

MARIPOSA DE SUS RAYOS: UN EMBLEMA AMOROSO EN LA CANTADA DE JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO

MARIPOSA DE SUS RAYOS: AN AMOROUS EMBLEM IN THE CANTADA
BY JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO

Carolina Sacristán Ramírez
Tecnológico de Monterrey
<https://orcid.org/0000-0001-7615-8574>

ABSTRACT • The butterfly flying around the flame was one of the most famous emblems of the Early Modern Period. It was used to express ideas and emotions associated with passionate love. This article analyzes this emblem through the cantada *Mariposa de sus rayos* by José de Orejón y Aparicio, whose manuscript belonged to the repertoire of the Cathedral of Lima in the eighteenth century. The piece serves as a starting point to explore the Greek myth that originates the emblem of the butterfly and the flame, its dissemination through printed images that circulated in European courtly environments, its reinterpretation according to Catholic mysticism, and finally, the emblem's transposition into the language of music based on the rhetoric of the affections. Thus, the study highlights this form of musical expression as a manifestation that still requires profound analysis.

KEYWORDS: José de Orejón y Aparicio; *Mariposa de sus rayos*; Amorous Emblems; Catholic Mysticism; Music Rhetoric.

RESUMEN • La mariposa que vuela alrededor de la llama fue uno de los emblemas más célebres de la Época Moderna. Se utilizó entonces para expresar ideas y emociones asociadas con la pasión amorosa. Este trabajo analiza dicho emblema desde la cantada *Mariposa de sus rayos* de José de Orejón y Aparicio cuyo manuscrito perteneció al repertorio de la Catedral de Lima en el siglo XVIII. La obra sirve como punto de partida para recuperar el mito griego que origina el emblema, su diseminación mediante imágenes que circularon en el ambiente cortesano europeo, su reinterpretación según la mística católica y, finalmente, su transposición al lenguaje de la música basada en la retórica de los afectos. Así, el estudio llama la atención sobre esta forma de expresión musical como una manifestación que debe estudiarse profundamente todavía.

PALABRAS CLAVE: José de Orejón y Aparicio; *Mariposa de sus rayos*; Emblemas amorosos; Mística católica; Retórica musical.

Uno de los eventos más cautivadores para el ser humano es la muerte de la mariposa nocturna, aunque se trata de un destino trágico: seducida por la llama que resplandece en la oscuridad, la mariposa se acerca a la luz hasta quemarse. En la América virreinal del siglo XVIII, los compositores no pudieron resistirse al encanto de esta visión fatídica y crearon música para poesías sobre esa analogía viva de la pasión amorosa; por eso, encontrar obras sobre mariposas en los archivos musicales latinoamericanos no es raro, al menos dieciocho piezas sobre ese tema se conservan en repertorios que pertenecieron a las catedrales de Lima, Sucre, Guatemala y Durango.¹ Aquí, enfoco mi análisis en una sola composición: la cantada *Mariposa de sus rayos* del compositor José de Orejón y Aparicio.² Esta obra es una vía de acceso a la dimensión sonora del emblema poco explorada todavía, a diferencia de los emblemas en el arte y la literatura e incluso de los emblemas sobre música.³ *Mariposa* es un caso paradigmático porque desafía el análisis unidisciplinario. Para entenderla se requiere, como maestro, recuperar la historia del manuscrito, recordar el mito griego que sirve de base al emblema de la mariposa y la llama, trazar la diseminación de este en los ambientes cortesanos y abordar su reinterpretación según la mística católica. Este recorrido resulta fundamental para comprender cómo la música de Orejón expresa, a través de figuras retóricas, los afectos que vinculan al amor profano con el amor sagrado. Obra sería en estilo galante italiano, emotiva, pero de tono veladamente intelectual, *Mariposa* encierra un emblema codificado en términos de pintura musical.

EL MANUSCRITO

De José de Orejón y Aparicio quedan pocas noticias. Nació en Huacho en 1703. Fue niño cantor de la Catedral de Lima y allí se formó como músico; aprendió a tocar el órgano con Juan de Peralta; fue discípulo del compositor español Tomás de Torrejón y Velasco. En 1760 se le nombró maestro de capilla interino de la Catedral de Lima tras la muerte de Roque Ceruti. El título oficial del cargo lo obtuvo en 1764, pero duró poco en él. A causa de un accidente grave, Orejón dictó su testamento en la enfermería del convento de San Francisco en septiembre de ese año. La fecha exacta de su fallecimiento se desconoce. El documento que sugiere una datación aproximada al deceso es la declaración de vacante de organista fechada en mayo de 1765.⁴

La historia del manuscrito de *Mariposa* es una de desapariciones y hallazgos. La obra se conservó en el archivo de la Catedral de Lima por algo más de un par de siglos. El maestro de capilla Andrés Bolognesi la listó en el inventario que hizo entre 1808 y 1810 (Sas, 1971: 196). El manuscrito figura también en el catálogo de obras del Archivo Arzobispal de Lima que César Arráspide de la Flor y Rodolfo Holzmann publicaron en 1949. Robert Stevenson

1. L. Robledo (2008) refiere un hallazgo semejante en el repertorio español del siglo XVII. El presente texto es, en cierta medida, deudor de su trabajo. Acerca del repertorio del siglo XVIII que trata sobre la mariposa y la llama, véase Jafet Ortega Ramón (2003).

2. José de Orejón y Aparicio, *Mariposa de sus rayos*, Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega» (en adelante IIMCV), Música Colonial Americana, Lima Ms 6.

3. Menciono a manera de ejemplos los siguientes trabajos: Seguí (2021); González (2016); Robledo Estaire (2003); González Castrejón (2002); Padilla Medina (2021). Sobre la mariposa y la llama en la literatura: Palmer (1973); Trueblood (1977); Cabello Porras (1990); Manero Sorolla (1990); Pulido (1999); Pedrosa (2003).

4. Real Academia de la Historia, «José de Orejón y Aparicio» <<https://dbe.rah.es/biografias/64428/jose-de-orejon-y-aparicio>>, 14/7/22.

vio el documento en 1970. Diana Fernández Calvo verificó su presencia en Lima en 1982. El rastro de *Mariposa* se pierde hacia 1987 cuando Fernández Calvo reportó que las obras de Orejón ya no estaban en el repositorio (2010: 24). El destino final del manuscrito es incierto.

En 1999, el Archivo de Música Colonial Iberoamericana del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega» recibió una colección de negativos fotográficos que contenía documentos del Archivo Arzobispal de Lima, entre ellos el manuscrito de *Mariposa* (Fernández Calvo, 2010: 24). Las fotografías han sido suficientes para hacer transcripciones.⁵ Gracias a estas, la pieza ha sido interpretada y grabada, convirtiéndose en una obra conocida del repertorio virreinal. *Mariposa* es una cantada con recitado y aria *da capo*, según el modelo típico de la ópera seria italiana del siglo XVIII. Su ejecución requiere dos violines y un acompañamiento que sostienen a la voz de tiple; esta canta cómo la mariposa se aproxima peligrosamente a la luz del sol [texto 1]:

Texto 1. Mariposa de sus rayos, texto y análisis formal.

[Recitado]	Emblema
Ya que el sol misterioso sale embozado con la blanca nube a ser enigma a la piedad patente, mi afecto reverente se niegue a los sentidos, mientras sube a contemplar el cerco luminoso que le estrecha glorioso, pues de mis ojos no podrá el desvelo registrar tanta luz sin luz del cielo.	Figura 1: Cristo-sol eucarístico (custodia)
[Aria]	Figura 2: Alma-mariposa
Mariposa de sus rayos, ronde el alma fervorosa, esa esfera prodigiosa con las alas de la fe. Y aunque sienta los desmayos que el dolor causarle pueda, del fervor no retroceda cuando más doliente esté.	

El sentido literal de la poseía es claro. Su contenido simbólico, en cambio, planteó problemas de interpretación para Diana Fernández Calvo (2010: 66). Y es que entender por qué *Mariposa* pudo cantarse en celebraciones del Santísimo Sacramento requiere enfocar la obra como lo que es: un objeto intelectual en el que imágenes, poesía y música se entretujan creando significado. Adentrarse en este entramado implica hacer un recorrido por tradiciones poético-musicales y visuales que inicia en la Antigüedad clásica.

5. Las transcripciones se encuentran en Fernández Calvo (2010: 328-337) y Sans (2018: IX, 25-32). Este último autor menciona las transcripciones inéditas de Montserrat Capelán y Bernardo Illari. Aquí uso mi propia transcripción, también inédita, basada en las imágenes generosamente proporcionadas por el IIMCV.

EL MITO GRIEGO

A los griegos se debe el concepto del alma como una fuerza que dota de vitalidad al cuerpo y que permanece unida a él hasta la muerte. *Psyché* era el término griego para el alma; este deriva de *psycho* o «aire frío», lo cual explica su asociación con el aliento que exhala el ser humano cuando expira. Según Aristóteles, *psyché* significaba también «mariposa» (1992: 214, 279, 280-281, 470); de ahí surgió la creencia de que el alma abandonaba el cuerpo muerto transformada en ese insecto (García Mahíques, 2015: 209) para ir luego a habitar al Hades (Bremmer, 2002: 61). Desde el siglo IV a. C., las alas de mariposa fueron los atributos de Psique, la compañera de Eros. La historia de los amantes sobrevive en el *Asno de oro* de Apuleyo. Psique era hija de un rey y tenía dos hermanas. Las tres eran hermosas, pero la belleza de Psique era sobrehumana. Inspiraba admiración y miedo a quien la veía; por eso, nadie quería desposarla. Ansioso por casarla, su padre consultó al oráculo, quien le aconsejó que ataviase a Psique como para una boda y luego la abandonase en la montaña. Al ver a Psique, Eros se enamoró. La transportó hasta su palacio y la hizo su amante. Pero, nunca se mostró ante la joven. Los encuentros ocurrían de noche, en oscuridad completa. Psique tenía prohibido indagar sobre la identidad de su compañero. Un día, Psique llevó a sus hermanas al palacio. Al verla, ellas sintieron envidia de su felicidad y sembraron dudas sobre la identidad de su amante. Convencieron a Psique de que ocultase una lámpara para contemplar bajo su luz la figura del amado. Ella así lo hizo: encendió la lámpara una noche y descubrió a Eros dormido a su lado. Su mano tembló y una gota de aceite hirviendo cayó sobre el hombro de Eros, quien al despertar huyó decepcionado. Psique vagó por el mundo. Afrodita le impuso trabajos, como obtener de Perséfone un frasco de su belleza. No debía abrirlo, pero Psique desobedeció y quedó sumida en un sueño profundo. Eros, que no podía olvidarla, voló hacia ella y la despertó. Luego subió al Olimpo y suplicó a Zeus y Afrodita que le permitiesen casarse con la joven. Los dioses accedieron y Zeus hizo a Psique inmortal (Apuleyo, 2018: 105-137).

El relato de Eros y Psique se convirtió en un símbolo de la inmortalidad del alma que se alcanza a través del amor (García Mahíques, 2015: 209). La representación de los amantes se hizo de maneras contradictorias durante el periodo helenístico. Un tipo iconográfico famoso es el abrazo de los amantes niños (García Mahíques, 2015: 210). Psique (con alas de mariposa) abraza a Eros (con alas de pájaro) mientras sus rostros se acercan tiernamente [fig. 1]. La dulzura de esta escena contrasta con la violencia de otras representaciones en las que Eros maltrata brutalmente a Psique; tira de su cabello y la somete a puntapiés. Aquí, el significado simbólico del mito cambia. La mariposa es una analogía del alma que sufre la atracción fatal del amor (García Mahíques, 2015: 211) [fig. 2].

EMBLEMAS Y CANCIONES

La Antigüedad heredó a los cortesanos de la Época Moderna la fascinación de la mariposa por el fuego. Esta asociación aparece por primera vez en *Hecatombgraphie* de Gilles Corrozet (1540) (García Mahíques, 1988: 41).⁶ Luego en *Le imprese eroiche e morali* de Gabriello Simeoni.⁷

6. El emblema de G. Corrozet tiene por mote «*La guerre dulce aux inexperimentez*».

7. Alonso de Ulloa publicó la traducción al castellano del libro de G. Simeoni en 1561. Ejemplos del emblema de la mariposa y el fuego, provenientes de la literatura inglesa e italiana del siglo XVI, aparecen en Praz (2001: 93-94).



Fig. 1. *Amor y Psique*, mármol romano, siglo II. Florencia, Galleria degli Uffizi.



Fig. 2. *Amor y Psique*, camafeo, siglo XVI. Saillko, CC BY 3.0, via Wikimedia Commons.

Dando crédito a los griegos, Simeoni pinta una mariposa que vuela en torno a una vela encendida sobre un candelero con forma femenina. El mote reza: «*Cosí vivo piacer conduce a morte*» [Tan intenso placer lleva a la muerte]. La mariposa simboliza al enamorado muerto para sí mismo, pero vivo en los pensamientos que dedica a su amada, que es la llama (Simeoni, 1559: 21-22) [fig. 3]. De este emblema hace eco Otto Van Veen en *Amorum Emblemata*.⁸ El emblema intitulado «*Brevis et damnosa voluptas*» [Un placer corto y doloroso] muestra a Eros admirando el revoloteo de las mariposas en torno al fuego (Vaenius, 1608: 103) [fig. 4]. Sobre el encanto doloroso y el desenlace trágico del amor, la edición traducida al castellano en 1667 explica: «La mariposa muerta por el fuego / viene a morir en el que Amor le atiza; / así, aquel que de amor se enciende, luego / en él su corazón hace ceniza. / Que si se acerca de esta pasión ciego / a la que con mirar le martiriza, / cual mariposa que arde en la bujía, / tarde o temprano muere en su porfía» (Robledo Estaire, 2004: 40).

Los emblemas castellanizados de Simeoni y Van Veen circularon por los territorios del imperio español. Sus imágenes se asimilaron al repertorio poético-musical de los cancioneros del siglo XVII (Robledo Estaire, 2008: 377); tomaron el carácter del lamento amoroso que resuena, por ejemplo, en los primeros versos de un romance lírico del *Cancionero*

8. El emblema figura también en el libro de Francisco Núñez de Cepeda bajo el mote «*Nescia necis*» [Ignorante de su muerte]. En este caso, la mariposa representa la ambición y soberbia del mal prelado (1687: 45-61). García Mahiques (1988: 40-41)

Hispánico de Lisboa (Lambeck y Josa, 2004: 78-79, 233-239; Goldberg, 1981: 122-123, 63-64, 139): «¿Dónde, infeliz mariposa, / tu impulso errado te guía?, / que aun muriendo en el dolor, / no es lástima tu desdicha». Luego el ímpetu amoroso de los tonos humanos se trasladó al ámbito de lo divino. Los villancicos exhortaron entonces al alma-mariposa a quemarse en las llamas del Santísimo Sacramento, como narran los versos de un villancico anónimo conservado en el Archivo de Música de El Escorial (Sierra Pérez, 2003: 77): «[Estribillo] Ven a ver / un clavel matizado, / un incendio nevado / en cuyos candores, / mariposa, / si dices que amas, / corre, vuela, / que aquí están las llamas».

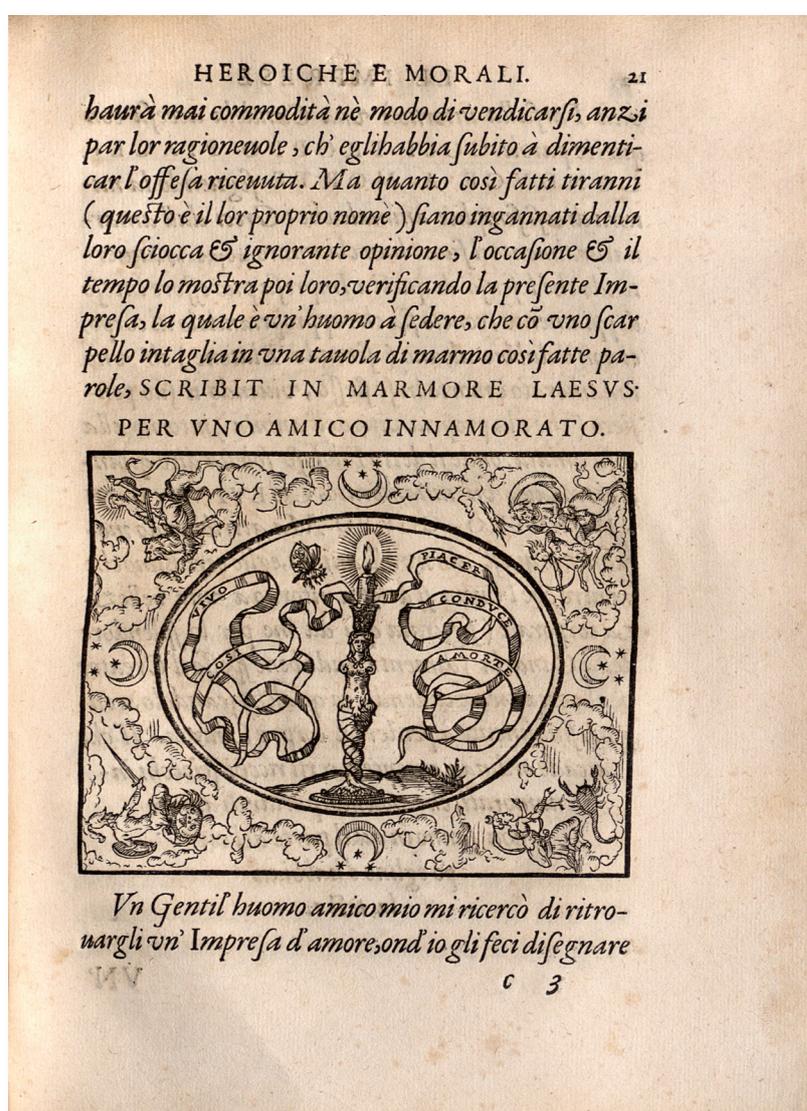


Fig. 3. Gabriele Simeoni, *Le Imprese heroiche Et morali*, Lyone: Guglielmo Rovillio, 1559. Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 L.eleg.m. 205#Beibd.1, p. 21, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00055873-8.



Fig. 4. Otto Vaenius, *Amorum Emblemata*. Antverpiae: Hyeronimum Verdussen, 1608. Bayerische Staatsbibliothek München, 4 H 63, p. 103, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11215023-0.

El fuego del Santísimo Sacramento se materializó en la América virreinal; cobró forma en los ostensorios destinados al resguardo de la hostia. El objeto litúrgico representa a Cristo como el «Sol» que profetizan Malaquías (4,2; 3,20) e Isaías (30,26). Durante el periodo de la evangelización, la custodia sirvió para sustituir los cultos locales al sol con una imagen cristiana; por eso, los ostensorios solares se popularizaron primero en el Nuevo Mundo y después en Europa, convirtiéndose en un símbolo distintivo del catolicismo tridentino en general (MacCulloch, 2014: 700; Lara, 2008: 187, 194-199). La custodia solar entró también en el universo de los emblemas. Cristo-sol está en la portada del *Orpheus Eucharisticus* de Augustin Chesnau (1657). El ostensorio brilla entre las nubes, sostenido por la cita de Juan (12,32): «*Si exaltatus fuero a terra, omnia traham ad me ipsum*» [Y yo, cuando sea levantado de la tierra, todo lo atraeré a mí]. El resplandor de la custodia cautiva llevando hacia sí a un reino animal exuberante; por debajo de las aves están las mariposas [fig. 5].

El emblema de Chesnau marca el retorno a *Mariposa*. Fiel a la tradición hispana que todavía en el siglo XVIII adornaba la liturgia con villancicos y cantadas, Orejón puso música a una poesía nutrida tanto por el mito griego como por las tradiciones literarias y musicales de la corte y la iglesia. El autor de los versos se desconoce, lo que sí queda claro es que estos narran el emblema de la mariposa y el fuego [texto 1]. La poesía es un soliloquio. El recitado está acompañado solo por el bajo; tiene, por consiguiente, una textura sonora poco densa que propicia la declamación cantada de los versos, siguiendo el ritmo y la acentuación natural de las palabras. La voz introduce la primera figura: el sol que despunta entre las nubes, a la manera del emblema de Chesnau.

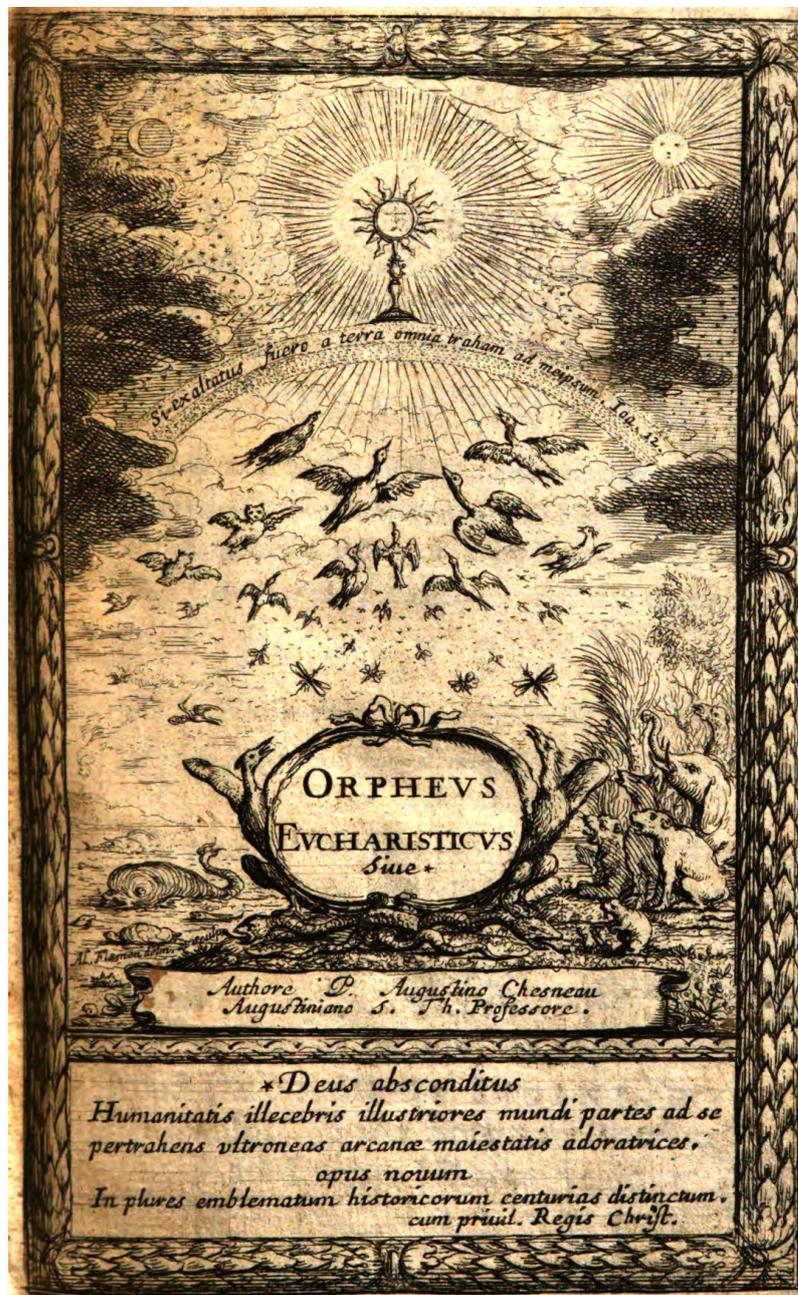


Fig. 5. Augustin Chesneau, *Orpheus Eucharisticus*. Paris: Florentinum Lambert, 1657. Bayerische Staatsbibliothek München, S nv/Yge 146-1, p. 1, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11347836-2.

La música inicia con un pedal en sol mayor, dando así al sol eucarístico el brillo de su tonalidad homónima. En ese espacio sonoro, el alma advierte el enigma de la transustanciación. La contemplación requiere un movimiento ascendente –dice la voz– que el alma no puede

completar por sí misma;⁹ necesita la iluminación infundida por el resplandor de la divinidad que admira. El recitado insinúa así la búsqueda de la unión mística de los amantes transfigurados: Cristo y el alma, la llama y la mariposa, Eros y Psique.

MÍSTICA Y RETÓRICA MUSICAL

La mística es una unión inefable entre lo humano y lo divino, lograda a través del amor, antes de la muerte (Serés, 2003: 15). Esta concepción tiene su núcleo en el comentario al *Cantar de los cantares* de Orígenes de Alejandría, quien considera ese libro como la narración más precisa del encuentro entre Dios y el alma. El teólogo contrapone los términos griegos para el amor: *eros* y *ágape*, el amor carnal y el amor espiritual, aunque reconoce que esa distinción no siempre existe en las *Sagradas Escrituras* (Orígenes, 1994: 3-4). Una escena religiosa puede transformarse en una escena amorosa, transitando lentamente de la fe al erotismo (Certeau, 2004: 15). Al aludir al Santísimo Sacramento, el recitado dice al oyente que eso es *ágape*. Pero el aria introduce luego la figura de la mariposa. El emblema se completa entonces y la proximidad de los cuerpos simbólicos de los amantes convierte el *ágape* en un *eros* neoplatónico.

Para Filón y Plotino, el alma se unía a Dios de manera instintiva; despertaba del letargo de su condición terrena gracias al recuerdo de la belleza divina –que es el brillo del sol– y se inflamaba del deseo de abandonar la prisión del cuerpo (Serés, 2003: 16). En la cantada, el alma liberada tiene la forma de una mariposa a la manera griega. La emoción del encuentro con lo divino, que es el corazón del emblema, equivale al dolor de un amor no consumado. La unión incompleta de los amantes se entiende revisando los fundamentos de la mística carmelitana. Para san Juan de la Cruz, el ascenso al estado místico consta de tres etapas sucesivas. La primera es la vía purgativa, cuando el alma siente el deseo de purificarse para ir al encuentro del amado. La segunda vía es la iluminativa; en ella, el alma se eleva para conocer la esencia divina. La luz de la divinidad viene a su encuentro entonces y la deslumbra (Serés, 2003: 25). La mariposa queda ciega, intuyendo la presencia divina por el calor que emana. La poesía del aria está suspendida en este punto. La voz insta a la mariposa a acercarse al sol sin importar el sufrimiento que le provoca. Esta es una condición de la vía iluminativa: Dios atormenta al alma violentamente –igual que Eros a Psique– hasta que el alma se transforma igual que el madero abrasado por el fuego (San Juan de la Cruz, 1931: 4). La última vía es la unitiva; esta implica la integración de lo humano y lo divino mediante el matrimonio espiritual (Serés, 2003: 29). La unión equivale a la muerte de la mariposa, como afirma Santa Teresa (1967: 441):

Quizá es esto lo que dice San Pablo: «El que se arrima y llega a Dios hácese un espíritu con Él», tocando este soberano matrimonio, que presupone haberse llegado a su majestad a el alma por unión. Y también dice: *Mihi vivere Christus est, mori lucrum* [Porque para mí el vivir es Cristo, y el morir es ganancia (Filipenses 1,21)]. Así me parece que puede decir aquí el alma, porque es adonde la mariposilla que hemos dicho muere, y con grandísimo gozo, porque su vida es ya Cristo.

9. Sobre el ascenso y el vuelo en la espiritualidad, véase Eliade (1995: 111-126).

El aria se detiene en la vía iluminativa para lograr una intensidad emotiva que la muerte opacaría. Orejón usa el aria como lienzo para pintar con música el vuelo de la mariposa, convirtiendo su agonía en un espectáculo sonoro. La pieza es sumamente teatral; anima al emblema, al tiempo que retrata los afectos que lo vinculan con la mística. Para esto recurre a la *hypotiposis*, definida por el teórico Joachim Burmeister como un ornamento que dota de vitalidad a las imágenes poéticas de un texto (López Cano, 2012: 132; Bartel, 1997: 309-310). Esta no es una figura individual, sino una combinación de figuras distintas que alegorizan un concepto (López Cano, 2004: 167; Bukofzer, 1939-1940). Orejón cumple así con lo que se esperaba del maestro de capilla, o sea que dominase el estilo compositivo denominado «madrigalesco», el cual consistía en «vestir la poesía con música según los afectos que la acompañan» (Martín Moreno, 1985: 449).

Mariposa es una aria en mi menor, tonalidad descrita como doliente, profunda, triste y a la vez amorosa en los tratados europeos de retórica musical (Marín Corbí, 2007). Los violines representan el aleteo de la mariposa mediante figuraciones rítmicas cortas (cuatro a seis treintaidosavos seguidos de dos corcheas) que se escuchan de manera recurrente a lo largo de la pieza.¹⁰ Esta asociación se revela haciendo sonar, de forma simultánea, el motivo del aleteo tocado al unísono con la voz que canta «con las alas de la fe». El ritmo sincopado de la voz enfatiza y da mayor claridad a las palabras, al tiempo que refuerza la expresión de los afectos dolorosos propios del tema de la obra (Bartel, 1997: 48) [ejemplo 1].

Ejemplo 1. Motivo del aleteo en los violines, c. 37-38.

El vuelo de la mariposa se torna ansioso a medida que se aproxima al sol eucarístico. Orejón pinta este movimiento combinando el motivo del aleteo, que los violines alternan entre sí, con melismas que forman, a su vez, otras figuras retóricas [ejemplo 2]. La primera es una *fuga hypotiposis* compuesta por líneas melódicas descendentes, rápidas y ligeras, de corta duración, que se emplean para representar una huida con pausas breves en las corcheas articuladas en notas repetidas (c. 59-61). Cada una de estas figuras se une con la sucesiva mediante un salto ascendente de sexta menor, que es típico también de los afectos dolorosos (López Cano, 2004: 136). La huida, sin embargo, no se completa como tal. A esta figura sigue la idea del vuelo circular que describe la *circulatio* (López Cano, 2012: 138-139); esta traza una línea melódica, compartida por la voz y el primer violín, que gira en torno a una misma nota: la dominante si (c. 62-63). La combinación de ambas figuras – sobre un acompañamiento que se mueve primero por saltos y luego en contratiempos hacia

10. Motivos rítmicos semejantes al aleteo que aquí describo se encuentran también en otras obras sobre mariposas, entre ellas *Mariposa inadvertida*: Billoni (2011: 31-35).

la cadencia en mi menor (c. 64-65)– construye un momento de intensa tensión dramática que cambia el foco de la escena, llevándolo de la pintura sonora de la mariposa en vuelo a la figuración del dolor que experimenta.

Ejemplo 2. Vuelo en fuga *hypotiposis*, *circulatio* y motivo del aleteo, c. 58-64.

58

Ti con las a...

vl1

vl2

acompaniment

62

Ti las de la fe

vl1

vl2

acompaniment

Dado que el afecto dominante es el dolor, en la segunda sección del aria abundan las disonancias típicas de la *pathopoeia*. Estas tienen por propósito «conmover tanto a quien escucha como a quien canta» (López Calo, 2012: 148). En los primeros compases del ejemplo 3, los violines y el acompañamiento forman acordes disminuidos con séptima sobre la sensible de la menor (c. 72-73). La textura homofónica de los instrumentos permite escuchar con claridad el ritmo sincopado de la voz cantando «que el dolor causarle pueda». El motivo del aleteo suena alternadamente en los violines confirmando así, mediante una correspondencia oblicua, que es la mariposa quien persevera en su acercamiento al sol cuando más doliente se encuentra (c. 74-77) (Illari, 2019: 477-515).¹¹ Mientras tanto, la voz canta «no retroceda» en síncopas que conectan sus dos últimas figuras rítmicas con saltos melódicos ascendentes de séptima menor (c. 75-76); así cumplen con la característica principal del *saltus duriusculus* que se identifica también con la lamentación (López Calo, 2012: 154).

El *pathos* se intensifica más aún hacia el final del pasaje (c. 78-79). En un contexto armónico disonante, construido sobre el sol sostenido del bajo, la voz canta en síncopas formadas por saltos melódicos de tercera menor «cuando más doliente esté»; los violines repiten el motivo del aleteo en dirección descendente, creando intervalos melódicos de quinta disminuida (primer violín re-sol sostenido; segundo violín fa-si natural, re-sol sostenido). Las disonancias que tanto la voz como la de los violines forman con relación al acompañamiento simbolizan, según W. Kimmel, la proximidad de la muerte (1980: 42-76). Pero, la muerte

11. B. Illari llama «correspondencia oblicua» a la relación semántica entre texto y música que trasciende la alienación típica de ambos en la pintura musical (2019: 477-515).

no llega para la mariposa. La voz expresa su sufrimiento todavía a través de cromatismos sobre el verso «cuando más doliente esté» (c. 80-81, 84-87, no ejemplificados). Se convierte en una especie de exclamación que, alcanzando al sol en el registro agudo mediante un arpeggio mayor, detiene la acción por un brevísimo instante (c. 84-85). Luego los violines traen de nuevo al oído el motivo del aleteo que servirá para volver al inicio del aria.

Ejemplo 3. *Pathopoeia* expresando el dolor, c. 72-79.

72

Ti
ma-yos que el do - lor cau - sar - le pue - da del fer - vor no re - tro -

vl1

vl2

acomp

76

Ti
ce - da, no re - tro - ce - da cuan - do más do - lien - te es - té, cuan - do

vl1

vl2

acomp

Aleteo constante, vuelo trepidante, agonía disonante, doloroso gemido. La música une a través de la poesía los tormentos del enamorado erudito con los anhelos del asceta místico. El emblema de la mariposa y la llama expresa con elocuencia el «pathos del detalle», o sea la emoción intensa que se encierra en algo pequeño (Certeau, 2004: 20). Al escuchar el aria de Orejón, el oyente activo quizá imaginaba a la mariposa y experimentaba por empatía el dolor de la misma; o bien –si es posible ser más idealista todavía– el deseo de ofrecerse a Cristo mediante el sacramento de la comunión, con un ansia semejante a la que desata el amor carnal. Después de todo, ese sacramento funciona en la liturgia como un remplazo aceptable y alcanzable del matrimonio espiritual y este, a su vez, como una analogía piadosa de la unión sexual. Y si se quiere ir paso más lejos, es esta misma analogía la que explica por qué las obras sobre el emblema de la mariposa se usaron también en las profesiones de las monjas.¹²

12. Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala (AHAG), *Arde, feliz mariposa*, Manuel Silvestre Pellejeros, 809. AHAG, *Quién es quien luce / Quién viene a contar / Qué mayor dicha*, Manuel José de Quirós, 623.a. Esta última obra se identifica en el manuscrito como «tonada de profesión».

CONCLUSIÓN

Oímos e imaginamos, pues, a la mariposa revoloteando dolorida entorno a la llama ardiente de la Eucaristía. Ese efecto demuestra que los emblemas pueden ser objetos sonoros y que la música es una parte integrante de su construcción semántica, no un adorno. La música añade sofisticación al emblema. A la complejidad de entender el significado de la imagen a través de la poesía, se suma la dificultad de percibir la traducción de ambas en términos de reglas y artificios sonoros. Cuando Orejón y Aparicio compuso música para *Mariposa*, las figuras retóricas musicales eran todavía uno de los recursos más usados por los compositores para materializar aquello que tanto Aristóteles como Quintiliano esperaban de la metáfora. Es decir, que pusiera ante los ojos con viveza imágenes que llegaban a la mente través del oído (Vickers, 1984: 11). Esa ilusión de presencia en movimiento que parte de lo auditivo tenía por fin último, como se sabe, mover los afectos.¹³ El emblema de la mariposa y la llama conmueve y aumenta el agrado de quien, además de comprender su codificación musical, disfruta el ya de por sí placentero lenguaje de la música.

En el manuscrito no consta que la composición y ejecución de la cantada haya estado vinculada a algún momento específico en la historia de la Catedral de Lima. Al contrario, *Mariposa* parece más bien una obra de uso relativamente cotidiano a través de la cual un compositor se dirigió a oyentes familiarizados con los emblemas amorosos, la mística y el lenguaje expresivo del estilo musical de moda. Esta cotidianidad sugiere que la música paralitúrgica participó en un proceso de disseminación de los emblemas que apostó por la emotividad, la imaginación y la memoria de sus oyentes; por la imagen mental, más que por la imagen visual. Y *Mariposa* es solo un caso porque es probable que existan otras obras compuestas durante la misma temporalidad que pintan con música emblemas distintos del que aquí me ha ocupado. Por último, si pensamos a la cantada en función del papel didáctico que suele atribuirse a los emblemas, tenemos que la divinización de *Mariposa* probablemente pretendió instruir sobre el fervor idealizado con que un devoto debía buscar la comunión. Eso es todo. Pero la música, con su expresividad y su facultad inherente para crear discursos paralelos a aquellos que le ligan al texto, comunica –me parece– algo más: y eso es que el sufrimiento por amor inevitablemente entraña una especie de deleite.

BIBLIOGRAFÍA

- Apuleyo, L. [2018]. *El asno de oro*, trad. de D. López de Cortegana, México, Universidad de Guanajuato.
- Aristóteles. [1992]. *Investigaciones sobre los animales*, trad. de J. Pallí Bonet, Madrid, Gredos.
- Arróspide de la Flor, C. y Holzmann, R. [1949]. «Catálogo de los manuscritos de música en Archivo Arzobispal de Lima», *Revista del Instituto de Investigación Histórica de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, III.

13. M. F. Quintiliano, *Institutionis Oratorie*, VI, II, 29: «Pero ¿cómo será posible conovernos? ¡Porque es claro que no somos dueños de nuestras emociones! [...]. Lo que los griegos llaman *phantasías* –llamémoslas nosotros visiones, imaginaciones– por cuyo medio se hacen tan vivas en nuestro espíritu las representaciones de cosas ausentes, que parece las estamos percibiendo con nuestros ojos y tenerlas como realmente ante nosotros» (Fernández Roldán, 2018: 75).

- Bartel, D. [1997]. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln y Londres, University of Nebraska Press.
- Billoni, S. [2011]. *Complete Works*, D. E. Davies (ed.), Middleton, A-R Editions.
- Bremmer, J.N. [2002]. *El concepto del alma en la antigua Grecia*, Madrid, Ediciones Siruela.
- Bukofzer, M. [1939-1940]. «Allegory in Baroque Music», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III(1/2), 1-21.
- Cabello Porras, G. [1990]. «La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí», *Estudios Humanísticos*, XII, 255-277.
- Certeau, M. de [2004]. *La Fábula mística, siglos XVI-XVII*, trad. de J. López Moctezuma, México, Universidad Iberoamericana.
- Chesnau, A. [1657]. *Orpheus Eucharisticus*, Paris, Florentinum Lambert.
- Corrozet, G. [1540]. *Hecatombgraphie*, Paris, Denis Janot.
- Eliade, M. [1995]. *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela.
- Fernández Calvo, D. [2010]. *José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto*, Buenos Aires-Lima, Universidad Católica Sedes Sapientiae, Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega» de la Universidad Católica Argentina.
- Fernández Roldán, O. [2018]. *La música secreta del ritmo. Cicerón, Quintiliano y J. S. Bach*, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.
- García Mahíques, R. [2015]. «El alma como mariposa. Del mito de Psique a la retórica visual del Barroco», *Goya: Revista de Arte*, 325, 208-227.
- Goldberg, R. [1981]. *Tonos a lo divino y a lo humano*, London, Tamesis Books Limited.
- González Castrejón, S. [2002]. «The Royal Temperament in Musical Emblems of Seventeenth Century Spain», *Music in Art*, XXVII(1-2), 79-86.
- González, S. [2016]. *The Musical Iconography of Power in Seventeenth-Century Spain and Her Territories*, London, Routledge.
- Illari, B. [2019]. «Agudeza de villancico: los Plumajes de Torrejón», en E. Borrego Gutiérrez y J. Marín López (eds.), *El villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, Kassel, Reichenberger, 477-575.
- Kimmel, W. [1980]. «The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music», *College Music Symposium*, XX(2), 42-76.
- Lambeck, M. y Josa, L. [2004]. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. III. Cancionero poético musical hispánico de Lisboa*, vol. I, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- Lara, J. [2008]. *Christian texts for Aztecs: art and liturgy in colonial Mexico*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- López Cano, R. [2012]. *Música y retórica en el barroco*, Barcelona, Amalgama.
- López Cano, R. [2004]. *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los Tonos Humanos de José Marín (ca. 1618-1699)*, Universidad de Valladolid, tesis doctoral.
- MacCulloch, D. [2014]. *Christianity. The first three thousand years*, New York, Penguin Books.
- Manero Sorolla, M.P. [1990]. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU.
- Manuel Pedrosa, J. [2003]. «La mariposa, el amor y el fuego: de Petrarca y Lope a Dostoievski y Argullol», *Criticón*, 87-89, 649-660.
- Marín Corbí, F. [2007]. «Figuras, gesto, afecto y retórica en la música», *Nasarre, Revista Aragonesa de Musicología*, XXIII, 1, 11-52.

- Martín Moreno, A. [1985]. *Historia de la música española. Siglo XVIII*, vol. IV, Madrid, Alianza Música.
- Morales Abril, O. [s.f.] «Catálogo de los acervos musicales del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, inédito».
- Núñez de Cepeda, F. [1687]. *Idea del buen pastor, copiada por los Santos Doctores representada en empresas sacras, con avisos espirituales, morales, políticos y económicos para el gobierno del príncipe eclesiástico, entre otros*, León, Annison, Pusuel y Rigaud.
- Núñez de Cepeda, F. [1988]. *Empresas Sacras*, R. García Mahiques (ed.), Madrid, Tuero.
- Ortega Ramón, J. [2003]. «Textos eucarísticos castellanos del siglo XVIII en el Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial» en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium. Congreso celebrado en del 1 al 4 de noviembre de 2003. San Lorenzo de El Escorial*, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialense-Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 131-204.
- Padilla Medina, K.A. [2021]. *La emblemática musical y su recepción en Juan del Vado*, Universidad Autónoma de Zacatecas, tesis de maestría.
- Palmer, P. [1973]. «From Butterfly to Bird of Paradise», *Romance notes*, XV, 123-128.
- Praz, M. [2001]. *Studies in the Seventeenth-Century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Pulido, I. [1999]. «Fuentes clásicas de dos motivos de la poesía española: la grulla y la mariposa», *Exemplaria*, III, 17-35.
- Robledo Estaire, L. [2003]. «El clamor silencioso de la fama. La imagen de la música en la literatura emblemática española», *Edad de Oro*, XXII, 373-423.
- Robledo Estaire, L. [2004]. *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid Barroco*, Madrid, Alpuerto.
- Robledo Estaire, L. [2008]. «Emblemas cantados en la España del Barroco», en C. Chaparro Gómez; J.J. García Arranz y J. Ureña Bracero (eds.), *Paisajes emblemáticos: La construcción de la imagen simbólica en España y América*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 375-204.
- Sagrada Biblia*. [1953]. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- San Agustín de Hipona. [1965]. *Enarraciones sobre los salmos*, vol. II, Biblioteca de Autores Cristianos
- San Juan de la Cruz. [1931]. *Obras*, vol. IV, S. de Santa Teresa (ed.), Burgos, El Monte Carmelo.
- Sans, J.F. [2018]. *Arias antiguas del Nuevo Mundo, siglo XVII y XVIII*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Santa Teresa de Jesús. [1967]. *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Sas, A. [1971]. *La música en la Catedral de Lima durante el virreinato*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Seguí, M. [2021]. «El emblema musical de la *vanitas* en el tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa (1557)», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 13, 7-23.
- Serés, G. [2003]. *La literatura espiritual en los siglos de oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- Sierra Pérez, J. [2003]. «Textos eucarísticos castellanos del siglo XVII en el Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo en Real de El Escorial», en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium. Congreso celebrado en del 1 al 4 de noviembre de 2003*, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses-Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 71-130.
- Simeoni, G. [1559]. *Le imprese eroiche e morali*, Lyon, Guglielmo Rovillio.

- Stevenson, R. [1970]. *Renaissance and baroque musical sources in the Americas*, Washington, Organization of American States.
- Trueblood, A. S. [1977]. «La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro», en M. Chevalier; F. Lopez; J. Perez y N. Salomon (eds.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos-Université Bordeaux III, 829-837.
- Vaenius, O. [1608]. *Amorum Emblemata*, Amberes, Hyeronimum Verdussen.
- Vickers, B. [1984]. «Figures of rhetoric/Figures of music», *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, II(1), 1-44.