

La Música Secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728) Algunas características de su estilo y notación musical

por *Samuel Claro*

Tomás de Torrejón y Velasco pasó a ser un compositor de importancia continental cuando, trescientos años después de su nacimiento en Villarrobledo, España, en Diciembre de 1644¹, se dio a conocer la existencia del manuscrito de su ópera *La Púrpura de la Rosa* (1701), la primera ópera del Nuevo Mundo².

Se ha escrito con anterioridad sobre la biografía de este ilustre compositor y Maestro de Capilla de la Catedral de Lima³, por ello ofreceremos, en esta ocasión, un breve resumen de su larga vida. Hijo de Miguel de Torrejón, jefe de cazadores de Felipe IV, y de María Sánchez Salvador, pasó sus primeros años en Fuencarral, cerca de Madrid; a los doce años de edad entró al servicio de don Pedro Fernández de Castro y Andrade (1632-1672), Conde de Lemos y más tarde décimonono Virrey del Perú (1667-1672). Casado en primeras nupcias con doña María Manuela Bermúdez, se embarcó junto a ella el 6 de febrero de 1667, en Cádiz, como gentilhombre de cámara al servicio del nuevo Virrey. Este último hizo su entrada triunfal en Lima hacia fines de Noviembre del mismo año, y durante los seis años que ocupó su alto cargo distinguió a Torrejón y Velasco con diversos cargos civiles y militares, el último de los cuales le condujo, como Corregidor y Justicia Mayor, a la provincia de Chachapoyas, en el nororiente del Perú. A la muerte del Conde de Lemos, Torrejón regresó a Lima para ocupar el puesto de Maestro de Capilla de la Catedral, como sucesor de Juan de Araujo (1646-1714) quien, a su vez, se dirigía a La Plata (Sucre) en Bolivia, donde ejerció la maestría de capilla hasta su fallecimiento. Torrejón, séptimo Maestro de Capilla de la Catedral de Lima desde el 1º de Julio de 1676, fue el primero en llegar a tal cargo sin haber profesado órdenes sacerdotales, lo que habla de la enorme fama del músico, que se difundió por toda Sud América y le mereció citas especiales en publicaciones de la época⁴ y elogios importantes al ser comparado con el célebre Sebastián Durón († ca. 1716)⁵.

Su hijo mayor, Tomás (1671-1733), llegó a ser un célebre predicador jesuita, de quien se conservan sus *Sermones Panegyricos* (Madrid, 1736-1737); posteriormente, el compositor tuvo cinco hijos de su segunda esposa, doña Juana Fernández de Mendía (nacida en 1650), cuatro de ellos recibieron órdenes sagradas y la quinta, doña María Josefa, se casó en 1711 con un peninsular.

Tomás de Torrejón y Velasco ocupó el cargo de Maestro de Capilla hasta su muerte, acaecida el 23 de abril de 1728, que enmarcó 83 años de una existencia laboriosa, jalonada por el éxito y reconocimiento internacionales. Fue suce-

dido en su puesto por el compositor italiano Roque Ceruti, el 1º de agosto de 1728⁶.

Robert Stevenson sugiere que, entre 1667 y 1672, Torrejón pudo haber sido profesor de Juan de Araujo, debido a la similitud en los estilos de ambos compositores⁷; igualmente, cree que antes de viajar al Nuevo Mundo, Torrejón habría sido alumno de Juan Hidalgo, en Madrid, por el parecido de su ópera con *Celos aun del aire matan* de este último⁸.

La Púrpura de la Rosa

El nuevo Virrey del Perú, que lo había sido antes de México⁹, don Melchor Antonio Portocarrero de la Vega (1636 - 1705), Conde de la Monclova, encargó a Torrejón una obra conmemorativa para el primer año de reinado y décimo octavo natalicio de Felipe V. Ella resultó ser "LA PVRPVRA DE LA ROSA REPRES— / TACION MVSICA, FIESTA CO Q CELEBRO EL / AÑO DECIMO OCTAVO, Y PRIMERO DE SV REY— / NADO DE EL REY N,º S, r D, PHELIPE QVINTO / El Ex,º S, r Conde de la Monclova Virrey Go- / uernador, y Cap,º General de los Reynos de el Pe- / ru, Tierra Firme, y Chile & / Compuesta en Musica por D. Thomas Torre- / jon de Velasco, M,º de Capilla, de la S,ª Iglesia Me- / tropolitana de la Ciudad de los Reyes; Año Año de 1701". Así reza la carátula de la obra que, estrenada en Lima el 19 de Octubre de 1701, pasó a ser la primera ópera escrita y presentada en el continente. La segunda ópera de que se tiene noticia fue *Partenope* de Manuel Zumaya, estrenada en México en 1711¹⁰.

El texto de la ópera fue adaptado, con pocas modificaciones, del libreto de Pedro Calderón de la Barca, cuya *Púrpura de la Rosa* fue, asimismo, la primera ópera española que se presentó en Madrid, el 17 de enero de 1660. La versión de Torrejón y Velasco tiene el mérito histórico que ya señalamos, de haber sido la primera ópera del Nuevo Mundo; es, además, la partitura más antigua que se conserva sobre el texto de Calderón, pero su mérito no sólo es histórico: *La Púrpura de la Rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco es una obra de gran calidad musical y efectivo mérito dramático¹¹. Después de la *loa*, cuyo texto fue compuesto especialmente para la ocasión, como era costumbre de la época¹², siguen arias, recitativos, coros y participaciones instrumentales, dentro y fuera de escena, con tres escenarios, trucos teatrales y efectos de realismo escénico, donde la unidad y coherencia arquitectónica se obtienen por medio de una sólida estructura musical, complementada, formalmente, con la interpretación psicológica de los caracteres. El texto de Calderón, sin duda el autor dramático más popular en las colonias, consulta diecisiete personajes, entre los que se cuentan Venus, Adonis, Marte, Cupido, Ninfas, etc., además de tres caracteres menores que permiten una mezcla de lo sublime con lo ridículo, lo que confiere a la partitura marcada diferencia con los libretos barrocos italianos. El rol de Adonis es el más elaborado y de mayor importancia de la obra.

La escuela española de ópera fue bastante efímera y breve en su existencia, a pesar de lo cual "había desarrollado sus propios recursos estructurales, paten-

tado sus fórmulas melo-dramáticas y fraguado su singular equilibrio entre espectáculo y acción, coros y solos, proezas heroicas y bufonería”¹⁸. Pero en América su existencia fue aún más breve, puesto que en 1708 hace su entrada al Perú la ópera italiana, y su estilo, especialmente en manos de Roque Ceruti, marca en la práctica el fin de la hegemonía musical española en el Perú colonial. En realidad, el advenimiento del siglo XVIII y los Borbones fue funesto para el estilo español. El propio Felipe V, el primer soberano Borbón que reinó sobre las colonias de ultramar, se inclinó decididamente por la ópera italiana favoreciendo el reemplazo del drama español por el *farinellismo*, que pronto se extendió por todo el mundo.

El repertorio de música secular que se conserva de Torrejón y Velasco incluye, además de la ópera ya mencionada, cinco villancicos, un *rorro* y un “vaulete”; a ellos debemos agregar la lista de ocho villancicos interpretados, en 1680, en honor de Santo Toribio de Mogrovejo, que se mencionan en *La Estrella de Lima convertida en Sol*, de Echave y Asu, pero que no han llegado hasta nosotros. Con excepción de *La Púrpura de la Rosa*, el resto de la obra de Torrejón se encuentra actualmente en la biblioteca del Seminario de San Antonio Abad, en el Cuzco. Al final de estas páginas ofrecemos el catálogo de las composiciones musicales de Tomás de Torrejón¹⁹.

Si el Alva sonora se zifra en mi voz

El *Villancico à Duo / de Navidad / Si el Alva sonora se zifra en mi voz / M.^{tro} D.ⁿ Thomas Torrejón Y Velasco / Año de 1719 ás*, es una de las obras de más interesante estructura armónica de Torrejón, lo que puede deberse, sin duda, a la rica experiencia recogida por el compositor hasta la tardía fecha que figura en la carátula de la obra, fecha que muestra, además, un índice cierto de la prolongada actividad creadora y vitalidad que demostró Torrejón hasta el final de su vida. Aunque en la armadura aparece sólo el si bemol, la obra fluctúa entre el Si bemol mayor y el do menor, agregando los accidentes que corresponden en el transcurso de la obra. El título de *Villancico* corresponde, más bien, a la forma de una breve cantata de cámara, donde el *estribillo* sirve de introducción y, a la vez, de final a la obra, a partir de su segunda mitad. Le siguen un Recitativo y Aria para cada una de las voces (Tiples 1º y 2º) que interpretan la composición, con acompañamiento de *continuo*. Existen dobles *partes* del Tiple 1º y del *continuo*, las que fueron copiadas, presumiblemente, antes de interpretarse, en honor a Santa Catalina, en una fecha no conocida. El texto original tiene cierta calidad poética, y podría decirse que proviene de un autor inspirado; el texto agregado, en cambio, es de baja calidad y ha sido adaptado a la melodía sin mayor cuidado. Un tercer texto, añadido en algunos lugares, hace presumir que el *Villancico* se cantó en otras festividades. El deterioro de las *partes*, la duplicación de algunas de ellas y el agregado de textos para ser interpretada en varias ocasiones, hablan por sí solos del favor que debió gozar la obra, favor plenamente merecido por la originalidad de su factura y la belleza e interés de la melodía y armonía.

La primera parte o introducción de *Si el Alva sonora* está dividida en dos secciones que comienzan y terminan en la tónica. La primera sección consta de dos largas frases que alternan el Tiple 1º (comp. 1-23) y el Tiple 2º (comp. 23-52), ambas frases tienen como nexo común el texto *oíd zagalejos acorde el rumor*, que corresponde a la primera frase melódica del Tiple 1º (comp. 7-12 y 29-34). Armónicamente esta sección fluctúa entre Si bemol mayor, enmarcado entre la subdominante Mi bemol y la dominante Fa, y do menor, que se caracteriza por el uso de dominante y dominante de la dominante, tanto en mayor como en menor. La segunda sección del estribillo consta de un diálogo a dúo que se repite con ligeras variantes (comp. 52-74 y 74-89), para finalizar con una coda donde se repite la cadencia completa a la tónica de Si bemol, ambas cadencias enriquecidas rítmicamente por el uso de *hemiola*. En el ejemplo 1 aparece esta segunda sección, correspondiente a lo que en una aria sería *dal segno al fine*.

Ej. 1

The musical score consists of three systems. Each system has three staves: Tiple 1 (top), Tiple 2 (middle), and Continuo (bottom). The lyrics are written below the Tiple 1 staff. The first system covers measures 1-52, the second system covers measures 52-74, and the third system covers measures 74-89. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

y la tier - ra - ú - na - ga - te - jos, e - ú - na - ga - te - jos

a - cor - de - gi - tu - mar a - cor - de - gi - tu - mar, el ru - mar que se nun - cio - lí - z de su

re - don - ción de su re - don - ción

El primer Recitativo, para Tiple 1º, se inicia en Mi bemol y por medio de sencillos giros melódicos, donde no han hecho todavía su entrada los rasgos característicos del *recitativo secco* italiano, conduce la voz a sol menor, tonalidad del Aria correspondiente: *Canta, canta Ruy Señor*, pequeño trozo de simple emotividad, que no se repite. El Recitativo y Aria que siguen están confiados al Tiple 2º; el Recitativo se inicia en la tónica de Si bemol para concluir en dominante, en cambio el *Area* (sic), que se repite, transcurre entre las tónicas de Si bemol. Puede que la repetición de esta última justifique la diferente ortografía de ambas arias: *Aria* y *Area*; por lo demás, es en ésta *parte* de Tiple 2º donde se encuentra la clave para configurar la estructura final de esta obra: repetición del *Area* y, a continuación, repetición del estribillo a partir del signo § (comp. 52) hasta el fin.

El texto del villancico *Si el Alva sonora se zifra en mi voz*, en su versión original, es el siguiente:

- ESTRIBILLO**
- Tiple 1º *Si el Alva sonora se zifra en mi voz
oid zagalejos acorde el rumor
qe albaga recrea inspira el chrystal
influye en el ave, susurra en la flor.*
- Tiple 2º *Pues duerme entre pajas mi vida y mi Amor,
oid zagalejos acorde el rumor
y sin despertarle formad la canción
qe alegra los valles ilustra los montes,
y es nuncio a los hombres de su redempcion,*
- Duo *oid zagalejos acorde el rumor
qe inspira qe influye susurra y alienta
el Ayre, el chrystal, el Ave, y la flor,
oid zagalejos acorde el rumor
qe es nuncio feliz de su redempcion*

RECITADO PRIMERO
(Tiple 1º)

*Ceda la niebla fria
pues la pálida noche,
hurtando al Alva el transparente coche
presume de otra luz mayor, qe el dia
y pues goza este sol qe la mejora
nueva salva festeje, a nueva aurora,*

ARIA (Tiple 1º)

*Canta, canta Ruy Señor
vate, bate rizos de oro,
y saluda al sol mejor,
y suspenso, en lo canoro
explica al plumado coro,
las grandesas de su amor.*

RECITADO 2º SOLO
(Tiple 2º)

*Y pues la seca rama
dela tez dela nieve encanezida
florida de repente concebida,
a cadencias suaves,
siga tu acento al coro de las Aves.*

AREA (Tiple 2º)

*Dulce Dueño tanto empeño
te a devido nuestra fe,
tanto pesa tu promesa
qe te arrastra a padecer.*

Quando el bien que adoro

La vena dramática de Torrejón y Velasco, que se presenta muy clara en su villancico *Si el Alva sonora* que acabamos de analizar, se manifiesta nuevamente en su *Duo para la Asencion del Sr / Quando el bien que adoro / Torrejon*, para dos Tiples y *continuo*, que se conserva en buen estado, en *partes*, en el Seminario de San Antonio Abad. Formalmente este dúo consta de un estribillo y cuatro coplas para Tiple 1º (coplas 2 y 4) y Tiple 2º (coplas 1 y 3). Sin duda, coplas y estribillido se alternan, adquiriendo, por lo tanto, la forma característica de un villancico. La obra está escrita en sol menor y el estribillo, en metro ternario, consta de tres secciones: A - B - A'. La sección central es la que presenta mayor interés por su ritmo armónico rápido, que abarca las funciones de Sol - Do - Fa - Re - Sol - Si bemol - La - Sol - Fa - Sol - Si bemol - Do - Fa - Re - Sol - La, finalizando en la dominante de la dominante. Esta sección consiste en un diálogo entre ambas voces, presentado en el mejor estilo dramático del compositor, sobre textos de significado contrapuesto y utilizando imitaciones en movimiento contrario.

The image shows a musical score for two voices (Tiple 1 and Tiple 2) and a Continuo. The score is written in treble clef with a 3/8 time signature. The lyrics are written below the vocal staves. The Continuo part is written in bass clef with figured bass notation. The score is labeled 'No. 2' in the top left corner.

Finaliza esta sección con un pasaje armónico de carácter secuencial, proveniente de la primera sección, que lleva a la cadencia de suspenso. El texto habla de la angustia del hombre, que queda sin el Señor, después de la Ascensión:

*que puedo haser
 si en mi amor es presiso el sentir
 morir, viuir, morir, viuir,
 no, no, no,
 sí, sí, sí,
 viuir para penar
 morir para viuir
 más finesa es morir de viuir
 sí, sí, sí,
 no, no, no,
 si en mi amor es presiso el sentir.*

La primera sección de la obra consiste en una entrada fugada a partir de la tónica sol, a la que sigue un pasaje de secuencias armónicas; el ritmo armónico es más lento que en la sección central y fluctúa entre las funciones de La y Fa, para finalizar en Sol, como dominante de Do. La tercera sección se inicia a semejanza de la primera, pero la imitación se efectúa a partir de Re (dominante) y finaliza con un nuevo diálogo imitativo sobre texto contrapuesto (morir-vivir); armónicamente la cadencia a sol menor se prepara desde el comienzo, en base a un equilibrio de focos armónicos extremos (La y Fa).

Sobre esquemas armónicos similares, las cuatro coplas se alternan entre ambos Tiples, en metro binario (C) y ritmo parejo, donde algunas síncopas rompen la regularidad de la estructura silábica.

Desvelado dueño mio

El *rorro* es una forma peculiar de villancico, compuesto sobre un texto que invita, al estilo de una canción de cuna, a adormecer al Niño en el Pesebre navideño; al igual que el texto, la música subraya su intención por medio de pasajes en valores largos y un ambiente general tranquilo. El *rorro Desvelado dueño mio* de Torrejón, está estructurado como una aria para dos coros a tres y cuatro voces, y *continuo*. Una copla, que sólo cantan las tres voces del primer coro (Tiples 1º y 2º y Tenor), es precedida por una primera parte que inicia el Tiple 1º del primer coro, a solo (comp. 1 - 31). Continúa un breve diálogo de ambos coros sobre la palabra *duerme*, tratada en valores largos con retardos, lo que provoca situaciones disonantes de gran belleza, como es posible apreciar en el ejemplo 3.

Ej. 3

The musical score is arranged in five systems. The first system includes parts for Tiple I, Tiple II, and Tenor, with lyrics 'Duer - me' and 'Duer - me'. The second system includes parts for Tiple, Alto, Tenor, and Bajo, with lyrics 'Duer - me' and 'Duer - me'. The third system is for the Continuo. The score features long note values and rests, characteristic of the 'rorro' style, and includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

El Tenor del primer coro conecta, con una frase a solo, la sección cadencial a la dominante —del tono original de sol menor—, donde alternan ambos coros. El primero de ellos lleva la acción del texto:

*al arro al arro al arroyo
instrumento de plata suave
ze ze ze zece mi niño
desuelo tan grande*

en cambio, el segundo coro (Tiple-Alto-Tenor-Bajo) vocaliza en valores largos sobre las palabras *al arro* y *suave*. Es notable el efecto de *hoquetus* que se logra sobre la sílaba *ze* (ejemplo 4a), que más adelante se vuelve a utilizar con valores ampliados (ejemplo 4b).

Entre los compases 84 y 118 (de nuestra transcripción) se desarrolla la sección conclusiva de esta parte, que se repite luego de la copla y sirve, a la vez, de final a la obra. Ambos coros siguen alternando su participación, excepto en la cadencia final a la tónica, donde intervienen por única vez a siete voces.

La característica general de esta obra consiste en la utilización sistemática de frases largas, vocalizaciones, retardos y, en general, un ambiente reposado como corresponde a una canción de cuna; armónicamente es bastante simple: las funciones de dominante y subdominante giran en torno a la tónica de sol menor. Se destacan las cadencias con apoyaturas que aparecen en el primer coro (Ver Ej. 5 en página 12)

Ej. 4

a)

TIPLE I
TIPLE II
TENOR
TIPLE ALTO
TENOR
BAJO
CONTRABAJO

Ej. 4 b)

TIPLE I
TIPLE II
TENOR
TIPLE ALTO
TENOR
BAJO
CONTINUO


Al final de las *partes* del coro primero, es posible advertir las llamadas para repetir la primera sección de la obra, a contar del signo §; en cambio, las *partes* del segundo coro no llevan signo de llamada, sino que, como prácticamente no intervienen en la copla (con excepción de tres notas agregadas como introducción a la repetición), su intervención es copiada íntegramente de nuevo.

La carátula de la obra presenta una peculiaridad que conviene mencionar; dice así: *Roro, a 8, para Navidad. / Desvelado dueño mío. / M.º D. Thomas Torrejon / y Velasco*, estableciendo, por lo tanto, que la obra consta de ocho voces, en lugar de las siete para las que está escrita. En realidad, todas las *partes* establecen que se trata de una composición a dos coros y a siete voces, hecho común en muchos manuscritos de música colonial, donde existe esta discrepancia entre el número de voces reales y el que establece la carátula.¹⁵

Ej. 5

TIPLE I
TIPLE II
TENOR
CONTINUO

A este sol peregrino

Con ritmos semejantes a éste: , figura poco común en la obra de Torrejón, el "vailete" *A este sol peregrino* muestra una estructura primordialmente homofónica, si bien no dejan de estar presentes elementos imitativos, donde el espíritu de la obra justifica su carácter danzable. Para cuatro voces (Tiples 1º y 2º —Alto—Tenor) y *continuo*, la obra fue escrita en honor de San Pedro, e interpretada en otra oportunidad, siempre en la festividad de ese Apóstol, con un texto agregado.

Quatro plumages ayrosos

La última composición que estudiaremos en esta oportunidad, es una de las obras más maduras y mejor logradas de las que se conservan de Tomás de Torrejón y Velasco. Escrita para cuatro voces (Tiples 1º y 2º —Alto—Tenor) y *continuo* (Acom^{to} del 4º), se conserva en buen estado, como los villancicos anteriores, en el Seminario de San Antonio Abad. Su carátula reza: *A 4 / Al SS.mo Sacramto / Quatro plumages ayrosos / Del M.ro Torrejon*; dedicada al Santísimo Sacramento, alguna vez fue interpretada en honor de San Agustín. Esta obra, que catalogamos en el género del villancico, presenta una estructura peculiar en dicho género, a la par que es buena muestra de la competencia musical del autor. Sorprende en este villancico la maestría en la construcción melódica y el trato de las voces, que han sido concebidas sin problema alguno de emisión vocal, exceptuando el dominio de la lectura musical y la resolución de múltiples problemas rítmicos con que el compositor adorna y anima su obra.

Quatro plumages ayrosos está concebido en tres grandes partes: en primer término, un estribillo de 108 compases, subdividido internamente en tres secciones que se suceden sin interrupción y que comienzan y terminan en la tónica de Fa mayor. La primera sección, que abarca de los compases 1 al 38, está escrita a cuatro voces y priman en ella el contrapunto imitativo y las entradas sucesivas de las voces. Aparte de las funciones armónicas de dominante y subdominante, alcanza hasta un Re mayor, en su punto climático. Luego, entre los compases 39 al 86, sigue la sección central, armónicamente inquieta, donde los grados extremos de Mi bemol y La mayor se enmarcan entre las tónicas de Fa. El interés de esta sección radica en el diálogo que establecen las cuatro voces, siguiendo la vena dramática que hemos visto siempre presente en la obra de Torrejón. La ausencia de fecha para este villancico bien podría permitirnos pensar en él como una obra de experimentación y, acaso, de modelo para *La Púrpura de la Rosa*.

Siempre en el mismo orden, las voces de Tiple 2º —Alto— Tiple 1º —Tenor alternan en dos instancias: la primera vez, con dos versos del texto, y la segunda, con sólo breves frases del texto que sigue:

Tiple 2º	<i>Yo soy el Aguila real,</i> <i>que suvo à sus rayos à giros</i>
Alto	<i>Yo soy el Pabon con ojos rasgados</i> <i>que à sus rayos no son mis dormidos</i>

Tiple 1º *Yo soy el unico fenix
a sus lumbres flamantes encendidos*
 Tenor *Yo soy el candido Sisne
qe en su esfera trinando soy signo*
 Tiple 2º *Yo soy su epiteto*
 Alto *su desvelo me miró*
 Tiple 1º *sin segundo le aplaudo*
 Tenor *sus dulsuras imito*

Es interesante notar la estrecha relación que existe entre texto y música, lo que confiere peculiar encanto a esta obra. El clímax armónico se obtiene en la voz del Tenor, sobre la palabra *trinando*, al alejarse a las regiones de La mayor, pero regresa de inmediato a la tónica, en torno a la cual transcurre el resto de la sección. El compositor recurre, además, a la pintura vocal, al estilo de los arcaicos madrigalismos, cuando el Tiple 2º inicia su intervención y la melodía sugiere la subida y los giros alados del águila real.

Ej. 6

Con anterioridad el autor había hecho uso de pintura vocal sobre el texto "faustos cometas con caudas de plumas *volamos lucidos*", que coincide con el clímax de Re mayor que mencionamos en la primera sección. La maestría del autor y su virtuosismo en el tratamiento de las voces, pintura vocal y juego de imitaciones, también son evidentes en *Si el Alva sonora se zifra en mi voz*, como podemos apreciarlo en el ejemplo 1 (comp. 55-62; 65-72 y 79-84).

La tercera sección del estribillo vuelve a presentar la estructura polifónica, disfrazada, esta vez, de ropaje armónico a cuatro voces, apropiado para finalizar el trozo; las funciones armónicas no se alejan del Fa, más allá del Mi bemol y Sol. Esta sección final prepara —al estilo de casi todos los villancicos de la época— la intervención de las coplas, que normalmente alternan con el estribillo, y los voces entonan:

*pues cantemos sus glorias
los quatro acordes unidos*

La segunda parte del villancico *Quatro plumages ayrosos* consta de cuatro coplas, que las voces cantan sobre un *continuo* diferente para cada una de ellas,

en el mismo orden con que intervienen en el diálogo del estribillo; el texto corresponde, en cierta medida, a la intervención que cada voz tuvo en el diálogo anterior. El ritmo armónico, como en toda la obra, es rápido, cambiando de función en cada compás, y el compositor utiliza, para las coplas, las mismas funciones armónicas que aparecen en el estribillo. También encontramos ejemplos de pintura vocal, como en la subida de octava del Tiple 2º en la palabra *me encumbro* (comp. 112).

La tercera parte de la obra consiste en un segundo estribillo, hecho poco usual en el villancico hispanoamericano, que vierte toda la intención poética y musical de la obra en el objeto a la cual está dedicada, es decir, al Santísimo Sacramento. El estribillo incluye los compases 195 al 236 de nuestra transcripción y está dividido, a su vez, en dos partes que se subdividen en tres secciones cada una: dos secciones armónicas que enmarcan una breve sección en contrapunto imitativo. La primera parte, luego de transcurrir sistemáticamente entre Si bemol y Re mayor, finaliza en la dominante Do mayor, siendo la única parte o sección de la obra que no termina en la tónica de Fa; en realidad, la función de dominante justifica el suspenso del texto, pues éste torna del español al latín, para entonar el quinto verso del himno *Pange Lingua*, propio de la festividad de Corpus Christi. A continuación transcribimos el texto del segundo estribillo:

*Pues cantenle las aves
al tenor de las fuentes y los rios
en místico acento
diciendole en montes en riscos
Tantum ergo Sacramentum
veneremur cernui*

Los versos latinos fueron cambiados en la versión para San Agustín por: *Magne Pater Augustine / nostras preces suscipe.*

Hay ciertas características estructurales que confieren categoría de grandeza a la composición que nos ocupa. Bástenos citar el juego de imitación entre Tiple 2º y Alto, en el final de la primera sección del estribillo inicial, que nos recuerda los sistemas compensatorios y el juego de números estructurales en los motetes medievales y las variaciones rítmicas *via artis* o *via naturae*

EJ.7

TEPLE I
TEPLE II

te - ven - tu - ros - o - rum - que - cum - san - cto - spi - ri - tu - in - ce - les - tis - sed - e - re -

y que nos entronca directamente con el empleo de modos rítmicos perotinianos.

Después que Carlos Vega estudió la notación de los ejemplos musicales que aparecen en el *LIBRO / de varias curiosidades* del franciscano cuzqueño Gregorio de Zuola (1645? - 1709)¹⁶, Robert Stevenson, en su artículo citado "Opera Beginnings in the New World" (p. 17) fue el primer investigador que se preocupó de la notación de Tomás de Torrejón y Velasco. Posteriormente, Luro Ayestarán dedicó ocho páginas de su artículo "El Barroco Musical Hispanoamericano: Los Manuscritos de la Iglesia de San Felipe Neri (Sucre, Bolivia) existentes en el Museo Histórico Nacional del Uruguay"¹⁷, al estudio sistemático de las características notacionales de 24 manuscritos de esa colección boliviana.

Es justamente en los arcaísmos de la notación musical de los siglos XVII y comienzos del XVIII, en las colonias hispanoamericanas, donde radica un interesante problema musicológico que aún no ha sido abordado en su integridad. Destacaremos algunas características sobresalientes de esta notación especialmente tomando como ejemplo, aparte de las obras ya analizadas, la escritura de *Quatro plumages ayrosos*, donde parecen haberse concentrado dichas peculiaridades como en ninguna otra obra, incluso del propio Torrejón. Las características que siguen, sin duda un breve compendio de lo que sería pertinente anotar, son producto de la observación directa de varios cientos de manuscritos de distintos archivos a lo largo del continente, y de la transcripción *in situ* o a través de copias facsimilares, de innumerables obras o fragmentos de ellas.

Algunas características notacionales

1. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII la música secular y religiosa, con excepción de los grandes Libros de Coro que abundan en los archivos mexicanos, está escrita en *partes* separadas para cada voz ó instrumento, no existiendo, por lo tanto, la *partitura* sino en contadas excepciones. Nótese que siempre empleamos el vocablo *parte* en cursiva, cuando se trata del o los papeles, por lo general apaisados, que contienen la información musical de una voz, instrumento o *continuo*.

2. Hasta aproximadamente 1725, fecha que hemos elegido en forma provisoria en espera de mayores datos que la confirmen, las *partes* no llevan barra de compás en las secciones en metro ternario, y si la llevan, han sido agregadas con posterioridad; las secciones en metro binario (C) suelen llevar barra de compás hacia fines del período mencionado. En el caso de *Quatro plumages ayrosos* sólo la *parte* de Tiple 1º presenta barras de compás agregadas, debido, sin duda, a algunos errores en la copia de dicha *parte*, por lo que las barras deben haber servido de guía al cantante. Los errores motivaron, eso sí, que las barras estén mal ubicadas en dos oportunidades.

3. En ciertas ocasiones, aparecen barras de compás en las secciones ternarias que indican respiración —específicamente en el caso de *Quatro plumages ayrosos*—, término de sección, o punto de conjunción de los grupos corales, comienzos de solos, etc. La doble barra siempre indica término de parte o sección.

4. El metro ternario implica: a) la supervivencia del sistema mensural en los conceptos de *perfección* e *imperfección*, sin encontrarse el proceso de *alteración*.

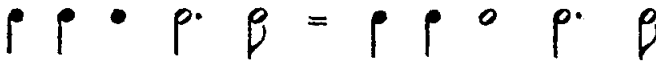
b) el uso del punto de perfección y del punto de adición. El punto de perfección no se utiliza cuando se cumple con la regla franconiana que establece que una nota es perfecta (ternaria) si se encuentra antes de otra nota similar; igualmente, no se utiliza en una breve y semibreve al final de un trozo o sección.

c) el uso del *color* (indicado por breves, semibreves y mínimas negras) significa el cambio de valor ternario a binario, y presenta varias peculiaridades que lo relacionan estrechamente con el contexto musical: cambio de primer modo rítmico (largo-corto) a segundo modo rítmico (corto-largo); sirve para introducir la variación rítmica de *hemiola*, como sucede en *Si el Alva sonora se zifra en mi voz*; para destacar, a veces, alguna sílaba importante del texto, e incluso para configurar pasajes en *hoquetus*.

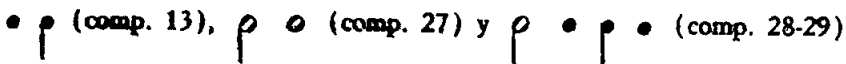
d) no podemos establecer con absoluta certeza hasta dónde es sistemático el uso del color, o si fue utilizado conscientemente, con algún propósito determinado. Creemos que así es en la mayoría de los casos, sin embargo situaciones tales como



que encontramos en el Tenor del villancico *Quatro plumages ayrosos* (comp. 184-191) y normalmente en *Quando el bien que adoro*; la igualdad entre



que aparece en este último villancico en el Tiple 1º (comp. 4-5 y 67-68), o contradicciones como



en *Desvelado dueño mio*, hacen pensar que, en cierto momento, el uso del color pasó a ser un arcaísmo cuyo verdadero significado se fue debilitando paulatinamente en la penumbra del pasado histórico.

e) Juan Bermudo, en su *Declaración sobre los Instrumentos Musicales* (Osuna: Juan de León, 1555), dice que no es posible utilizar una nota coloreada sola (Libro 3º, Cap. XXXIX, fol. 53º, col. 2) lo que, según Stevenson en "Opera Beginnings in the New World", es cuidadosamente respetado por Torrejón en *La Púrpura de la Rosa*; en cambio esta regla es, aparentemente, contravenida por el compositor en *Quando el bien que adoro*, si bien es posible considerar que entre ambas voces se forma una secuencia de notas coloreadas al estilo de un *hoquetus*.

Ej. 6

TRIPLE I
TRIPLE II

Me - rir, me - rir, me - rir

vi - vir, vi - vir

CONTINUO

5. Coincidiendo con los valores largos utilizados en el *rorro Desvelado dueño mio* aparece en esta obra, por única vez en todas las que conocemos de Torrejón, el empleo de la *longa*, que abarca cuatro compases de nuestra transcripción. El resto de las figuras y sus silencios van desde la breve a la corchea y, excepcionalmente, a la semicorchea; en general, la semibreve representa la unidad de medida básica en todas las obras de este período.

6. El uso de *ligaduras* sólo se encuentra entre dos breves que sirven a una sola sílaba, ya sea en notación blanca ternaria o binaria coloreada, sin embargo su traducción a valores rítmicos no siempre es uniforme. Melismas donde intervinen semibreves y mínimas son marcados con trazos muy económicos, similares a nuestro signo de *legato*. El ligado de notas iguales no se utiliza.

7. Los signos de mensuración son los siguientes: la C para el metro binario, y una combinación entre el semicírculo —que designaba el *tiempo imperfecto*, según Bermudo (Libro 3º, Cap. XXXIII, fol. 50), donde la breve se divide en dos semibreves— y el semicírculo con punto al centro —que designaba la *prolación perfecta*, donde la semibreve se divide en tres mínimas—, reemplazando el punto de perfección por el número 3 (C3), como se usaba en el *modo mayor imperfecto* y en el *tiempo perfecto*. Esta combinación corresponde exactamente al uso del metro ternario en los manuscritos que hemos analizado, donde la *longa* equivale a dos breves, la breve a dos semibreves y la semibreve a tres mínimas¹⁸.

Con el tiempo el signo se desfiguró adoptando, aproximadamente, las grafías: \int y \int . La sección final de *Quatro plumages ayrosos*: "Tantum ergo", especifica la disminución de los valores, siempre en metro ternario, por medio del signo $\text{C} \frac{3}{2}$.

8. Se conserva la costumbre del guión o *custos* al final de cada línea, para anticipar la primera nota del renglón siguiente: incluso, como ocurre en el Alto (comp. 55) de *Quatro plumages ayrosos*, se anticipa, junto al *custos*, el becuadro de la nota que sigue.

9. Hemos dicho que cada voz, instrumento o *continuo* está escrita en una *parte* separada; dobladas en el centro —apaisadas— forman un fajo de papeles que contiene toda la obra en cuestión, y al que sirve de tapa la *parte* del *continuo*. El reverso de ésta se utiliza normalmente de carátula, la que consigna alguno ó varios de los siguientes hechos: a) número de voces o de coros, b) dedicatoria, c) forma, d) título de la obra, que proviene de las primeras palabras del estribillo

o, en algunas ocasiones, de la primera copla, e) ocasión en que fue ejecutada y en honor de quién, f) fecha, que puede ser tanto la fecha de estreno, como de su eventual repetición (esto último es muy común en el Archivo Capitular de la Catedral de Sucre, Bolivia), y g) nombre del autor. Ocasionalmente, en la parte superior de la carátula se identifica que ella está escrita sobre la parte del continuo. Esta indicación se hace extensiva a todas las *partes*, que llevan carátulas bien diseñadas, cuando se trata de obras provenientes de la corte real, o de cantorías dotadas de muchos recursos económicos: por lo común, las cantorías americanas trataron de ahorrar espacio y papel, este último difícil de conseguir.

Debemos agregar al conjunto de informaciones que nos entrega la carátula, las interesantes rúbricas que aparecen en algunas de ellas, especialmente en las obras del archivo de Sucre. Un estudio de las rúbricas daría por resultado, con toda probabilidad, una sistematización del reconocimiento de caligrafías diversas y, posiblemente, sacaría del anonimato numerosas composiciones¹⁹.

10. El nombre del autor —las veces que aparece— figura, no sólo en la carátula, sino también en el margen superior derecho de cada una de las *partes* o, al menos, en una o más de ellas. Es posible confundir el nombre del autor con el de algún cantante, pues ellos escribían sus nombres —y algunas veces pintorescas observaciones— en las *partes*, pero lo hacían más bien en el centro o hacia la izquierda del margen superior. Es frecuente encontrar *partes* que han sido interpretadas por varios cantantes —hombres o religiosas— que han ido tachando los nombres de sus antecesores y colocando el propio. La *parte* de Tenor del segundo coro de *Desvelado dueño mío* es la única, en el conjunto de obras de Torrejón que hemos analizado, que establece los nombres de los cantantes que la interpretaron: con distintas letras y tintas figuran los de B^r Ochoa y Cuadros.

11. La denominación de grupos corales e instrumentales se ajusta, más o menos, a las siguientes normas: a) a diferencia del barroco europeo, el *continuo* y los instrumentos, en el caso de haberlos, no cuentan en la denominación genérica del número de integrantes que ejecutan la obra, b) el término *Solo* implica una voz y *continuo*, c) *A dúo* significa una obra para dos voces y *continuo*, o un "coro" de dos voces, d) no existe el término *trío*, en cambio, una composición para tres voces y *continuo*, o un grupo coral de tres voces, se denominan *a 3*; igualmente, en el caso de cuatro voces: *a 4*, e) el *coro* (a veces: *choro*) viene a ser un elemento estructural de la obra: una voz solista puede ser un coro, como también existen coros de 3, 4 y 5 voces. La combinación tímbrica más frecuente en los coros a cuatro voces suele ser: Tiple-Tiple-Tenor-Bajo, o Tiple-Alto-Tenor-Bajo, o Tiple-Tiple-Alto-Tenor; en algunas ocasiones se encuentra la combinación: Tiple-Tiple-Tiple-Tenor y Tiple-Tiple-Tiple-Bajo, como en el tercer coro del *Magnificat* de Torrejón y Velasco.

12. La afinación justa, no temperada, y problemas derivados de la modalidad, ejercen fuerte influencia en el uso de cierta tonalidades, entendiendo este último término en su implicancia actual. Normalmente las obras de este período están escritas en Do y Fa mayor —a veces en Si bemol mayor— y en sol, re y la menor; sin embargo, los compositores amplían el cuadro armónico por medio del transporte a primera vista a una cuarta ó quinta más baja del sonido escrito.

Instrumentistas y cantantes efectuaban sin mayor dificultad el transporte, materia que formaba parte de su aprendizaje. El "vailete" *A este sol peregrino* y *La Púrpura de la Rosa* ofrecen esta característica.

13. Los problemas derivados del cifrado del *continuo* y de *música ficta* constituyen todavía un serio escollo en lo que concierne, especialmente, a la interpretación del *continuo* en las obras musicales de Hispanoamérica colonial. Falta por hacer un estudio prolijo a este respecto, que tenga en consideración las influencias directas e indirectas que recaen sobre las colonias, en cuanto a la realización del *continuo* en el barroco musical de España, Francia, Italia y Alemania. El *continuo* es, por lo general, muy parco en cifras y puede ser interpretado indistintamente en arpa o teclado, así lleve las indicaciones de Acompañamiento, Bajo, Bajo para el Harpa, Guión, Organo, etc. En el caso de *Quatro plumages ayrosos* y *Desvelado dueño mio*, el *continuo* no ofrece cifra alguna; en cambio, en *Si el Alva sonora se zifra en mi voz* debido, seguramente, a su complejidad armónica, acusa la presencia de numerosas cifras.

14. Un estudio comparativo sistemático de la notación musical de obras de peninsulares del mismo período, con aquellas de ultramar compuestas por españoles radicados en América y por los propios criollos dará, seguramente, por resultado algunas peculiaridades propias de la notación colonial. Por el momento, las obras de compositores españoles tales como Sebastián Durón, Juan Hidalgo, Carlos Patiño, etc., que se encuentran en archivos de América del Sur, no presentan, a primera vista, diferencias fundamentales con las anotadas anteriormente.

Catálogo de la obra de Tomás de Torrejón y Velasco

El catálogo de la obra de Tomás de Torrejón y Velasco que aquí ofrecemos reúne todas las composiciones de las que se tiene noticia, hasta el momento, de este autor. El signo # indica las obras citadas en *La Estrella de Lima* (ff. 345-349) que, lamentablemente, no han llegado hasta nosotros²⁰; todas las demás se conservan en el Seminario de San Antonio Abad, en el Cuzco, con excepción de *La Púrpura de la Rosa*, cuyo manuscrito está en la Biblioteca Nacional de Lima, catalogado bajo el N° C 1469. Las abreviaturas y signos empleados son los siguientes: T (Tiple), A (Alto), Ten (Tenor), B (Bajo), Ac (*continuo*), my (Mayor), mr (Menor), c (Completo), i (Incompleto).

I MUSICA SECULAR

a) Música Dramática

La Purpura de la Rosa, representación mvstica, 1701.

17 personajes y *continuo*

b) Villancicos

# <i>A cantar este día, flores</i>	2 coros
# <i>A la fiesta convoco</i>	6 coros

- # *Ala, ola, a la xacarilla* 2 coros
 # *De Toribio las luces* A dúo
 # *En confusos abismos de luces* 4 coros
 Enigma soy viviente T-Ten; Ac/ sol mr/ c
 (A Sto. Domingo)
 Gilguerillo qe cantas gimiendo A dúo/ sol mr/ i
 (Para la Ascención del Señor)
 # *Miren aqui todos cuantos saber* (no indica número de voces)
 desean
 Quando el bien que adoro T-T; Ac/ sol mr/ c
 (Para la Ascención del Señor)
 Quatro plumages ayrosos T-T-A-Ten; Ac/ Fa my/ c
 (Al Stmo. Sacramento)
 # *Salga ya del silencio* 3 coros
 Si el Alva sonora se zifra en T-T; Ac/ Si bemol my/ c
 mi voz, 1719
 # *Tus cardinales virtudes Toribio* A 4

c) Rorro

Desvelado dueño mio T-T-Ten; T-A-Ten-B; Ac/ sol mr/ c

d) Baile

A este sol peregrino, vailete T-T-A-Ten; Ac/ Fa my/ c
 (A San Pedro)

II MUSICA RELIGIOSA

- Aue Verum Corpus* A 4/ Fa my/ i
Christus factus est 2 coros/ sol mr/ i
Dixit Dominus 3 coros, a 11/ Do my/ i
Dixit Dominus T; A-Ten; T-A-Ten; T-A-Ten-B; Ac/
 sol mr/ c
 1ª Lamentación del Miércoles
 Santo, *Aleph. Quomodo sedet* T-A-Ten; T-A-Ten-B; Ac/ sol mr/ c
Magnificat T-T; T-T; Ac; T-T-T-B; T-A-Ten-B;
 Ac/ Fa my/ c
Nisi Dominus T-A-Ten; Ac/ Do my/ c
Regem cui Omnia vivunt T-T-T-Ten; T-A-Ten-B; Ac/ Fa my/ c

Santiago de Chile, Enero de 1969.

N O T A S

¹ Fue bautizado el 23 de ese mes, según Robert Stevenson en "Torrejón y Velasco, Tomás de", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XIII (1966), col. 570.

² La primera descripción de este manuscrito, existente en la Biblioteca Nacional de Lima bajo el N° C1469, fue hecha por el desaparecido musicólogo belga-peruano Andrés Sás: "La Púrpura de la Rosa", *Boletín de la Biblioteca Nacional*, II/5 (Lima, Octubre, 1944), p. 9.

³ Ver el artículo de Andrés Sás, mencionado en Nota 2; además: Rodolfo Barbacci, "Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano", *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional*, N° 6 (Lima, 1949), p. 504; Guillermo Lohmann Villenas, *El Arte Dramático en Lima durante el Virreynato* (Madrid: Estades, 1945), p. 276, Nota 13; Robert Stevenson, "Opera Beginnings in the New World", *Musical Quarterly*, XLV/1 (January, 1959), pp. 8-25; R. Stevenson, *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs* (Washington: Pan American Union, 1959), pp. 81-84, y R. Stevenson, el artículo citado en Nota 1. Carlos Raygada, en cambio, no lo menciona en su "Gufa Musical del Perú", *Fénix*, N° 12 (Lima, 1956-1957), pp. 3-74 y N° 14 (Lima, 1964), pp. 3-95.

⁴ Federico Echave y Asu, *La Estrella de Lima convertida en Sol* (Antwerp, 1688), ff. 345-349; Joseph de Buendía, *Parentación Real al Soberano... Don Carlos II* (Lima, 1701), ff. 87^v - 88; Pedro Joseph de Peralta Barnuevo y Rocha, *Lima Triumphante* (Lima, 1708), ff. 50^v - 51.

⁵ Peralta Barnuevo, *op. cit.*: "donde se admira... quanto han producido de raro en Villancicos, y Tonadas los Durones, y los Torrejones Españoles".

⁶ José Manuel Bermúdez, [Antigüedades] / de esta santa Iglesia Metropolitana de los Reyes / desde 1535 hasta 1825..., ms., fol. 296: "En 1 de Agosto de 1728 se nomino a Don Roque Ceruti, insigne en la musica composicion y canto por Maestro de Capilla, vacante por muerte de Don Tomas Torrejon".

⁷ R. Stevenson, *The Music of Peru*, pp. 189 y 190.

⁸ "Torrejón y Velasco, Tomás de", M.G.G., XIII, col. 570. *Celos aun del aire matan* fue estrenada en Madrid, en el Teatro del Buen Retiro, el 5 de Diciembre de 1660.

⁹ 1686-1688. Robert Stevenson hace una interesante observación sobre las relaciones culturales, especialmente en el terreno de la música, entre los virreynatos de México y del Perú, en su reciente libro *Music in Aztec & Inca Territory* (Berkeley: University of California Press, 1968), p. VII.

¹⁰ Handel utilizó el mismo libreto, de Stampiglia, para su *Partenope* estrenada en 1730.

¹¹ Para un análisis detallado de la partitura, remitimos al lector al artículo citado de Robert Stevenson, "Opera Beginnings in the New World". El mismo autor, en *The Music of Peru*, pp. 269-285, ofrece la transcripción del comienzo de la ópera. Para una información general sobre el teatro musical de Nueva España, ver nuestro artículo "La Música Dramática en el Cuzco durante el Siglo XVIII y Catálogo de Manuscritos de Música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Perú)", *Anuario* Vol. V. (1969), Instituto Interamericano de Investigación Musical (New Orleans: Tulane University, 1969), pp. 1-48.

¹² El nuevo texto estaba dedicado a Felipe V; en cambio, el texto original de Calderón celebraba el matrimonio de Luis XIV con la infanta española María Teresa.

¹³ Stevenson, "Opera Beginnings", p. 25.

¹⁴ Este catálogo, excluyendo la ópera y los villancicos mencionados en *La Estrella de Lima*, forma parte del catálogo general de los manuscritos musicales del Seminario de San Antonio Abad, incluido en nuestro artículo citado "Música Dramática en el Cuzco durante el Siglo XVIII".

¹⁵ Este *rorro* fue interpretado en el Cuzco, en 1753, junto a otras 14 obras, en la *Memoria para la Kalenda y Maitines de Navidad*, demostrando una popularidad que sobrepasó, por largos años, la muerte de su autor. (Ver: Rubén Vargas Ugarte, "Un archivo de música colonial en la ciudad del Cuzco", *Mar del Sur. Revista Peruana de Cultura*, v/26 (Marzo-Abril, 1953), pp. 2-3).

¹⁶ En su libro *La música de un código colonial del siglo XVII* (Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1931).

¹⁷ Publicado en *Anuario*, Vol. I (1965), Instituto Interamericano de Investigación Musical (New Orleans: Tulane University), pp. 66-73.

¹⁸ Lauro Ayestarán considera este signo de la siguiente manera: "Trátase de la 'prolación menor perfecta' y es la conexión del signo de la 'perfección' (igual a tres), exaltación teológica de la Santísima Trinidad, representado por un círculo al que se agrega una 'T' mayúscula, todo ello conectado caligráficamente, lo cual permite realizar el signo de un solo trazo sin levantar la pluma", *op. cit.*, p. 69. Sin duda, el error de Ayestarán provino del limitado número de manuscritos que pudo revisar.

¹⁹ Debo esta observación al musicólogo norteamericano Dr. Robert Stevenson.

²⁰ La descripción de los villancicos dedicados a Santo Toribio de Mogrovejo, están precedidos, en *La Estrella de Lima*, por la siguiente carátula (fol. 345): "Villancicos / que se cantaron en la Octava, / que celebrò la Santa Iglesia Metropolitana / de Lima a la Beatificación / de su Pastor / El B. Toribio / Alfonso Mogrobexo / siendo Maestro de Capilla / el Maesse de Campo Don Thomàs de Torrejon y Velasco, Capitan / de la Sala de Armas, que fue desta Ciudad, y Corregidor, y / Justicia Mayor por su Magestad de la / Provincia de Chachapoyas". Del villancico *Miren aqui todos quantos saber desean* no se indica el número de voces, en cambio, el cronista informa que el texto consistía en *quintillas* (cinco versos para cada estrofa).