeccion su obra, según el fin propuesto. Adonde, assi como el Poeta comovido deste fin, es asaver de aprovechar y deleytar [...] tiene en su poema por subiecto à la Historia ò Fabula; la qual ò sea su inuencion del [de el], ó ayasela tomada de otros, la adorna de tal modo con varias costumbres, no dexando à parte cosa ninguna que sea digna y loable, para deleytar el animo de los oydores, que tiene después del magnifico y del maravilloso. De la mesma manera el Musico, de mas que es movido del mesmo fin, es asaver de aprovechar y de deleytar los animos de los oyentes con los acentos harmonicos, tiene el subiecto ó thema sobre del qual esta fundada su

Cancion; à la qual adorna después con diversas modulaciones y con variadas armonias, de manera que da un aplazible plazer à la gente”.⁵⁴

A continuación, define lo que se entiende por ‘sujeto’ o ‘tema’:

“[...] Subieto de toda Composicion musical se llama aquella parte, sobre de la qual el Compositor saca la invencion de hazer las demas partes de la Cantilena, sean quantas quisieren”.⁵⁵

Lorente, quizás basándose en Cerone, dice de manera similar:

“Las obras de la Musica, para ser hechas con perfeccion, requieren muchas cosas; y entre ellas una de las mas principales, è importantes, es el q[ue] aya un Tema, o Subieto, para que el Compositor con sus operaciones, teniendo respeto al fin que le mueve a obrar, poniendo materia, o subieto, sobre el qual dunde sus Composiciones, será acusa para que sus Obras salgan perfectas; porque el agente en toda su operación, siempre tiene respeto al fin, y funda su obra sobre alguna materia: assi el Compositor en sus operaciones Musicas, es necessario, que funde su Composicion sobre el Tema, ò Subieto, teniendo respeto al fin q[ue] le mueve à obrar, hallando, ò poniendo materia, o subieto, sobre el qual funde sus armonias, para que con esto venga sus Obras à salir perfectas: y así el Musico, movido del fin; es à saber, de aprovechar, y deleytar los animos de los oyentes, con los acentos armoniosos (para que levanten el espiritu, y el corazon à Dios, dandole repetidas alabanzas) tiene el Subieto, ò Tema, sobre el qual esta fundada su Composicion, o Cancion, à la qual adorna después con diversas modulaciones, y con varias armonias”.⁵⁶

Y, a continuación, agrega:

“Advirtiendo, que el Subieto, ò Tema, en la Composicion Musica, se llama aquella parte, sobre la qual el Compositor saca la invencion de hazer las demas partes, o voces de la Cantoria, aunque sean en crecido numero”.⁵⁷

Continúa señalando que el sujeto o tema puede ser “de invención propia”⁵⁸ (cuando el mismo compositor es el que lo crea), o bien tomado de composiciones ajenas

⁵⁴ CERONE, 1613, Libro XII: 652.

⁵⁵ CERONE, 1613, Libro XII: 652.

⁵⁶ LORENTE, 1672: 453.

⁵⁷ LORENTE, 1672: 453.

⁵⁸ LORENTE, 1672: 453.

(“acomodandole [el compositor] á su Composicion, adornandole con diversas modulaciones, según si inventiva”⁵⁹), o bien del canto llano.

En Nassarre hallamos referencias bastante claras a la ‘*inventio*’ retórico-musical, a través de su alusión a la necesaria planificación que debe realizar el compositor antes comenzar a escribir una obra vocal, de manera de prever los recursos que le permiten la expresión correcta de los afectos que pide el texto. Se trata, en realidad, de aquello que Mattheson –una década después⁶⁰– referirá como el ‘*locus descriptionis*’:

“No solo se entiende poner la composicion en practica el colocar las voces en sus puestos, el usar de las consonantes, y disonantes, segun reglas del Arte, sino es que tambien toca à la buena practica, el expressar con la musica los afectos, que pide la letra [...] pues si en un periodo, que pide la letra, Musica triste, la pone alegre, ò al contrario, donde la pide alegre la pone triste, será componer impropriamente, que todo esto deve el compositor gobernarlo con el entendimiento, mediante la especulacion, para que la practica sea con toda propiedad”.⁶¹

Con respecto a lo que debe tenerse en cuenta a la hora de componer la línea vocal de una obra, dice Nassarre:

“Se ha de poner la atención en que [la melodía] cante graciosamente, usando de los movimientos mas naturales, escusando todos los violentos: como entonaciones escabrosas, y repiticiones de clausulas de diferente Tono de que es la composicion, eligiendo el ayre, ò tiempo debaxo de el qual aya de cantar, que fuere mas acomodado a la letra”.⁶²

Cerone, cuando describe una práctica que él desaconseja en la música de iglesia, pero que reconoce común en los compositores ‘modernos’, dice:

“No usen de hazer cantar solas dos bozes (digo en cosas de Yglesia, y menos siendo en el Choro principal; que en Musica unida ó de camara, a vezes por occasion de las palabras, se podra hazer; como à dezir: *due Ninfe, duo amanti* etc.) cantando á mas Choros...”⁶³

⁵⁹ LORENTE, 1672: 454.

⁶⁰ Mattheson publica su *Der vollkommene Capellmeister* en 1739.

⁶¹ NASSARRE, 1723-24, Primera Parte: 58.

⁶² NASSARRE, 1724, Libro Segundo: 298

⁶³ CERONE, 1613, Libro XII: 676.

Aquí Cerone refleja indirectamente la práctica por la cual, cuando el texto de una obra habla de “dos ninfas” o “dos amantes”, el compositor asigna el canto a un dúo vocal. Se trata de una alusión a la figura retórica de ‘hipotiposis’.

Otra de las fases de la que pueden hallarse alusiones en los tratados hispánicos consultados es la de la ‘*pronunciatio*’, esto es, la etapa de externación del discurso por parte del orador; en nuestro caso, la etapa de la interpretación de la obra musical ante el público. En este sentido, Cerone y Nassarre brindan diferentes consejos al cantante, entre ellos la aplicación del ‘cantar de garganta’ o ‘glosas’, ornamentos improvisados con los cuales se ‘viste’ a ciertos intervalos musicales, especialmente en las cadencias. Dice Cerone:

“Pues no es afuera de proposito, haviendose de hallar el Cantor entre diversas personas, haziendo una accion publica, mostrarle como se haga con gracia. Porque no basta el ser moderado en todas aquellas acciones que lo puedan affear: mas se requiere tambien, que su manera de cantar sea acompañada con gracia y destreza”.⁶⁴

Ambos autores concuerdan que las ‘glosas’ deben hacerse de acuerdo al afecto del texto, pues su misión es, precisamente, la de fortalecer la transmisión del mismo. Dice Cerone:

“Assí por el contrario, tambien ay otras [palabras] que de si mismo llaman los hermosos acentos, como es à dezir, Tristeza y muerte, *dolorem deum*, *misericordia mea*; las quales sin que à los Cantores sean mostradas, les enseñan en que manera se hayan de cantar. Esto es que siendo ordinariamente las tales palabras vestidas con Musica melancolica y aspera, el Cantante por dar satisfacion á los que se hallan presentes, procura siempre con sus dulces y hermosos acentos de templar y mitigar la dicha aspereza y melancolia. Aunque en esto, no acabo yo de consentir; porque si la letra significa tristeza y passion de animo, mas apropiado me parece que sea el cantarla con aspereza, que con dulzura [...] y bien considerado, es cosa impropria que la palabra llorosa y triste, sean pronunciada con voz jubilosa ó regozijada, y con affectacion”.⁶⁵

⁶⁴ CERONE, 1613, Libro VIII: 541.

⁶⁵ CERONE, 1613, Libro VIII: 549.

Cerone brinda una tabla con numerosos ejemplos de ‘glosas’, para todos los registros de las voces, y “para comodidad de los que dessean variedades, y nuevas maneras”⁶⁶.

Revistados los tratados de Cerone, Lorente y Nassarre en cuanto a sus referencias a los conceptos básicos de la retórica musical, y comprobado, por ende, el conocimiento que de la misma se tenía en la teoría musical hispánica, procederemos a continuación a presentar nuestra aproximación analítica a las obras seleccionadas de Ponce de León desde su perspectiva.

5.4. Aproximación analítica a la loa *Borda de perlas y aljófar* desde la retórica musical

5.4.1. ‘*Inventio*’

Comenzaremos nuestro análisis enfocándonos en el plano de la ‘*inventio*’ retórica, con el fin de investigar los ‘*loci*’ desde los cuales Ponce de León pudo haber enfrentado el texto de la loa para la composición de la música. Para esto efectuaremos, en primer lugar, un análisis del texto literario desde una libre perspectiva hermenéutica que nos permita profundizar en sus significados.

De la lectura del poema (transcripto en su totalidad en el capítulo 3) se desprende que su núcleo temático es la alegría que despierta el resurgimiento de la vida con la llegada de la primavera. De acuerdo con esto, y hasta cierto punto, son posibles dos exégesis del texto: una más superficial, que tiene en cuenta solamente el contexto histórico en el que su música fue compuesta e interpretada (el nombramiento de Juan de Castañeda como obispo del Cusco en 1750), y la otra, algo más profunda, que intenta explorar los símbolos cristológicos posibles de descubrir en él⁶⁷.

⁶⁶ CERONE, 1613, Libro VIII: 551.

⁶⁷ Esta doble significancia nos hace suponer que el texto de *Borda de perlas y aljófar* pudo haber sido concebido originalmente como villancico para la celebración de una festividad religiosa, quizás la del nacimiento de María (8 de septiembre), y reutilizado más tarde como loa durante las festividades por el nombramiento del obispo Castañeda.

De acuerdo a la primera de las interpretaciones, la figura del “nuevo sol” que “le nace al hemisferio cuscano” (enunciada en la primera copla del poema) parece ser una alusión alegórica al nombramiento de Juan de Castañeda como nuevo obispo del Cusco, suceso que tuvo lugar en 1750 y para el cual –según se desprende de la carátula del manuscrito musical- esta obra fue puesta en música por Ponce de León. La utilización de la figura del sol como alegoría de la llegada de un nuevo obispo, es posible hallarla en otro poema hispanoamericano colonial proveniente de Bolivia (Catedral de La Plata, hoy Sucre), correspondiente a un dúo con violín dedicado, curiosamente, a José Pérez de Oblitas (el mismísimo homenajeado en la ópera serenata *Venid, venid deidades*) con motivo de su nombramiento como Obispo de Santa Cruz en 1757:

“Celebre el mundo
la venida de un sol,
que ilustra el orbe
con claro esplendor,
y la tierra alegre
su hermoso arbol.

Al ilustrísimo Príncipe
aplaudan con melodía
las voces, y los acentos.
Suenen todos a porfía,
que de dos soles los rayos
se miran en este día”.⁶⁸

Es posible apreciar aquí, además de la alusión al sol, la presencia de las mismas imágenes de “la tierra alegre” y “el orbe”, que se encuentran en *Borda de perlas y aljófár*.

El poema de *Borda de perlas y aljófár*, a su vez, refiere en su estribillo al fénix, la mítica ave eterna y única cuyo hábitat la tradición ubicaba en Etiopía. Si bien en el pensamiento cristiano de la época el fénix simbolizaba la resurrección de Cristo⁶⁹, señala

⁶⁸ *Dúo para el Señor Oblitas, con violín. Celébrenle todos. 1757.* Citada y comentada en EICHMAN, 2005: 106-107. Solamente transcribimos aquí las dos primeras coplas.

⁶⁹ Dice Juan de Mandavila (citado por EICHMANN, 2009) en el *Libro de las maravillas del mundo* (Valencia, 1540): “en Egipto es la ciudad de Elipo, que quiere decir ciudad del sol. En aquesta ciudad es un templo [...] E los capellanes de aquí tienen ellos la data por escrito que ha de venir allí un ave que ha nombre fénix, que una sola es en el mundo y no más; la cual viene a quemarse sobre el altar de aquel templo cada quinientos años. Y cuando viene este tiempo los capellanes de aquel templo aparejan a poner sobre aquel altar espinas e piedrazufre y otras cosas de leña que encienden ligeramente, y así viene aquella ave allí y bate tanto las alas que se enciende la leña y se quema allí; y de aquella ceniza nace un gusano, el cual el segundo día se torna ave perfecta y el tercero día vuela. Y nunca hay más de aquella ave en el

Andrés Eichmann que es común su empleo en la literatura del siglo XVII para aludir “a individuos que sobresalen de los demás de modo tan elevado que son considerados «únicos» (Lope de Vega, Sor Juana y otros autores son designados fénix)”⁷⁰. Esta última explicación parece ser la que más se ajusta al texto, ya que en el mismo la figura del fénix aparece refiriendo a la inmortalidad de la memoria del personaje homenajeado (“Vive del fénix la edad / si son bastantes los años / a quien de inmortal renombre / el orbe todo está dando”).

Ahora bien. La interpretación que acabamos de hacer del poema funcionaría en su totalidad sin inconvenientes, si no fuese porque en la sexta y última copla del mismo aparece una alusión directa a la figura de Cristo:

“Tierra fecunda por virgen
Es el númen de este templo,
sagrario que entre candores
es relicario del Verbo”.

Claramente el “Verbo” no es otra cosa que una de las formas teológicas de referir a Cristo. El Verbo, o ‘*Verbum*’ (traducción latina del griego ‘*logos*’, ‘palabra’) es la Palabra de Dios encarnada en su Hijo Jesús. Dice el Evangelio según San Juan, en sus primeras líneas:

“Al principio existía la Palabra [el Verbo],
y la Palabra estaba junto a Dios,
y la Palabra era Dios.
Al principio estaba junto a Dios.
Todas las cosas fueron hechas por medio de la Palabra
y sin ella no se hizo nada de todo lo que existe.
En ella estaba la vida,
y la vida era la luz de los hombres.
La luz brilla en las tinieblas,
y las tinieblas no la percibieron” (Juan 1, 1-5)

El Catecismo de la Iglesia Católica, nos dice:

mundo, lo cual por cierto es un gran milagro de Dios. Y aquesta ave podemos comparar a Dios, porque no hay sino un solo Dios; e así como Nuestro Señor resucitó el tercero día, en semejante hace esta ave”. (EICHMANN, 2009: 334).

⁷⁰ EICHMANN, 2009: 334.

“En la condescendencia de su bondad, Dios, para revelarse a los hombres, les habla en palabras humanas: «La palabra de Dios, expresada en lenguas humanas, se hace semejante al lenguaje humano, como la Palabra del eterno Padre asumiendo nuestra débil condición humana, se hizo semejante a los hombres». A través de todas las palabras de la sagrada Escritura, Dios dice sólo una palabra, su Verbo único, en quien él se da a conocer en plenitud (cf. Hb 1,1-3): «Recordad que es una misma Palabra de Dios la que se extiende en todas las escrituras, que es un mismo Verbo que resuena en la boca de todos los escritores sagrados, el que, siendo al comienzo Dios junto a Dios, no necesita sílabas porque no está sometido al tiempo (San Agustín, Enarratio in Psalmum, 103,4,1)”⁷¹.

Según lo que se expresa en la copla, la tierra “fecunda por virgen” es el númen del templo y el sagrario en el que se conserva el relicario que contiene a Cristo mismo. Con el objeto de profundizar en el significado de esta particular imagen poética, hemos consultado las acepciones posibles de la palabra ‘virgen’ en el *Diccionario de Autoridades*. Entre sus ocho acepciones, se encuentra una que parece ajustarse muy bien a la temática del poema. Esta dice: “Se aplica tambien à la tierra, que no ha sido arada, ò cultivada. Lat[ín:] *Terra intacta*”⁷². Y a continuación, ofrece como ejemplo una cita extraída del auto sacramental de Calderón de la Barca titulado *La siembra del Señor*:

“Este del Mundo mejor
pedazo, por ser montaña
de Judéa, en sí contiene
(yá lo dixé) la sagrada
parte de una virgen tierra”.

La consulta del texto completo de esta pieza teatral del Calderón, inesperadamente, nos ofreció algunas pistas para la exégesis cristológica del texto de *Borda de perlas y aljófar*. Fiel al espíritu del auto sacramental, la obra de Calderón se propone representar el misterio del nacimiento de Cristo a través de un relato alegórico. Un hombre dueño de un campo virgen sale al pueblo a contratar trabajadores para el arado y siembra de sus tierras⁷³. El campo virgen, protegido por una muralla impenetrable y una torre, representa a la Virgen María; el propietario del campo representa a Dios, y las espigas de trigo que

⁷¹ *Catecismo de la Iglesia Católica*, Primera Parte: cap. 2, art. 3.

⁷² *Diccionario de Autoridades*, Tomo 6, 1739.

⁷³ Calderón toma como base, evidentemente, la parábola de los viñadores (Mateo 20, 1-16).

nacerán del trabajo y sudor de los hombres llamados a trabajar el campo, a Jesús. Tenemos aquí, entonces, la imagen de la tierra virgen que simboliza a María, de cuyo seno nacerá el trigo, la vida, la redención del mundo en la persona de Cristo. En *Borda de perlas y aljófar*, la imagen de la tierra que da sus frutos se observa a través del nuevo sol de la primavera que nace para reverdecer, propiamente, los campos y collados, para devolver a la tierra “lo que le quitó el verano”. Resulta interesante observar que unas de las representaciones alegóricas del verano en la simbología cristiana, es la de un labrador con la hoz en la mano⁷⁴: la siega, aquí entendida como la muerte o el pecado. El sol de la primavera (Dios, el Espíritu Santo) es entonces quien asoma para propiciar el nacimiento del fruto de María, tierra reverdecida; siendo este fruto Cristo, el Verbo encarnado en su seno.

Sea una u otra la interpretación del texto que haya tenido en mente Ponce de León a la hora de concebir la música, es claro que el eje temático central del poema es –como se dijo al comienzo– la alegría que produce el resurgimiento de la vida. Ahora bien. Si aplicamos a la música el ‘*locus descriptionis*’, es interesante observar que los modos escogidos por Ponce de León para la obra son el modo 5 y el modo 6.

Según Nassarre, el modo 5 se encuentra regido por el planeta Júpiter, alojado en el quinto cielo. Este planeta

“[...] es de su naturaleza caliente, y húmedo templadamente, por cuyas qualidades es muy benévolo en sus influencias, favoreciendo à la naturaleza humana, y beneficiandola, purificando los ayres pestilentes. Es muy saludable el año, que domina, influye muy buenas condiciones en los sugetos, sobre quien tiene dominio, como son reconciliacion de amistades, paz, concordia, sosiego, tranquilidad de animo, benevolencia, y los tales sugetos son de sutil ingenio: tiene dominio este Planeta sobre el quinto tono, lalmado de los Griegos Lydio, y causa los mismos efectos, que el Planeta: su musica destierra las tristezas, mueve à lagrimas de gozo, y alegría, y dize San Agustin , hablando de este tono estas palabras: Es deleytable, alegre, y modesto, porque alegra à los tristes, y angustiados, à los cansados combida reposo, y alienta à la confianza à los desesperados. Y Boecio en su Musica dize, que à los alegres, y jocundos aumenta la alegría. Naturalmente son inclinados à este tono los que de su naturaleza son pacíficos, alegres, y de sutil ingenio. Que infunda alegría este tono lo confirman las composiciones antiguas de la Musica Ecclesiastica, pues toda aquella letra, de alegría, son sus composiciones, ò por primero, ò por quinto. [...]”⁷⁵

⁷⁴ MONTERROSA PRADO-TALavera SOLÓRZANO, 2004: 129.

⁷⁵ NASSARRE, 1723-1724, Primera Parte: 75 y ss.

De manera similar, siguiendo a Nassarre, el modo 6 se relaciona con el planeta Venus:

“[...] es este Planeta de influencias muy benévolas; pues los efectos que influye, son blandura de corazón, piedad, devoción, è inclinación à toda cosa piadosa, y exercicio de caridad; à gratitud, y à larimas de ternura, y devoción. Todos estos efectos causa el sexto tono en los oyentes; pues mueve su musica à piedad, y àl exercicio de las obras de caridad, mueve deseos del exercicio de las virtudes, y de las cosas eternas, ablanda el corazón, provoca à lagrimas de ternura devotas, è infunde fervientes deseos de ver, y gozar à Dios; haze mayor efecto en aquellos sugetos, en quienes domina el dicho Planeta Venus, por hallar mayor disposición en ellos, y aunque dize del segundo tono provocaba tambien à lagrimas, ay esta distinción del otro al otro, que es sexto provoca lagrimas de piedad, y devoción, y el segundo de tristeza, ò melancolía [...]. Los Maestros Compositores, si quieren expressar los afectos de la letra, podrán por este modo sexto componer todas aquellas letras, que traten de ternura, de devocion, de piedad, y de la gloria. Son aficionados à la musica, hecha por este tono, todas aquellas personas, que son temerosas de Dios, caritativas, devotas, y aficionadas à la virtud [...]”.⁷⁶

Cerone, por su parte, ataca a los teóricos que afirman que el modo 5 (o modo Lidio) fuese “alegre y templado”, ya que según lee en otros autores, “es Tono horrible, espantoso, triste y lamentable”⁷⁷. Y agrega:

“El autor que dize, que el Quinto es Tono alegre y Templado, y q causa alegría à los tristes, debe tomar por Quinto al Onzeno por b[emol] [el ‘onceno por bemol’ de Cerone es el modo 5 de la teoría modal que resume en ocho los doce modos], por quanto termina en F fa ut grave; Y es de naturaleza y propiedad que dize”⁷⁸.

Con respecto al modo 6, dice Cerone que

“[...] tiene en sí una cierta suavidad natural, y una dulzura abundante, que rehinche los animos de los oyentes de alegría y de plazer, estando de todo punto apartado de la lascivia [sic], y de todo genero de vicio. La razon desto, de aque se saca: porque los mas antiguos le acomodavan à materias mansas, graves, virtuosas; y que contenessen en si cosas profundas, especulativas, y divinas; como son las que tractan de la gloria de Dios, de la felicidad eterna, y las que son aparejadas à alcanzar la divina gracia”.⁷⁹

⁷⁶ NASSARRE, 1723-1724, Primera Parte: 75 y ss.

⁷⁷ CERONE, 1613, Libro II: 263.

⁷⁸ CERONE, 1613, Libro II: 263.

⁷⁹ CERONE, 1613, Libro II: 263.

En la siguiente tabla resumimos las atribuciones que cada autor brinda a dichos modos:

	Cerone	Nassarre
Modo 5	alegre y templado; causa alegría a los tristes.	favorece a la naturaleza humana; purifica los aires; reconcilia amistades; paz; concordia; sosiego; tranquilidad de ánimo; benevolencia; devoción; alegría; buena correspondencia; destierra tristezas; mueve a las lágrimas de gozo y alegría; deleitable; convida al reposo; da alegría a los tristes; modestia; alienta a la confianza a los desesperados, aumenta la alegría a los alegres.
Modo 6	suavidad natural; dulzura abundante; alegría y placer; mansedumbre; gravedad; profundidad; especulación; apelación a las virtudes y a lo divino; la gloria y la gracia de Dios; felicidad eterna.	influencias benévolas; blandura de corazón; piedad; devoción; inclinación al ejercicio de la caridad y las virtudes; gratitud; lágrimas de ternura y devoción; despierta deseos fervientes de ver y gozar a Dios; la gloria de Dios.

Puede apreciarse que para Cerone, el modo 5 (entendido por él como el modo 11 con su cuarto grado bemol) y el modo 6 poseen características afectivas muy similares a las que menciona Nassarre.

En el texto de *Borda de perlas y aljófar*, las alusiones al afecto de la alegría y (si se interpreta el poema desde el punto de vista teológico) a la gloria de Dios a través de su creación, así como a la maternidad de María como símbolo de la esperanza de la salvación, reflejan perfectamente la elección de estos dos modos por parte del

compositor. Por lo tanto, creemos que uno de los ‘*locus*’ desde el cual partió el compositor, fue, efectivamente, el ‘*locus descriptionis*’.

Un segundo ‘*locus*’ posible de identificar respondería al que Mattheson denomina ‘*locus notationis*’. El mismo puede apreciarse en la decisión del compositor de basar la mayor parte de los motivos de la obra en el ornamento de la bordadura, como alusión al primer verso de la Copla 1 (“Borda de perlas y aljófar /la primavera los campos...”). La bordadura, a su vez -desde la fase de la ‘*elocutio*’- cobra estatus de figura retórica de ‘hipotiposis’ por esas mismas razones, como veremos más tarde.

Un tercer ‘*locus*’, a nuestro juicio, lo constituye el ‘*locus generis et speciei*’. En este sentido, puede observarse una referencia directa al ‘género’ instrumental y la ‘especie’ de la trío-sonata, en la apertura del estribillo (cc. 37-48). Quizás pueda extenderse, así mismo, la influencia de este ‘*locus*’ a todos los ritornelos de la obra a cargo de los violines y el continuo.

5.4.2. ‘*Dispositio*’

El análisis de la ‘*dispositio*’ en una forma musical de coplas y estribillo como la que presenta esta obra, no es tarea fácil. El esquema lineal de siete instancias que propone la retórica clásica (reducido a su mínima expresión: exordio, nudo y desenlace), no parece corresponderse con este tipo de organizaciones circulares del discurso, en las que una sección (el estribillo) reaparece multiplicadas veces entre las restantes (las coplas). Sin ánimo de introducirnos en una discusión que escapa a los límites del presente trabajo, las causas que impulsaron el origen de las formas circulares como el rondó o el villancico parecen ser, a nuestro juicio, bastantes diferentes de las que propiciaron el origen del discurso retórico, con su finalidad de persuadir y convencer sobre una cuestión determinada y su método de ‘conducir’ progresivamente al oyente hacia ese objetivo⁸⁰.

⁸⁰ Hugh Blair (1718-1800), al analizar desde la retórica los textos de las arias operísticas, decía: “El rondó es otra especie de aria con dos ó mas vueltas, de tal estructura que concluida la segunda repetición se vuelve a la primera, y así sucesivamente; por manera que siempre se acabe por donde se ha empezado. Parece increíble, que así en música como en poesía se pueda combinar el pensamiento de modo que el fin cuadre con el principio, siendo lo uno consecuencia de lo otro, y que adelantándose las ideas, vengán a parar a la primera. Por tanto, es de presumir que el rondó sea uno de los muchos extravíos y niñerías en que suelen incurrir los poetas y músicos poco filósofos”. BLAIR, 1847: 200.

De todas maneras, quizás sea posible adaptar el esquema formal de la retórica clásica a este tipo de piezas, si se considera al estribillo (con sus repeticiones) como una confirmación enfática (*'confirmatio'*) de lo que las coplas exponen. En este sentido, podríamos ubicar, en la loa *Borda de perlas y aljófár*, el exordio en el primer período de la sección A (cc. 1-10); los períodos restantes de la sección (cc. 9-32) la exposición de los hechos (*'narratio'*); la subsección A1 (cc. 33-36), con su cambio de compás y carácter, marcaría el comienzo de la argumentación (*'argumentatio'*), constituyendo la *'confutatio'*; los cc. 37-76 de la sección B (el estribillo), la *'confirmatio'*, y los cc. 76-93 la conclusión del discurso, o *'peroratio'*. Este esquema se repite entero a partir de la llegada de la Copla 2 (y con el comienzo de cada nueva copla), que podría ser tomada en su totalidad como una nueva *'narratio'*, sin exordio.

5.4.3. *'Elocutio'*

Desde el plano de la *'elocutio'*, veremos a continuación algunas de las figuras retóricas que aplica el compositor a su discurso. La mayor parte de ellas responde al tipo de figuras de *'hipotiposis'*.

- cc. 1-2: el motivo del primer período, con sus bordaduras, es en sí mismo una figura de hipotiposis del bordado (“Borda de perlas y aljófár / la primavera los campos...”). También se observa el empleo deliberado de la bordadura en los motivos del estribillo (cc. 37-45, cc. 48-56).
- cc. 25-26: El sujeto presentado por el Alto es imitado por el Tenor y el Tiple en conjunto, generando una figura retórica de hipotiposis por medio de la cual se pinta las palabras *'hemisferio cuscano'*. Si consideramos al Tiple como *'hemisferio norte'* y al Tenor como *'hemisferio sur'*, se torna significativo el hecho de que la verdadera imitación del sujeto se encuentre en el Tenor (el hemisferio del Cusco), mientras el Tiple canta un material sin relación directa con éste (salvo a nivel rítmico).

- c. 112: La ornamentación de la palabra “plantas” (del verso “restituyendo a las plantas”) mediante un extenso trino ritmado, puede ser interpretada como figura de hipotiposis alusiva a las flores de la primavera (“Borda de perlas y aljófara la primavera los campos [...] Tiende tapices y alfombras/sobre los montes el prado/restituyendo a las plantas/lo que les quitó el verano”).
- cc. 113-155: El uso deliberado de tríadas disminuidas seguidas de su resolución en tríadas de quinta justa, a lo largo de este pasaje (en el coro, sobre la palabra “plantas”, c. 113, y en los violines durante la imitación del canto del coro, c. 115), podría ser interpretado como figura de hipotiposis del concepto “restitución” (“restituyendo [la primavera] a las plantas/lo que les quitó el verano”). La sonoridad áspera de la tríada disminuida representaría el despojo a las plantas de sus flores, mientras que la resolución en la sonoridad luminosa de la tríada mayor, la “restitución” de estas a manos de la primavera. (En el c. 117, la tríada disminuida vuelve aparecer, sobre la palabra “quitó”).
- cc. 116-117: Las octavas paralelas entre Tiple y Alto (c. 116, Re-Do#), establecen una figura de hipotiposis para la palabra “quitó”, del verso “lo que les quitó el verano”. Técnicamente, estas octavas se producen debido a dos razones: 1) la decisión del compositor de continuar duplicando la quinta de la tríada de Sol en el Alto (segundo tiempo del compás); 2) la decisión de no producir quintas paralelas con el bajo si el Alto, en lugar de moverse a Do#, se moviese a un Mi. Ante la inevitable pregunta de por qué el compositor prefirió infringir las reglas haciendo octavas paralelas en lugar de quintas, la respuesta podría ser que las octavas generan una sonoridad más vacía que la de las quintas, y por lo tanto más cercana a la representación del concepto de la palabra “quitar”. Apoya esta posibilidad el hecho de que el compositor haya preferido realizar la ‘infracción’ entre las voces del coro, y no con el Continuo, con el fin de hacerla más evidente

al oído y a los fines retóricos. El hecho de que este movimiento desemboque en una tríada disminuida (primer tiempo del c.117), sobre la palabra “quitó”, contribuye también a esta hipótesis. En la cadencia de los cc. 118-119 que cierra esta frase, falta la sensible del acorde de Sol (Si) y su movimiento ascendente de semitono. Posiblemente esta ausencia (rara en un contexto cadencial a varias voces) sea una continuación de la figura de ‘hipotiposis’ de la palabra ‘quitó’.

- cc. 48-56: Las sucesivas réplicas transportadas de la frase presentada por el Coro I (cc. 48-50) a cargo de los coros II y III, parecen representar el renacimiento del fénix. Los diferentes transportes de la frase, renuevan la frase como el fénix se renueva a sí mismo con el cumplimiento de cada uno de sus ciclos vitales.

5.5. Aproximación analítica a la *Música de la comedia Antíoco y Seleuco*

De esta obra nos detendremos solamente en los números musicales escritos para la tercera escena de la Segunda Jornada: “Venid, pastores de Henares” y “Corazón osado mío”. De cada uno escogemos la versión segunda, con acompañamiento de dos violines⁸¹. Su análisis desde el punto de vista de la retórica musical resulta interesante si se lo enfoca desde las fases de la ‘*inventio*’ y la ‘*elocutio*’, en el marco del papel que juegan éstas piezas de la trama teatral.

La descripción minuciosa del argumento y la acción dramática de *Antíoco y Seleuco* de Moreto, ya ha sido llevada a cabo por Fernández Calvo⁸² y por Gardes de Fernández⁸³, por lo que nos limitaremos aquí a citar a estas autoras para todo lo relativo al contexto dramático.

En la escena 3 de la Segunda Jornada, ante la preocupación de Seleuco por el estado melancólico de su hijo Antíoco, Erasístrato -el médico de la corte (“lector de

⁸¹ En el capítulo 6 veremos que de las versiones que el manuscrito muestra de cada una de estos números, la segunda reúne las mayores probabilidades de haber sido compuestas por Ponce de León.

⁸² FERNÁNDEZ CALVO, 2010.

⁸³ GARDES DE FERNANDEZ, 2010: 243-292.

Aristóteles”⁸⁴, apunta Gardes de Fernández)- concibe un plan para averiguar cuál es la causa de la tristeza del joven príncipe. Ordena a los músicos de la corte (encabezados por Luquete, el criado) que entonen delante de Antíoco diferentes canciones, con el fin de descubrir –por medio de la reacción que manifieste el príncipe ante el afecto de cada pieza- cuál es el motivo de su melancolía.

“Erasítrato con la excusa de alegrarlo hace venir músicos, pensando que Antíoco va a pedir que se ejecute la canción cuya letra refleje su estado anímico y situación. Y así ocurre, Antíoco *rechaza* la canción “Venid pastores de Henares” y *acepta* “Corazón osado mío”.⁸⁵

Desde el punto de vista de la ‘*inventio*’, el compositor, a la hora de enfrentar la creación de la música para estos dos números (que son los que los músicos entonan frente al príncipe), no pudo haber eludido el extraer sus ideas del afecto que despliegan los textos de ambos y del efecto dramático que ejerce cada uno en la trama de la obra. Por esta razón, el ‘locus’ desde el cual enfrentó la composición musical fue sin duda el ‘*locus descriptionis*’. Así, la alegría de la letra de “Venid pastores de Henares” se ve reflejada en la música a través del empleo del modo 5; mientras que la tristeza y el dolor de “Corazón osado mío” a través del modo 2.

Del modo 5 ya hemos brindado la descripción que Cerone y Nassarre hacen de sus cualidades afectivas⁸⁶ (todas ellas relacionadas con el afecto de la alegría). Del modo 2 (o Hipodorio), dice Nassarre:

“Sobre el segundo tono tiene su dominio la Luna. Los efectos de este Planeta son mover à las lagrimas de tristeza, infundir sueño, y pereza, y excitar al vicio de miserables. El tono Hipodorio, que es el segundo, como participante de las propiedades de dicho Planeta infunde tristeza, provoca à sueño, y assi los Pitagoricos usavan dèl, para conciliarlo, quando se iban à dormir. Aumenta la pereza, mueve facilmente à las lagrimas pero con la misma facilidad, que las mueve, las supende en aquellos sujetos, sobre quienes tiene dominio la Luna, por ser inconstantes: bien practicado se vè en las Mugeres que son de las mismas qualidades de este Planeta, que es frio, y húmedo. Toda letra, que tratare de cosas

⁸⁴ GARDES DE FERNANDEZ, 2010: 286.

⁸⁵ GARDES DE FERNANDEZ, 2010: 286.

⁸⁶ Ver análisis de la loa *Borda de perlas y aljófar* en el presente capítulo.

tristes, ò deprecaciones, de juicio, ò de cosas espantosas, serà mayor acierto el componerla por este tono, que por otro [...]”.⁸⁷

Cerone, por su parte:

“Querían tambien los antiguos que el Tono Hypodorio (que es el nuestro Segundo) teniesse á una cierta naturaleza en todo differente de la del Dorio [...]; assi el Hypodorio, por la gravedad de sus movimientos induziesse una cierta pereza y reposo. Por lo qual (testigos Tholomeo y Quintiliano) los Pythagoricos tenian esta constumbre, que entre dia y quando yvan á dormir, con el medio del Tono Hypodorio, solian mitigar las fatigas y los cuydados del animo del dia antes; y en la noche, despiertos del sueño, con el Dorio se reduzian á los estudios, que avian dexado. No tienen razon los que dizen ser pesado, y que provoca à tristeza: porque trahe consigo (por usar deste vocablo) modorra y gana de dormir; mas no por esso provoca à tristeza; pues sabemos que la tristeza, es una passion mas apropiada para despertar, que para adormecer”.⁸⁸

Cerone rechaza la asociación del modo 2 con el afecto de la tristeza, atribuyéndole solamente la capacidad de inducir al sueño y al reposo. Es interesante observar que Nassarre atribuye al modo 2 ambas capacidades, tanto el sueño como la tristeza. Sea de una manera u otra, el color de los modos que forman una tercera menor a partir de su final representó, para los compositores del Barroco en general, un referente de los afectos tristes, en contraste con los modos de tercera mayor, relacionados con los afectos alegres. Athanasius Kircher, en su *Musurgia universalis* (Roma, 1650), observa un paralelo entre las oposiciones mayor/menor y alegre/triste al analizar el oratorio de Carissimi *Jephthe*:

“[Carissimi] comenzó primero y continuó el diálogo de un modo festivo y triunfal, que está en el octavo modo [se refiere a la primera parte de la obra, hasta el c. 196]. Luego compuso su lamento en un modo totalmente distinto, o con el cuarto [modo] mezclado con el tercero [se refiere a la segunda parte, a partir del c. 196]. Y para representar la trágica historia, en la cual la pena y la angustia del alma iban a dominar sobre la alegría, pone el lamento muy acertadamente en ese modo, para así expresar mejor la diferencia de sentimientos de acuerdo a su naturaleza opuesta”.⁸⁹

Desde el plano de la ‘*elocutio*’, algunos elementos que el compositor puso en juego al servicio del afecto de los textos, y que no dependen directamente del modo escogido para cada uno, son: los saltos de octavas, cuartas y quintas en el bajo y los violines de

⁸⁷ NASSARRE, 1723-24, Primera Parte: 75 y ss.

⁸⁸ CERONE, 1613, Libro II: 262.

⁸⁹ Citado por Hill (HILL, 2008: 116).

“Venid pastores de Henares”, que según Kirnberger⁹⁰ (*Die kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlín, 1774) remiten a la alegría; y las octavas y quintas paralelas entre Tiple 2 y bajo al comienzo de “Corazón osado mío”, en tanto infracciones a las reglas del contrapunto posibles de interpretarse como figuras de ‘hipotiposis’ del concepto ‘corazón osado’.

⁹⁰ KIRNBERGER, 1774.

- CAPÍTULO 6 -

HACIA UNA BÚSQUEDA DE ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS EN EL LENGUAJE MUSICAL DE ESTEBAN PONCE DE LEÓN. ANÁLISIS DE LAS ATRIBUCIONES AUTORALES EFECTUADAS POR SAMUEL CLARO Y ROBERT STEVENSON

6.1. Introducción

Del análisis de las obras firmadas de Ponce de León efectuado en los capítulos 3 y 4 del presente trabajo, es posible extraer una serie de elementos que –por su grado de reincidencia- nos permiten, hasta cierto punto, trazar un perfil del lenguaje compositivo de Esteban Ponce de León. Estas obras, como ya se sabe, son:

De la producción profana:

- la loa *Borda de perlas y aljófar*
- la *Música de la Comedia de San Eustaquio*

De la producción litúrgica

- la *Lamentación Tercera de Jueves Santo* fechada en el manuscrito en 1749/1759)

Como puede observarse, de la producción litúrgica hemos dejado fuera, aquí, el salmo *Laudate Dominum omnes gentes* que, si bien presenta en el manuscrito la inscripción “Del Mtro. Fray Estevan de Ponze”, las características musicales que presenta (descriptas ya durante su análisis en el capítulo 4) son demasiado diferentes a la de la mayor parte de las obras restantes. Trataremos esta obra aquí, por lo tanto, entre las atribuidas.

La confrontación del perfil extraído del análisis de las obras señaladas con los elementos que muestran las obras no firmadas y atribuidas a la pluma de Ponce de León, permite evaluar la validez de las atribuciones efectuadas por Claro y Stevenson, así como efectuar nuevas. En el presente capítulo abordaremos una primera aproximación a esta posibilidad, que podrá servir de punto de partida para futuras profundizaciones en la materia.

6.2. Elementos característicos del lenguaje musical de Esteban Ponce de León

Del análisis de sus obras profanas firmadas hemos podido extraer, fundamentalmente, elementos característicos sobre:

1. tratamientos aplicados a la escritura coral en general, y policoral en particular.
2. la escritura violinística

Su única obra litúrgica fehacientemente firmada o atribuida en su época (*Lamentación Tercera de Jueves Santo* fechada en el manuscrito en 1749/1759), nos ofrece elementos aplicables quizás solamente al género de las Lamentaciones monódicas o a dúo, debido a sus particularidades.

Antes de pasar a listar los elementos detectados en cada área, debemos señalar que existen dos elementos presentes en las obras firmadas que se observan con singular recurrencia, y que tienen lugar en el plano armónico. Estos son:

1. En contextos modales menores¹, el uso de la tercera de picardía en el último acorde de un enlace cadencial, con el fin de posibilitar el comienzo inmediato de una nueva frase construida en torno a una nueva final (temporal) ubicada una cuarta más arriba que la anterior.
2. El empleo de sustituciones acórdicas basadas en el principio de la cadencia ‘escapada’, con el fin de enriquecer las progresiones de cuartas extendiendo la paleta armónica.

6.2.1. Elementos característicos de la escritura coral en general:

- Repeticiones de frases con implementación de trocado
- Predominancia de imitaciones a la quinta o cuarta, pero presencia ocasional de imitaciones a distancia de segunda.
- Imitación entre pares de voces (‘entradas de dos pasos’)
- Imitación contraria (‘paso encontrado’)

¹ Modos en los que entre la final y el tercer grado por encima de esta se forma una tercera menor.

- Pasajes en estilo homofónico de acusado ritmo puntillado de corchea y semicorchea.
- Infracciones deliberadas a las reglas contrapuntísticas de conducción de las partes (octavas y quintas paralelas), con objetivos retóricos.
- Figuraciones:
 - sencillas en ritmos de negras y corcheas;
 - ausencia de giros melismáticos en semicorcheas;
 - concepción no-virtuosística y no influenciada por el idioma instrumental.
- Predominancia de motivos de rítmica homogénea o equilibrada:
 - de grado conjunto, de perfil ondulantes o en forma de arco
 - de nota repetida

6.2.2. Elementos característicos de la escritura policoral en particular:

- El Coro I muestra una escritura de mayor complejidad contrapuntística, haciendo uso de la imitación. Los coros restantes muestran un comportamiento homofónico.
- Juegos de preguntas y respuestas intermitentes entre los coros, a pequeña distancia temporal, con fuerte énfasis en el aspecto rítmico.
- Recurrencia al doblamiento de partes entre diferentes coros (octavas y unísonos paralelos) en sectores cadenciales.

6.2.3. La escritura violinística

1. Escritura a dos partes (Violín 1 y Violín 2).
2. Uso abundante y deliberado del cruzamiento entre las partes.
3. Predominancia de la marcha homorrítmica entre las partes, en terceras y sextas paralelas (con cruzamientos o sin).
4. Conocimiento del estilo de la trío-sonata de cámara corelliana.
5. Uso de figuraciones:
 - a. escalísticas, tanto en ritmos de corcheas como en semicorcheas

- b. de bordadura (en corcheas y semicorcheas)
 - c. arpegiadas quebradas², solamente en ritmo de corcheas. Concepción idiomática de estas figuraciones de arpegio de acuerdo a las características de la digitación violinística.
 - d. tremoladas (nota repetida en ritmo de semicorcheas)
6. Presencia de ritmos puntillados de corchea y semicorchea.
 7. Estilo austero, no virtuosístico.
 8. Concepción de los violines como elementos independientes en la textura (ritornelos, *Borda de perlas y aljófár*), o bien como elementos subsidiarios doblando a las voces de un coro al unísono/octava (*Música de la Comedia de San Eustaquio*).

6.2.4. Escritura solística y a dúo (en Lamentaciones)

- Alta economía de recursos, a través de:
 - repeticiones de frases o de fragmentos de las mismas, camufladas mediante transportes a la cuarta, segunda, etc.
 - motivos derivados de otros.
- Alta presencia de retardos.
- En los pasajes a dos voces:
 - alta predominancia del estilo imitativo.
 - figuración en ritmo de negras y corcheas
 - frases de perfil melódico ensortijado.
 - bajo más bien estático (ritmo de redondas o blancas)
- En los pasajes solísticos:
 - mayor riqueza figurativa en la parte vocal (floreos en corcheas, ondulantes o escalísticos)
 - participación activa del bajo, a través de imitaciones a la voz, o marchando homorrítmicamente con ella, ya sea en movimiento paralelo (terceras paralelas) o contrario.

² Solamente un ejemplo de arpegiación directa en *Borda de perlas y aljófár*, Violín 1, c. 9.

6.3. Confrontación de los elementos característicos del lenguaje de Ponce de León detectados a partir del análisis de su obra firmada, con los que presentan las obras atribuidas a su pluma

6.3.1. Música de la Comedia de Antíoco y Seleuco

Resulta evidente que los rasgos de la escritura vocal solista y a dúo extraídos de la *Lamentación Tercera...*, poco sirven para su contraste con los que presentan algunos números solistas de *Antíoco y Seleuco* (sí nos sirven para la identificación de la autoría de otras Lamentaciones similares anónimas obrantes en el SSAAC). Quizás en la primera versión del número “Corazón osado mío”, a través de su figuración en ritmo de negras y corcheas y su presencia de retardos, pueda reconocerse algunas similitudes con el lenguaje desplegado en las *Lamentación Tercera...*; pero el estilo del primero, con su marcada fuerza afectiva (propia de la música teatral), no parece –a nuestro juicio- ofrecer oportunidades de comparación.

La ausencia de ejemplos de escritura vocal solística en obras firmadas de Ponce de León, nos lleva a suponer que el principal elemento sujeto a confrontación en *Antíoco y Seleuco*, lo constituye la presencia del dúo de violines en algunos números y la escritura aplicada a los mismos. A nuestro parecer, los números acompañados por el dúo de violines (segunda versión de “Venid pastores de Henares”, segunda versión de “Corazón osado mío”, “Al empeño de amor más lucido”, “En sus apacibles nudos”) son los que presentan mayores probabilidades de haber sido escritos por Ponce de León. El resto no ofrece elementos que, por el momento, puedan ser sometidos a una comparación.

Las figuraciones más bien austeras de los violines en los números citados de *Antíoco y Seleuco*, en ritmo de corcheas, sin rasgos de virtuosismo, en escritura mayormente homorrítmica de terceras y sextas paralelas (incluyendo una breve muestra de escritura imitativa en “Venid pastores de Henares”, cc. 3-6), así como la presencia del ritmo puntillado de corchea y semicorchea (“Al empeño de amor más lucido”), sumado a la correspondencia cronológica entre la fecha de composición de esta obra y los de ejercicio como maestro de capilla de Ponce de León, nos llevan a apoyar la atribución efectuada por Claro y Stevenson.

6.3.2. Ópera serenata *Venid, venid deidades*

Es de lamentar que las partes de violín de esta obra se encuentren perdidas, pues creemos que de la evaluación de las características de su escritura podrían sacarse importantes conclusiones para la corroboración de la autoría de Ponce de León de esta ópera serenata. Sin embargo, y tal como se ha desprendido de nuestro análisis de la obra (capítulo 3), es muy probable que en las secciones solistas (arias y minués) la mayor parte de los ritornelos violinísticos hayan sido, en realidad, réplicas del material de las frases vocales que circundan a los mismos³. En caso de que esto haya sido efectivamente así, resulta interesante observar que el lenguaje vocal de estas secciones no presenta elementos muy diferentes a los que señalamos como característicos de la escritura violinística de Ponce de León, en este caso, figuraciones escalísticas y de bordadura, en corcheas y semicorcheas.

Estos elementos recientemente citados presentes en la escritura vocal solista de las arias de *Venid, venid deidades*, nos muestran su perfil virtuosístico⁴, concebido claramente a imitación del estilo vocal operístico italiano de la primera parte del siglo XVIII. Desde el punto de vista armónico, los enlaces acórdicos cromáticos, fuertemente afectivos, en los recitativos, no hacen más que corroborar esta afirmación. Debido a que no hay ejemplos de este tipo de escritura en las obras firmadas del compositor, es difícil partir de ella para discutir la validez de la atribución autoral efectuada por Claro. A nuestro juicio, es en las secciones corales de esta obra en donde pueden hallarse parámetros de confrontación válidos para este propósito.

Del análisis efectuado a las secciones corales de *Venid, venid deidades* (ver Capítulo 3), pueden extraerse una serie de elementos que se corresponden con los detectados por nosotros como característicos del lenguaje de Esteban Ponce de León:

- Imitación entre pares de voces ('entradas de dos pasos', por ej: "Viva, viva el prelado..." cc. 8-10).

³ Los bajos de los ritornelos son los mismos que los de las frases vocales. Ver análisis de esta obra en el capítulo 3.

⁴ Lo virtuosístico en la voz no es necesariamente virtuosístico en el violín.

- Pasajes en estilo homofónico de acusado ritmo puntillado de corchea y semicorchea (por ej.: “Viva, viva el prelado...” cc. 4-5, 19-20)
- Figuraciones (se observa en general en todas las secciones corales):
 - sencillas en ritmos de negras y corcheas;
 - ausencia de giros melismáticos en semicorcheas;
 - concepción no-virtuosística y no influenciada por el idioma instrumental.
- Predominancia de motivos de rítmica homogénea o equilibrada:
 - de grado conjunto, de perfil ondulantes o en forma de arco (por ej.: “Viva, viva mi Arequipa”, cc. 3-4; “Viva, viva el Prelado”, cc. 1-2; cc. 8-9)
 - de nota repetida (por ej.: “Viva, via mi Arequipa”, cc. 1-2)
- En contextos modales menores, el uso de la tercera de picardía en el último acorde de un enlace cadencial, con el fin de posibilitar el comienzo inmediato de una nueva frase construida en torno a una nueva final (temporal) ubicada una cuarta más arriba que la anterior (por ej.: “Viva, viva mi Arequipa”, cc. 34-37; “No se apropie hoy el Cuzco”, cc. 5-8)
- El empleo de sustituciones acórdicas basadas en el principio de la cadencia ‘escapada’, con el fin de enriquecer las progresiones de cuartas extendiendo la paleta armónica. (por ej.: “No se apropie hoy el Cuzco”, cc. 1-5; “Y pues se celebra”, cc. 1-2)

La presencia de estos elementos en las secciones corales, en unión con la correspondencia cronológica entre la fecha de creación de esta obra y los años de ejercicio de Ponce de León como maestro de capilla de la Catedral de Cusco, nos permiten apoyar fuertemente la hipótesis de Claro sobre la autoría de Ponce de León de *Venid, venid deidades*.

Si bien el estilo operístico de sus arias –como se dijo-, no se encuentra presente en otras obras de o atribuidas al monje agustino, su conocimiento del estilo y los géneros musicales italianos de finales del siglo XVII y primera parte del XVIII puede evidenciarse a través de la cita al género de la trío-sonata en *Bordas de perlas y aljófara* (cc. 37-48), y, en el caso que nos ocupa, en las semejanzas que presenta la sección coral

“Viva, viva, pues triunfante” con un ‘*concerto grosso*’ de Corelli (ver análisis de esta obra en el Capítulo 3).

6.3.3. Laudate Dominum omnes gentes

El aire arcaico que se desprende de esta obra ya ha sido comentado durante su análisis en el capítulo 4. Su confrontación con los elementos que detectamos como característicos del lenguaje de Ponce de León en la música coral y policoral, no arroja demasiadas equivalencias: el rol que ejerce el Coro II como nexo entre los Coros I y III en lugar de encarnar un papel independiente, la predominancia de imitaciones al unísono u octava persiguiendo efectos de eco, algunas peculiaridades rítmicas (el motivo del segundo período de la sección A), la abundancia de infracciones a las reglas contrapuntísticas de conducción de las partes sin relación aparente a cuestiones retóricas, ubican a esta obra como la más diferente de todas las que componen el conjunto de obras atribuidas. Sin embargo, la presencia en el manuscrito de la inscripción que sugiere su autoría (ver Capítulo 4), nos obliga a reflexionar sobre la validez de su posibilidad.

A nuestro juicio, y por los rasgos ya señalados, esta obra podría tratarse de una producción de la etapa juvenil de Ponce de León. La libertad y heterogeneidad presentes en su escritura bien podrían corresponder a un espíritu juvenil, característico por su efervescencia. Ya hemos visto en el Capítulo 4 que las fechas consignadas en los manuscritos de música litúrgica no necesariamente revelan la fecha de composición de una obra, sino: la de su nueva copia, o bien, la de su reposición. En este sentido, el *Laudate Dominum omnes gentes* que nos ocupa bien pudo haber sido compuesto por Ponce de León durante la primera o segunda década del siglo XVIII. La belleza de su escritura –pese a las licencias que ostenta– bien pudo haberle granjeado a la obra una fama considerable, e innumerables reposiciones según lo que se observa a partir del avanzado deterioro del manuscrito.

6.3.4. Lauda Jerusalem

Esta obra presenta rasgos que permiten respaldar ampliamente su autoría por parte de Ponce de León. Entre los que se corresponden con los elementos que identificamos como característicos de su lenguaje, se encuentran:

- Predominancia de motivos de rítmica homogénea o equilibrada:
 - de grado conjunto, de perfil ondulantes o en forma de arco
 - de nota repetida
- Predominancia de imitaciones a la quinta o cuarta, pero presencia ocasional de imitaciones a distancia de segunda.
- Figuraciones:
 - sencillas en ritmos de negras y corcheas;
 - ausencia de giros melismáticos en semicorcheas;
 - concepción no-virtuosística y no influenciada por el idioma instrumental.
- Predominancia de motivos de rítmica homogénea o equilibrada:
 - de grado conjunto, de perfil ondulantes o en forma de arco (cc. 1-2; 7; 57-59)
 - de nota repetida (cc. 4-5; 10-11; 22-23)
- El Coro I muestra una escritura de mayor complejidad contrapuntística, haciendo uso de la imitación. Los coros restantes muestran un comportamiento homofónico.
- Juegos de preguntas y respuestas intermitentes entre los coros, a pequeña distancia temporal, con fuerte énfasis en el aspecto rítmico.
- Recurrencia al doblamiento de partes entre diferentes coros (octavas y unísonos paralelos) en sectores cadenciales (cc. 55-56; 78-79)

En contraste con el salmo *Laudate Dominum omnes gentes*, esta obra pareciera corresponder a un período de madurez del compositor, muy probablemente la década de 1740.

6.3.5 Lamentación Tercera de Jueves Santo, 1746

Los elementos que muestra esta Lamentación para solista y continuo son muy similares a los de la Lamentación fechada en 1749/1759. El tratamiento de la voz y el bajo presenta los mismos rasgos que las secciones solistas de aquella, y que los elementos que identificamos como característicos de Ponce de León en dicho género:

- Alta economía de recursos, a través de:
 - repeticiones de frases o de fragmentos de las mismas, camufladas mediante transportes a la cuarta, segunda, etc.
 - motivos derivados de otros.
- Alta presencia de retardos.
- En los pasajes a dos voces:
 - alta predominancia del estilo imitativo.
 - figuración en ritmo de negras y corcheas
 - frases de perfil melódico ensortijado.
 - bajo más bien estático (ritmo de redondas o blancas)

Debido a que esta obra se halla por entero concebida para un solista, se observan los mismos elementos que en los pasajes de esta factura de la Lamentación de 1749:

- mayor riqueza figurativa en la parte vocal (floreos en corcheas, ondulantes o escalísticos)
- participación activa del bajo, a través de imitaciones a la voz, o marchando homorítmicamente con ella, ya sea en movimiento paralelo (terceras paralelas) o contrario.

6.4. Hacia un reconocimiento de la autoría de Ponce de León en obras anónimas del SSAAC

La concreción de este punto requiere un tiempo de investigación que excede el exigido por el presente estudio. Reconocer la mano de Ponce de León en la abrumadora cantidad de obras anónimas que descansa en el repositorio musical del SSAAC reclama un estudio y transcripción minuciosos de las mismas, que será encarado por nosotros en trabajos posteriores.

El presente capítulo ha ofrecido las bases necesarias para la concreción de esta tarea. Dichas bases son el producto del análisis minucioso que hemos efectuado a lo largo de nuestro trabajo, tanto de la obra de Ponce de León firmada y atribuida, como de la documentación concerniente al contexto histórico que rodeó su figura.

- CAPÍTULO 7 -

LA OBRA DE PONCE DE LEÓN EN EL CONTEXTO DE LA MÚSICA DEL PERÚ DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII. PUESTA EN VALOR DE SU PRODUCCIÓN A LA LUZ DE LAS OBRAS DE OTROS COMPOSITORES CONTEMPORÁNEOS

7.1. Introducción

En los capítulos pasados hemos analizado diferentes elementos de la obra musical de Esteban Ponce de León a la luz de los tratados musicales de la época, y de la retórica musical. Esto nos ha permitido obtener una visión de la obra del compositor en el contexto de las teorías musicales europeas de los siglos XVII y XVIII, comprobar su grado de inserción en las mismas, y medir originalidad de los aportes del compositor en este contexto. El presente capítulo contrastaremos la producción de Ponce de León con la de otros compositores del Virreinato del Perú, con el fin de obtener ahora una visión de la música del fraile agustino en su contexto histórico, artístico y geográfico.

7.2. Esteban Ponce de León y Basilio Pancorbo

Sobre Basilio Pancorbo ya hemos referido los pocos datos que se tienen de su vida en el capítulo 2 del presente trabajo. Sus obras firmadas en el SSAAC son muy escasas, pero hemos querido integrarlo en este análisis comparativo debido a dos razones:

1. sus obras muestran la incorporación del dúo de violines al conjunto vocal con bajo continuo,
2. no sólo fue contemporáneo de Ponce de León, sino además –muy probablemente¹ - compañero en sus tareas musicales en la Catedral.

El villancico a la Santísima Virgen *Ya que tu pureza divina aurora* (Ms SSAAC IIMCV 13)² atribuido a Basilio Pancorbo, se halla compuesto para dos tiples, dos violines

¹ Ver capítulo 2 .

y bajo continuo. Resulta interesante contrastar la escritura violinística de Pancorbo con la de Ponce de León:

Violin I

Violin II

Acompañamiento

6 5 2 4

Vln. I

Vln. II

Acomp.

6 7 6 6 5

Imagen 87: Basilio Pancorbo, *Ya que tu pureza...*, cc. 1-5

Vln. I

Vln. II

Acomp.

6 7 6 6 5

Imagen 88: Basilio Pancorbo, *Ya que tu pureza...*, cc. 74-76

De los compases de la obra aquí expuestos, puede apreciarse la riqueza y virtuosismo con que Pancorbo enfrenta la escritura del violín: figuraciones incesantes de

² Transcrito por Diana Fernández Calvo, en FERNÁNDEZ CALVO, 2012.

arpeggios directos (es decir, no quebrados), de bordadura y escalísticas, todas ellas desplegándose hacia arriba y hacia abajo a través del registro del instrumento: en el c. 3 el Violín 1 alcanza su nota más grave (Sol₃³). La nota más aguda que escribe el compositor para el violín es un Mi₆:



Imagen 89: Basilio Pancorbo, *Ya que tu pureza...*, cc. 33-34

No es común hallar entre las obras con violines del SSAAC, de por sí bastante escasas, tal despliegue de registro. Una escritura semejante solo es posible hallarla en Lima, en las producciones de Ceruti, y hasta cierto punto en las obras tardías de Orejón y Aparicio. ¿Por qué, siendo contemporáneos Pancorbo y Ponce de León, la escritura de este último es, comparativamente, tan austera? No creemos posible poder responder aún a esta pregunta con certeza, pero de los ejemplos mismos de Pancorbo se desprende que, si había en Cusco violinistas capaces de enfrentar una escritura como esta, la de Ponce de León tuvo que haber respondido probablemente a una decisión de tipo estilística.

7. 3. Esteban Ponce de León y José de Orejón y Aparicio

La obra de José de Orejón y Aparicio (1706-1765) ha sido ya tratada y analizada por Fernández Calvo y el Equipo de Investigación del IIMCV, del que el autor del

³ Do₄ corresponde al Do central.

presente trabajo formó parte.⁴ La producción de Orejón y Aparicio roza, en sus ejemplos más tardíos, un estilo que podemos calificar de preclásico y no ofrece puntos válidos de comparación con la obra de Ponce de León. Sin embargo, una obra del huachano considerada perdida –presumiblemente un fruto temprano de su creación- y rescatada en 2011 por Fernández Calvo y el autor de este trabajo⁵ muestra ciertos elementos en común con la producción del fraile agustino. La obra en cuestión es el villancico *A la mesa zagalas*, para cuatro voces, dos violines y continuo. En la misma, es posible detectar procedimientos recurrentes en el lenguaje de Ponce de León, como la imitación por pares de voces y las repeticiones trocadas de frases. Los violines muestran una escritura simple, similar a la que observamos en el fraile agustino, y muy diferente a la de las obras posteriores de Orejón y Aparicio. A su vez, en el c. 55 de la obra⁶ es posible apreciar en las voces del coro, sobre la palabra ‘aljófár’, una ornamentación idéntica a la del c. 59 de *Borda de perlas y aljófár*: el trino en ritmo puntillado de corcheas y semicorcheas sobre la palabra ‘plantas’.

7. 4. Vinculaciones entre Esteban Ponce de León y Tomás de Torrejón y Velasco

Si suponemos la formación educativa de Ponce de León en el convento agustino de Lima, la posibilidad de una vinculación entre Esteban y Torrejón se torna una hipótesis, más que interesante, obligada. De haber transcurrido una parte de la juventud de Ponce de León en dicha ciudad, no es imposible –desde el punto de vista cronológico- que el fraile agustino haya podido conocer al maestro de capilla de la Catedral limeña. La clase de contacto que pudo haberse dado entre ellos nos es completamente desconocida, pero si no fue una relación del tipo maestro-discípulo, al menos el joven Ponce de León sí tuvo que haber conocido la música de Torrejón cantada en la catedral.

Esta posibilidad de orden histórico encontraría, a su vez, cierto basamento en el plano estrictamente musical, como veremos a continuación. Cuando se contrasta la producción profana de Ponce de León con la de Torrejón y Velasco (de la cual se conserva muchísima más evidencia), no es fácil hallar semejanzas. En sus villancicos,

⁴ FERNÁNDEZ CALVO, 2008.

⁵ FERNÁNDEZ CALVO-MOSCA, 2011.

⁶ Remitimos a la transcripción de la obra publicada en FERNÁNDEZ CALVO-MOSCA, 2011.

Torrejón sabe mostrar el lenguaje de neto sabor peninsular que no hallamos en la obra de Ponce de León, quizás debido a que no contamos con ejemplos suyos en este género. La única contribución a un género netamente español que conocemos de Ponce de León es la loa *Borda de perlas y aljófar*; pero la presencia en ella de los violines y el rol que éstos juegan la acercan más al estilo italianizante de Ceruti y Orejón que al tradicional hispánico. Si comparáramos la música de la *Púrpura de la Rosa* de Torrejón, de 1701, con la ópera-serenata *Venid, venid deidades*, tampoco hallaríamos semejanzas. La última imita el estilo de Alessandro Scarlatti y la ópera sería italiana de comienzos del siglo XVIII, con recitativos y arias bien delimitados tanto estilística como formalmente (presencia del aria ‘da capo’ y recitativos formulísticos); mientras que la primera se mantiene en el marco del drama musical español del siglo XVII -cuyo modelo más cercano se encontraría en obras de Juan Hidalgo como *Celos aún del aire matan*-, con largos diálogos en el estilo del recitado español característico del género. Evidentemente, Ponce de León corresponde a una generación medio siglo posterior a la de Torrejón, y su música a un contexto histórico diferente. Pero cuando tenemos en cuenta, en nuestra comparación, la producción musical litúrgica de ambos compositores, la perspectiva cambia.

En la *Música de la Comedia de San Eustaquio*, por ejemplo, es posible hallar un peculiar giro que encontramos en el *Magnificat*⁷ mencionado de Torrejón:

⁷ Transcrito en FERNÁNDEZ CALVO, 2010.

Ti
 pues se_a - cier - tan _____ só
 A
 pues se_a - cier - tan só
 Te
 8
 pues se la - cier - tan só
 Ac.

Imagen 90: giro peculiar en Ponce de León

Este giro, cuyas características hemos descripto en nuestro análisis de la obra de Ponce de León en el capítulo 3, es empleado por Torrejón en tres oportunidades a lo largo de su *Magnificat*, ambas en el contexto de una cadencia. La primera y la tercera vez ocurre en ritmo de negras:

Ti 1
 44
 om _____ nes ge ne ra ti o _____ nes
 Ti 2
 om _____ nes ge ne ra ti o nes
 Ti 3
 om _____ nes ge ne ra ti o _____ nes

Imagen 91: mismo giro en *Magnificat* de Torrejón y Velasco, Tiple 1, c. 47

Y la segunda (la más cercana al uso que vemos en Ponce), en ritmo de corcheas:

Imagen 92: mismo giro en *Magnificat* de Torrejón y Velasco, en corcheas, Tiple 2, c. 72

El giro en cuestión no se trata, por supuesto, de una invención de Torrejón, sino que es bastante común en los contextos cadenciales de la música del siglo XVII escrita en los modos 5 o 6, siendo posible hallarlo, por ejemplo, en las tocatas para teclado de Andrea Gabrielli y hasta en obras de Henry Purcell⁸.

Lo que a nuestro juicio resulta interesante en este aspecto, es el hecho de que este giro aparezca tres veces en la obra de Torrejón, expresado de manera muy clara y que el mismo giro reaparezca en una de las obras del fraile agustino.

Otra “vinculación” musical entre Ponce de León y Torrejón podemos hallarla en una *Lamentación del Miércoles Santo* del maestro de capilla español, y el Salmo *Lauda Jerusalem* del fraile agustino.

El motivo del Tiple del Coro I al inicio del salmo de Ponce de León es el siguiente:

Imagen 93: Motivo inicial de salmo *Lauda Jerusalem* de Ponce de León, Tiple 1

⁸ Ver BUKOFZER, 1993: 225.

Curiosamente, este mismo motivo aparece dos veces en la *Lamentación* de Torrejón.



Imagen 94: *Lamentación del Miércoles Santo* de Torrejón y Velasco, Alto del Coro II, c. 8.



Imagen 95: *Lamentación del Miércoles Santo* de Torrejón y Velasco, Tiple del Coro II, c. 53-56

¿Cómo debemos interpretar estos puntos de contacto entre ambos autores? A nuestro juicio, como un testimonio de –por lo menos- un amplio conocimiento por parte de Ponce de León de la obra de Torrejón. Dicho conocimiento pudo haber sido producto de un estudio profundo de la obra del maestro español (¿en calidad de alumno?), o de un contacto con la misma como cantor en su juventud.

- CAPÍTULO 8 -

CONCLUSIONES

8.1. Vida y carrera laboral de Esteban Ponce de León

De nuestra reconstrucción de la vida y carrera de Esteban Ponce de León a partir de los datos recabados de nuestras fuentes (capítulo 2), se obtiene que la hipótesis de Claro sobre el nacimiento de Esteban Ponce de León en 1692 pareciera en verdad bastante acertada. Nuestros cálculos sobre la cantidad de años que pudo haberse extendido la etapa estudiantil de Ponce de León hasta su habilitación para el ejercicio del cargo de lector arrojaron como fecha de nacimiento la de 1690 o 1691, presentando tan sólo dos años de diferencia con la propuesta por Claro. Debe tenerse en cuenta que, al resultado de nuestros conteos, sin embargo, sería prudente sumarle o restarle un año, en base a que es imposible saber (al menos hasta el momento) por ejemplo, si al ser nombrado Esteban lector en 1717 llevaba por lo menos ya un año de licenciado, o si había ejercido algunos años previos como Maestro de Estudiantes, u otro cargo similar a la espera de la obtención del cargo de lector. Tampoco podemos saber si dicho cargo de lector lo desempeñó en el convento de San Agustín de Cusco, o en un claustro universitario (probablemente la Universidad del SSAAC). Si bien aún no es posible afirmar nada seguro al respecto, por nuestra parte nos inclinamos a pensar que el cargo de lector de Teología Moral de Esteban pudo haber estado vinculado a la vida del convento y no a la de la universidad, dado que en los conventos -según se desprende de la lectura de las constituciones de diferentes órdenes regulares de los siglos XVII y XVIII- las lecciones de Teología Moral (también conocida en la época como Casos de Moral) formaban parte de la vida cotidiana de los frailes y de su formación sacerdotal¹.

En cuanto a la relación de Esteban Ponce de León con el SSAAC, podemos decir que es posible que haya sido en sus claustros en donde llevó a cabo el estudio de los cuatro años de Sagrada Teología. Quizás Baker haya tenido en mente una hipótesis

¹ Puede observarse que parte de los temas tratados en los compendios de Teología Moral de la época se relacionaban directamente con las cuestiones prácticas del culto: como por ejemplo los sacramentos y la manera de administrarlos, o la manera en que debe celebrarse la misa, etc. (Ver, por ejemplo: *Suma de Theologia Moral* de Jaime de Corella, Barcelona, 1700, Tercera Parte; o *La flor del moral*, del fraile agustino José Faustino Cliquet, Madrid, 1733).

semejante a la hora de sugerir que Esteban pudo haber *completado* su formación en Cusco². De acuerdo a nuestros pensamientos, no sería descabellado suponer que, luego de egresar del bachillerato en Artes (¿cursado posiblemente en el colegio de San Ildefonso de Lima?), las inclinaciones o habilidades musicales que manifestaba el joven Esteban Ponce de León inspirasen a las autoridades del convento la idea de enviarlo a Cusco con la doble finalidad de completar en el SSAAC sus estudios de Sagrada Teología, y al mismo tiempo profundizar allí su formación musical, dado el prestigio que gozaba dicha institución en la enseñanza y producción de la música. Esteban tendría allí la posibilidad de servir como cantor de música polifónica en el coro de la Catedral, de aprender la ejecución de instrumentos, de servir como organista en determinadas ocasiones y de estudiar el arte del contrapunto o ‘canto de órgano’.³

De una manera u otra, es claro que la música fue lo que terminó ganando el mayor espacio en la carrera de Esteban Ponce de León (su nombramiento como maestro de capilla de la Catedral es una prueba de esto), y es por esta razón que nos parece muy significativo el hecho de que a partir de 1725 su nombre haya desaparecido para siempre de las actas capitulares de la Orden, pues esto nos sugeriría una desvinculación definitiva con las responsabilidades más directamente relacionadas a su situación de fraile (al menos en lo tocante a lo académico). Creemos que esto puede vislumbrarse de una manera más clara si comparamos la carrera de Esteban dentro de la Orden con la de sus dos hermanos. Tanto Juan José como Pablo demostraron –de acuerdo a los cargos en los que se desempeñaron– una avidez de abrirse paso en la esfera política, alcanzando puestos importantísimos como los de Prior de Convento y Prior Provincial. Esteban, en contraste, pareciera haberse conformado con alcanzar el grado académico de maestro luego de su ejercicio como lector, para depositar todos sus esfuerzos en los quehaceres musicales.

8.2. Formación y estilo musical de Ponce de León

Con respecto a la formación musical de Esteban Ponce de León, por el momento es imposible realizar especulaciones desde el plano histórico. Nuevamente, es la ausencia

² Baker, 2005: 186, nota al pie N° 19.

³ Para una descripción más detallada de las funciones y estudios musicales a las que un estudiante podría acceder en el SSAAC, ver Fernández Calvo, 2012.

de referencias documentales lo que atenta contra toda iniciativa en este sentido. Creemos, sin embargo, que no sería del todo incorrecto pensar en un posible contacto de Esteban con Torrejón y Velasco, si es que el primer tramo de sus estudios académicos (los bachilleratos en Artes y en Sagrada Teología) hubo de desarrollarlos en Lima (posiblemente en el Colegio de San Ildefonso). Debemos recordar que durante las dos primeras décadas del siglo XVIII Torrejón continuaba desempeñándose como maestro de capilla de la Catedral limeña, y es probable que –dado este escenario– durante dicho tiempo el joven Ponce de León haya podido recibir algunas lecciones del viejo maestro español, o al menos haber oído y/o participado en la ejecución de su música. Algunas de los puntos de contacto señalados por nosotros en el capítulo 7 entre la obra del fraile agustino y la de Torrejón, contribuirían a apoyar esta hipótesis.

A este respecto, resulta interesante señalar que entre los manuscritos musicales del repositorio del SSAAC existe un Magnificat⁴ a cuatro coros (doce voces) por Torrejón y Velasco, en cuyo folio correspondiente al Tiple 1 del Primer Coro figura escrito el nombre de un cantor (seguramente un niño), “Estebanillo”:



Imagen 11. Detalle del ángulo superior derecho de la parte del Tiple del Coro I del *Magnificat* de Torrejón obrante en el SSAAC, en el que puede observarse el nombre del cantor “Estebanillo”.

(Foto: AAC)

⁴ Ms SSAAC IIMCV 157.

Curiosamente, al dorso de la parte del Tiple 2 de ese mismo coro, se advierte una inscripción que -aunque de no fácil lectura a causa de la decoloración sufrida por la tinta y la caligrafía algo caprichosa- parece decir:

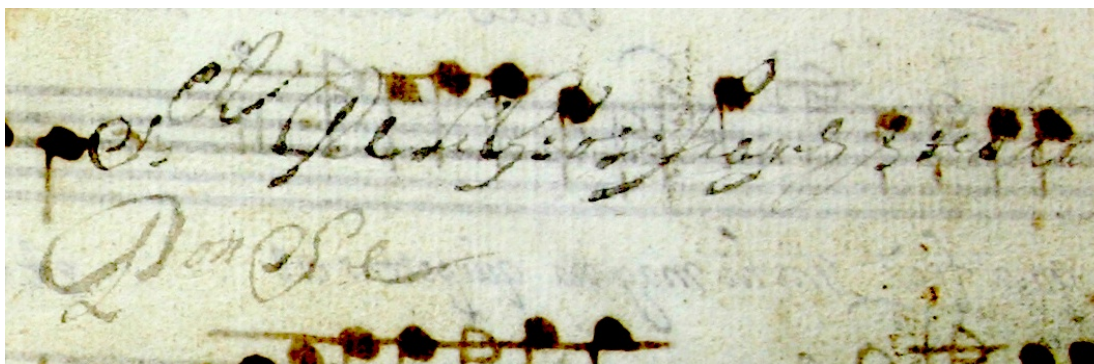
“S.^r Religioso[?] Fray Esteban Ponce”.

En cuanto a la segunda palabra (“Religioso”) la interpretación paleográfica no es fácil, y quizás podría estar diciendo, al menos en parte: “P.^e Liz^{do}”, lo cual se traduciría como “Padre Licenciado”.

Tratándose de una obra de Torrejón en el SSAAC, todo indicaría que fue copiada en Lima y enviada desde allí a Cusco. ¿Habría cantado en Lima un joven Esteban Ponce de León (“Estebanillo”) esta obra, y ya como maestro de capilla de la Catedral cusqueña, años después, solicitado su envío para su ejecución en Cusco?



Dorso de la parte de Tiple 1 del Coro 1 del Magnificat de Torrejón y Velasco obrante en el repositorio musical del SSAAC, y en la que se aprecia una inscripción con el nombre de Esteban Ponce de León (Foto: AAC)



Detalle ampliado de la inscripción, con el nivel de contraste y color modificados para realzar la tinta. Las manchas que se observan corresponden a las cabezas de las notas musicales escritas al dorso del papel.

Y, en el caso de haberse formado con Torrejón y Velasco, ¿cuándo, dónde y con quién asimila Ponce de León el estilo italiano de la sonata y el concierto que se advierte en piezas como la loa *Borda de perlas y aljófar*, o el operístico de la serenata *Venid, venid deidades*? ¿Acaso a partir de su instalación en Cusco y de su contacto con músicos de la esfera del SSAAC como Basilio Pancorbo? Difícilmente se pueda contestar, por ahora, a estas preguntas. Por lo pronto, a través de nuestros análisis musicales de las obras firmadas y atribuidas a la pluma de Ponce de León efectuados en los capítulos 3 y 4 del presente trabajo, hemos podido comprobar que, si bien es posible realizar un abordaje de acuerdo a las teorías expuestas en los tratados de Cerone, Lorente y Nassarre, en muchos casos este marco comienza a quedar chico: el comportamiento mismo de la música parece exigir la liberación respecto de ciertos conceptos y prescripciones, especialmente en lo que atañe al desarrollo armónico de los discursos. El análisis de los tipos de cadencias o ‘cláusulas’ de acuerdo a las clasificaciones de los tres tratadistas seleccionados, por ejemplo, ha servido para mostrarnos cuán lejanas quedan las prescripciones de Cerone para la estética de esta música, y cuánto más cercanas –aunque no del todo suficientemente– las de Lorente y Nassarre. En el plano contrapuntístico, en cambio, pudimos apreciar que en las obras escritas para varias voces (coros simples y múltiples), las técnicas y procedimientos de imitación y escritura policoral desplegadas se ajustan más cómodamente a las descripciones de los tres tratadistas, signo –quizás– de la pervivencia de aquella fuerte y noble tradición polifónica de la que todo hijo de España podía sentirse orgulloso.

Que la puerta por la que la obra de Ponce de León se escapa en mayor o menor medida de las prescripciones de Cerone, Lorente y Nassarre sea la del comportamiento armónico, no es un indicador casual ni menor. Precisamente es por la misma que ingresa en Italia la nueva estética armónica sellada por Corelli a finales del siglo XVII disparándole el tiro de gracia al sistema octomodal de raíces medievales.

En este sentido, nuestros análisis han servido para constatar la mayor cercanía de la producción de Ponce de León a esta nueva estética italiana, que –si bien en un estadio de desarrollo y asimilación mayores– exhiben compositores como Roque Ceruti, Orejón y Aparicio y Basilio Pancorbo y que, sin duda, el gusto del prelado cusqueño de la primera mitad del siglo XVIII favorecía y aplaudía. Creemos que nuestra propuesta de confrontar algunos rasgos de la obra de Ponce de León con la producción de compositores contemporáneos del virreinato peruano, efectuada en el capítulo 7, revela la necesidad imperiosa de encarar un estudio profundo sobre las rutas seguidas por el nuevo estilo italiano tras su llegada a las tierras peruanas (la tradición musicológica atribuye a Ceruti la responsabilidad de este arribo) y de las redes de contacto por éste trazadas a su paso entre los compositores y maestros de capilla, con el fin de poder obtener respuestas a los interrogantes planteados unos párrafos más arriba.

En esta línea, no consideramos, por supuesto, que el presente estudio sobre la vida y obra de Fray Esteban Ponce de León sea la última palabra en el asunto. Muchos de los puntos tratados en sus páginas son susceptibles de ser ampliados y profundizados en próximas investigaciones. Precisamente, es nuestro deseo que el presente trabajo –en tanto primera aproximación al estudio de la figura de Esteban Ponce de León, de extensión y profundidad considerable– constituya un punto de partida para futuras investigaciones y nuevos hallazgos que completen (o, por qué no, rebatan) lo que en estas páginas se expone, contribuyendo al engrosamiento de los conocimientos que actualmente se tienen sobre las figuras que jugaron un rol en la creación musical de la Hispanoamérica colonial.

- BIBLIOGRAFÍA -

1. Fuentes primarias

1.1 Archivos

1.1.1. Archivo de Música Colonial Americana (AMCA), Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (IIMCV- UCA)

Folios documentales del repositorio musical del Seminario de San Antonio Abad de Cusco (microfilms obrantes en el IIMCV – UCA).

- IIMCV Cusco 91: *3ª Lamentación del Jueves Santo Aleph. Ego vir videns*, 1749
- IIMCV Cusco 92: *3ª Lamentación del Jueves Santo Aleph. Ego vir videns*
- IIMCV Cusco 113: *Lauda Jerusalem*
- IIMCV Cusco 134: *Aprended flores de mí*
- IIMCV Cusco 135: *Venid, venid deidades*
- IIMCV Cusco 245: *Laudate Dominum*, 1738
- IIMCV Cusco 247: *Dixit Dominus*, 1741
- IIMCV Cusco 248: *Dixit Dominus a 5. Año de 1742*
- IIMCV Cusco 330: *Borda de perlas y aljófar*
- IIMCV Cusco 331: *Comedia de Antíoco y Seleuco*

1.1.2. Archivo Arzobispal del Cusco (AAC)

- Época colonial:

- Documentos varios correspondientes a: Capellanías, Correspondencia, Fábrica e inventarios (Catedral de Cusco), Méritos y servicios, Miscelánea, Testamentos, Órdenes religiosas, Rentas. (En el cuerpo del trabajo se señala, para cada cita o referencia a estos documentos, la signatura topográfica del Archivo).
- Folios documentales del repositorio musical de San Antonio Abad de Cusco (digitalización del ARC obrante en el ARC). Al momento de redacción del presente trabajo (año 2014) no se encontraban aún catalogados.

1.1.3. Archivo General de Indias (AGI)

- Documentos varios de los siglos XVII a XVIII relativos a la Orden de San Agustín. (En el cuerpo del trabajo señala, en cada cita de estos documentos, la signatura topográfica del Archivo).

2. Fuentes secundarias

ALCEDO, Antonio de:

1788 *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales ó América: es á saber: de los reynos del Perú, Nueva España, Tierra Firme, Chile, y Nuevo reyno de Granada. Con la descripcion de sus provincias, naciones, ciudades, villas, pueblos, rios, montes, costas, puertos, islas, arzobispados, obispados, audiencias, vireynatos, gobiernos, corregimientos, y fortalezas, frutos y producciones; con expresion de sus descubridores, conquistadores y fundadores: conventos y religiones: ereccion de sus catedrales y obispos que ha habido en ellas: y noticia de los sucesos mas notables de varios lugares: incendios, terremotos, sitios, é invasiones que han experimentado: y hombres ilustres que han producido*, Madrid, Imprenta de Manuel González. Acceso online: <https://archive.org/details/diccionariogeogr09alce> [última consulta: 11-XI-2014].

ANZALDÚA GONZÁLEZ, Luis Carlos

2009 “Los conceptos contrapuntísticos de Pablo Nassarre”, en: *Revista Nassarre*, No. 25, pp. 13-37.

AVILÉS, Francisco de (OSA)

1719 *Regla de S. Agustin, y Constituciones de su Religión, compendiadas, y traducidas de Latin en Castellano: dedicadas a los Venerables, y en Christo muy amados Hijos de la Provincia de Castilla de la Observancia del Orden de los Ermitaños de N. Padre San Agustin. Por su menor hijo, é indigno Provincial de la Provincia de Castilla*, Madrid, Juan Sanz.

APEL, Willi

1943 *The notation of polyphonic music: 900-1600*. Cambridge, Massachussets, The Medieval Academy of America.

ARRÓSPIDE, César – HOLZMANN, Rodolfo

1949 “Catálogo de los manuscritos existentes en el Archivo Arzobispal de Lima”, en: *Cuadernos de Estudios III*. Lima, Instituto de Investigaciones Históricas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ARRÓSPIDE DE LA FLOR, César

1971 “La música de teatro en el virreynato de Lima”, en: *Revista Musical Chilena*, Año 23, No. 115-116, julio – diciembre.

AYESTARÁN, Lauro

1965 “El barroco musical hispanoamericano: los manuscritos de la Iglesia de san Felipe Neri (Sucre, Bolivia) exitentes en el Museo Histórico Nacional del Uruguay (‘Contribución al conocimiento del Barroco Musical Hispanoamericano’)", en: *Anuario*, Vol. I.

BAKER, Geoffrey

2008 *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham y Londres, Duke University Press.

2003 “Music in the Convents and Monasteries of Colonial Cuzco”, en: *Latin American Music Review*, Vol. 24, No. 1, Spring/Summer, pp. 3-7.

1999 “Música y músicos en el Cuzco colonial, 1650-1770”, en: *Revista del Archivo Departamental del Cusco*, No. 14, Cusco.

- BAKER, Geoffrey
2002 "El Cuzco colonial: Musicología e historia urbana", en: *Incas e indios cristianos*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Instituto Français d'Etudes Andines, Asociación Kuraka.
- BANCHIERI, Adriano:
1614 *Cartella musicale nel canto figurato, fermo & contrapunto*, Venetia, Giacomo Vincenti.
- BARTEL, Dietrich
1997 *Musica Poetica. Musical-rhetorical figures in German baroque music*, University of Nebraska Press.
- BLAIR, Hugo
1847 *Curso elemental de Retórica y Poética*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, á cargo de M. Rivadeneyra.
- BONONCINI, Giovanni Maria
1673 *Musico Prattico*, Bologna, Giacomo Monti.
- BUELOW, George (y otros)
2001 "Rhetoric and music", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Mac Millan, 3rd. Edition.
- Catecismo de la Iglesia Católica*
Acceso on-line en: http://www.vatican.va/archive/ESL0022/_INDEX.HTM [Última consulta: 21-XI-2012].
- BUKOFZER, Manfred
[1943] 1994 *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach* (versión castellana de Clara Janés y José M. Martín Triana), Madrid, Alianza Editorial.
- BROVER-LUBOVSKY, Bella
2008 *Tonal space in the music of Antonio Vivaldi*, Indiana, Indiana University Press.
- BRUNETT, Henry – NITZBERG, Roy:
2007 *Composition, Chromaticism and the Developmental Process. A New theory of Theory of Tonality*, Hampshire, Ashgate Publishing Ltd.
- CERONE, Pietro
1613 *El melopeo y maestro*, Nápoles.
- CUSICK, Suzanne
2001 "Imitation", en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Mac Millan, 3rd. Edition
- DALHAUS, Carl – SACHS, Kurt-Jûrgn
2001a "Counterpoint", en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Mac Millan, 3rd. Edition
- 2001b "Harmony", en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Mac Millan, 3rd. Edition

- EICHMANN OEHRLE, Andrés (editor)
 2005 *Letras humanas y divinas de la muy noble Ciudad de la Plata (Bolivia)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
-
- 2009 *Cancionero mariano de Charcas*, Iberoamericana-Vervuert.
- El Libro de la Nueva Alianza*
- 1995 Traducción, plan de la obra, introducciones y notas: Pbro. Armando J. Levoratti y Alfredo B. Trusso, Buenos Aires, Fundación Palabra de Vida, 62ª edición.
- El Libro del Pueblo de Dios. La Biblia*
- 1990 Traducción, plan de la obra, introducciones y notas: Pbro. Armando J. Levoratti y Alfredo B. Trusso, Madrid-Buenos Aires, Ediciones Paulinas, 4º ed. Revisada y aumentada.
- ESSES, Maurice
 1992 *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, New York, Pendragon Press, vol. 1.
- CLARO, Samuel & CHASE, Gilbert
 1969 *Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y catálogo de manuscritos musicales del Seminario de San Antonio Abad*, Cuzco (Perú), New Orleans, Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research, V. Universidades de Tulane.
- CLARO, Samuel
 1974 *Antología de la Música Colonial en América del Sur*. Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de
 1611 *Tesoro de la lengua castellana o española*, acceso online:
<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> [última consulta: 30- XI-2014].
- FERNÁNDEZ CALVO, Diana
- 2009a *José de Orejón y Aparicio: la música y su contexto*. UCSS-EDUCA, Publicación Internacional N° 1 del IIMCV, Lima, Perú.
-
- 2009b Dos curiosos manuscritos de notación vocal en el repositorio musical del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Estudio notacional, transcripción y contexto, en: Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Año XXIII, No. 23, Buenos Aires, Educa, pp. 51-100.
-
- 2010 *Música Dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Estudio crítico, análisis y transcripción de comedias, jocosos, romances, cantadas, juguetes, mojigangas y tonos humanos de los siglos XVII y XVIII*, Buenos Aires, Educa.
-
- 2012a *La música en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Siglos XVII-XVIII*, Buenos Aires, Educa.
-
- 2012b *Villancicos a la Virgen en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco, Siglos XVII-XVIII*, Buenos Aires, Educa, 2012.

FERNÁNDEZ CALVO, Diana – MOSCA, Julián

- 2010 “Pietro Cerone: El melopeo y maestro. ‘Tractado de la musica theorica y pratica’. Libro 22. Los enigmas musicales”, en: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XXIV, No. 24, Buenos Aires, Educa, pp. 319-371.

FERNÁNDEZ CALVO, Diana – MOSCA, Julián

- 2011 “A la mesa zagalas. Un nuevo rescate de la obra de José de Orejón y Aparicio”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XXV, No. 25, Buenos Aires, Educa, pp. 383-465.

GARDES DE FERNÁNDEZ, Roxana:

- 2010 “Un estudio genético y de semiosis teatral. Los textos dramáticos representados en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco”, en FERNÁNDEZ CALVO, 2010: 243-292

GUTIÉRREZ ARBULU, Laura & CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier

- 2012 *La Orden de San Agustín en el Archivo del Arzobispado de Lima*, Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, N° 35, Madrid, Ediciones Escorialenses (EDES), 2012.

HARLEY, John

- 2008 *William Byrd’s modal practice*, Ashgate Publishing Limited.

HERNÁNDEZ DE LAMAS, Graciela Beatriz

- 2008 *Retórica y educación. El discurso pedagógico desde la retórica de Aristóteles*, Buenos Aires, Instituto de Estudios Filosóficos “Santo Tomás de Aquino”.

HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto

- 2013 *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

HILL, John Walter

- 2008 *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*, traducción: Andrea Giraldez, Madrid, Akal.

HYER, Brian

- 2000 “Homophony” en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, McMillan, 3rd Edition.

ILLARI, Bernardo

- s/f *Los modos en la teoría española del Barroco y su posible aplicación al análisis*, copia mecanografiada obrante en el IIMCV.

- 2013 “¿Son modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente”, en: Plesch, Melanie (ed.): *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. In memoriam Gerardo V. Huseby*, Buenos Aires, Gourmet Musical, pp. 289-326.

KENDRICK, Robert L.

- 2014 *Singing Jeremiah: Music and Meaning in Holy Week*, Indiana, Indiana University Press.

- KIRNBERGER, Johann Philipp
1774-79 *Die kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin und Königsberg.
- LAZCANO GONZÁLEZ, Rafael
1993 *Bibliographia Missionalia Augustiniana -América Latina (1533-1993)-*, Madrid, Editorial Revista Agustiniiana.
- LENNEBERG, Hans
1958a "John Mattheson on affect and rhetoric in music", en: *Journal of Music Theory*, vol. II, nº 1, abril de 1958, Yale School of Music, New Haven, Connecticut.

1958b "John Mattheson on affect and rhetoric in music", en: *Journal of Music Theory*, vol. II, nº 2, noviembre de 1958, Yale School of Music, New Haven, Connecticut.
- LESTER, Joel
1989 *Between modes and keys. German Theory 1592-1802*, Harmonologia Series, no. 3, New York, Pendragon Press.
- LOCKWOOD , Lewis (y otros)
2001 "Willaert [Vuigliart, etc.], Adrian [Adriano]" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, McMillan, 3rd Edition.
- LOPEZ CANO, Rubén
2000 *Música y Retórica en el Barroco*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México D.F.
- MARQUINEZ ARGOTE, Germán:
1993 "La escolástica colonial de los siglos XVI y XVII", en: *La filosofía en América Latina. Historia de las ideas*, Bogotá, El Búho, pp. 81-104.
- MARÍN CORBÍ, Fernando
2007 "Figuras, gesto, afecto y retórica en la música", en *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XXIII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- MARTÍNEZ DÍEZ, Felicísimo
2004 *Domingo de Guzmán, evangelio viviente*, Salamanca, Editorial San Esteban (Primera edición: 1991).
- MASSENKEIL, Günther
2001 "Lamentations", en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Mac Millan, 3rd. Edition.
- MIRA Y GÓMEZ DE MERCADO, María Dolores
2012 *Actualización, estudio y edición del Diálogo sobre la necesidad de la oración vocal, obras virtuosas y santas ceremonias de Fray Juan de la Cruz (1555)*, Tesis Doctoral, Universidad de Almería, Departamento de Ciencias Sociales.
- NASARRE, Pablo
1724 *Escuela musica segun la práctica moderna. Dividida en Primera y Segunda Parte*, Zaragoza.
- MONTERROSA PRADO, Mariano y TALAVERA SOLÓRZANO, Elsa Leticia:
2004 *Repertorio de símbolos cristianos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F.

- PALMA, Ricardo (ed.)
1901 *Anales del Cuzco, 1600 á 1750*, Lima, Imprenta de “El Estado”.
- PAVÓN ROMERO, Armando & OTROS
2013, “Cambio académico. Los grados universitarios de la escolástica a los primeros ensayos decimonónicos”, en: *RIES – Revista Iberoamericana de Educación Superior*, vol. 4, No 11. Acceso online: <https://ries.uni-versia.net/article/view/125/1250> [última consulta: 30-12-2016].
- PERSICO, Gabriel
2009 “Música, retórica y comunicación: esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta travesera de George Philipp Telemann”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XXIII, N° 23, Buenos Aires.
- POWERS, Harold S. y WIERINGS, F.
2001 “Modes. III- Modal theories and polyphonic music”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 3rd ed., Versión on-line.
- QUEZADA MACCHIAVELLO, José
2004 *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del seminario San Antonio Abad del Cusco*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
1726-1739 *Diccionario de Autoridades* (Título original: *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*), Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726. Acceso on-line: <http://web.frl.es/DA.html> [última consulta: 09-III-2014]
- RIGUAL, José
1858 *Oficio de la Semana Santa y de Semana de Pascua en latín y castellano traducido por el Doctor D. José Rigual [...] Aumentada y revisada por el Doctor D. Manuel Rodríguez*, Barcelona, Librería de Estévan [sic] Pujal.
- ROBLES ORTIZ, Elmer:
2006 “Origen de las Universidades más antiguas del Perú”, en: *Historia de la Educación Latinoamericana*, N°. 8, pp. 35-48, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia.
- STEVENSON, Robert
1959 *The Music of Perú. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Wahington, Pan American Union.
- 1961 *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Los Ángeles, Berkeley, University of California.
- 1970 *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington DC, OEA.
- 1980 “Cuzco Cathedral: 1546-1750”, en: *Inter-American Music Review* 2/2, Washington DC, 1980, 11. 1-25.

UYARRA CAMARA, Benigno
s/f “La provincia de nuestra señora de Gracias del Perú. Historia de los Agustinos en Perú y Bolivia hasta 1651”, acceso on-line: <http://oala.villanova.edu/historia/peru.html> [última consulta: 6-XII-2012]

VARGAS UGARTE, Rubén
1953 “Un archivo de música colonial en la Ciudad de Cuzco”, en: *Mar del Sur. Revista Peruana de Cultura*, Lima,

VÁZQUEZ, Juan Teodoro OSA
s/f *Crónica continuada de la Provincia de San Agustín del Perú*, manuscrito obrante en el Archivo Histórico Nacional de España, sección Códices, L. 41 y L. 42. Acceso online: http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=2&txt_id_fondo=184171 [última consulta: 10-XII-2014]

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

VILLAREJO, Avencio OSA
1965 *Los Agustinos en el Perú y Bolivia (1548-1965)*, Lima, Ed. Ausonia.

VON GAVEL, Arndt
1974 *Investigaciones musicales de los archivos coloniales en el Perú*, Lima, Asociación Artística y Cultural “Jueves”.

2.2. Sitios Web:

ALPHABETUM AGUSTINIANUM,
(en Sitio Oficial de la Orden de San Agustín):
<http://iha.augustinians.net/index.php?page=provincia-di-peru> [última consulta: 02-X-2014].

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS
<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/archivos/agi/portada.html;jsessionid=CDC2D76950294AB3CB63FE8643124088> [última consulta: 10-XII-2014]

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL DE ESPAÑA
<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/archivos/ahn/fondos-documentales.html> [última consulta: 30-XII-2014]

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA
www.bne.es [última consulta: 11-XII-2014]

INSTITUTUM HISTORICUM AGUSTINIANUM
(en el Sitio oficial de la Orden de San Agustín)
<http://iha.augustinians.net/> [última consulta: 20-XI-2014]

INTERNET ARCHIVE
<https://archive.org/> [última consulta: 20-XI-2014]

NUEVO TESORO LEXICOGRÁFICO DE LA LENGUA ESPAÑOLA
<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> [última consulta: 30-XI-2014]

PETRUCCI MUSIC LIBRARY
www.imslp.org [última consulta: 20-XII-14]

PORTAL DE ARCHIVOS ESPAÑOLES (PARES)
<http://pares.mcu.es/> [última consulta: 30-XII-2014]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA (RAE)
www.rae.es [última consulta: 20-XII-14]

RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES (RISM)
www.rism.info [última consulta: 20-XII-14]

SITIO OFICIAL DE LA ORDEN DE SAN AGUSTÍN
<http://augustinians.net> [última consulta: 20-XI-2014].