

# REVISTA

del Instituto de Investigación  
Musicológica "Carlos Vega"

ISSN 1515-050X

# 28



Baño  
Botella  
Cirio  
Diederle  
di Marco  
Fernández Latour  
Formaro  
Fornaro Bordolli  
Gardes de Fernández  
Gimeno Romero  
Guggenheim  
Mätter  
Molerio Rosa  
Sánchez  
Veniard  
Vega  
Vilar Payó

 UCA

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PUNTEAGUA UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES



Instituto de Investigación  
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO FONDA 1977

**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA**  
**SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**  
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES**  
Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA**  
**“CARLOS VEGA”**  
Director: Dr. Pablo Cetta

**Editora:**

Lic. Nilda G. Vineis

**Comité editorial:**

Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor Goyena (Argentina), Dr. Rubén López Cano, Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina)

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

**Diseño:**Julián Mosca

**Imagen de tapa:**

Fichas pertenecientes al Fondo Documental “Carlos Vega”

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones .The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veroeffentlichungen interessiert. L'istitut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.  
Registro de propiedad intelectual en trámite  
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina  
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”  
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires  
Telefax (54-011) 4338-0882 ♦E-mail: [iim@uca.edu.ar](mailto:iim@uca.edu.ar)  
[www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv](http://www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv)

## **EL INTÉRPRETE DE LOS VILLANCICOS Y EL LECTOR MODELO DE LOS TEXTOS POÉTICOS DE CUSCO –SIGLOS XVII /XVIII**

**ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ**

---

### **Resumen**

La ejecución vocálica de un texto poético supone –en el eje de la comunicación- un complejísimo itinerario que se inicia en la lectura, en la comprensión/interpretación del lenguaje.

Si bien los textos de poesía mélica son, para el intérprete, un entrecruzamiento de simbolizaciones gráficas de sonidos, los poéticos de los villancicos de Cusco expresan los nodos semánticos del humanismo teológico. El conjunto de estrategias formales funcionan como instrucciones que orienta modélicamente hacia la comprensión/ interpretación –y posterior expresión de esos nodos semánticos. Nuestro estudio sondea los recursos que insisten en potencialidades sonoras marcadas semánticamente.

**Palabras clave:** texto poético - ejecución vocálica –Cusco – villancicos –nodos semánticos.

### **Abstract**

The vocalic execution of a poetic text represents a complex schedule that starts with reading, understanding and interpreting its language.

Despite the fact that melic poetry texts are a crossover of graphic sounds symbolisms, Cusco’s Christmas Carols state the theological humanism semantic nodes. The set of formal strategies work as instructions which guide us towards the comprehension, interpreting, and later on, the phrasing of those semantic nodes. This study fathoms the resources that insist in semantically marked audible potentialities.

**Key words:** poetic text – vocalic execution – Cusco – Christmas Carols – semantic nodes.

\* \* \*

## I. Prolegómenos

Como es propio de toda investigación, el sondeo de los textos poéticos incluidos en las partituras manuscritas – tanto las de Orejón y Aparicio halladas en la catedral de Lima como las del repositorio del Seminario de San Antonio Abad de Cusco- nos indujo a una extensa revisión teórica para decidir el marco de investigación de mayor posibilidad heurística. El enfoque genético, inevitable, ya que se debía reconstruir manuscritos, se enmarcó en el paradigma semiológico que postula un texto dinámico considerando su producción o *poiesis*, la función didáctica asignada en el espacio cultural del barroco y en el culto, en las festividades de la liturgia católica después del Concilio de Trento. Nos fue útil considerar la reflexión iniciada por Brian Vickers en torno a la metodología propuesta por el movimiento denominado “música poética” 1535-1792,<sup>1</sup>e interrogantes posteriores acerca del significado en música (Jean Jacques Nattiez)<sup>2</sup>y la distinción de lenguaje y música como dos sistemas semióticos, construcciones donde cada signo se articula en un esquema de relaciones. En las especulaciones de López Cano “el significado existe sólo cuando un objeto es situado en relación con un horizonte de interpretantes” adoptando la expresión peirceana actualizada por Nattiez.En efecto Charles Peirce - desde una fenomenología del pensamiento- identifica lógica con semiótica y observa el proceso de reemplazos que es la semiosis en la legalización a través de un lenguaje en niveles. En el marco de la semiología, la retórica - conjunto de principios orientadores de la producción o *poiesis* y de la recepción o *aisthesis*- debía entenderse en la tradición de esta forma de poesía, que delineada magistralmente por la preceptiva del Siglo XVI <sup>3</sup> y

---

<sup>1</sup>Metodología que consiste en adaptar para la música el aparato de las figuras retóricas pensadas para el lenguaje El supuesto de base es que los sonidos tienen determinado significado. **No valora los análisis sintácticos** y gramaticales como postula Mattheson-1739, Forkel, 1788, Vogt, 1719, Henichen, 1728 y también el intento de Mattheson de aplicar la *inventio* retórica a la música. En síntesis, se rechaza la aplicación de las figuras retóricas (que surgen de reflexiones sobre el lenguaje) a la música.

<sup>2</sup> Hemos considerado la teorización de esta forma de poesía por Fernando de Herrera en *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* de 1543.Herrera analiza las distintas formas de poesía y propone el concepto de poesía mélica: “Entre los muchos géneros de versos líricos es muy ilustre este que llaman melos, u odas con que se escriben y cantan las pasiones y los cuidados amorosos.” Puede confrontarse Roxana Gardes de Fernández: “Los textos poéticos” en: Villancicos a la Virgen en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Siglos XVII-XVIII. Buenos Aires. UCA. 2012. Pp.47-83.

<sup>3</sup>En su interesante estudio sobre los “pliegos sueltos” Víctor Infantes establece tres modelos didácticos funcionales: los textos cuya temática - ajena a las coordenadas poéticas habituales- se poetiza para construir un mensaje instructivo; las obras que

designada con el concepto de poesía mélica, remite a Alfonso X, a Juan del Encina, a Lope de Vega y a las estrategias de comunicación de estas sus “letras para cantar”.

La poesía mélica: letras compuestas para ser cantadas, se concreta, sin duda, en la entonación vocálica, en la expresión de la voz. Con acierto, enfoques onto- fenomenológicos señalan que es la entonación la que hace actual el texto ante un auditorio que se vuelve sensible y próximo por ese acto y en esa circunstancia. Por otra parte, desde enfoques hermenéuticos se ha señalado que aunque el intérprete intencionalmente propusiera su expresión vocálica como si fuera un puro ejercicio lingüístico sobre posibilidades gramaticales, aún así, ese juego de destreza vocal estaría atravesado por elementos axiológicos que delimitan lo semántico y lo estético, es decir valoraciones desde una normativa en cuya tradición está incluido el intérprete.

Entonces, desde ese enfoque hermenéutico, acentuado por reflexiones de una pragmática socio-cultural, la voz –elemento físico- no constituye por sí un material artístico. Toda la materialidad del sonido se vuelve comunicación artística por las evaluaciones de determinado contexto. El arte es comunicable si es posible como medio de cierto acontecimiento cultural o social. Así, la entonación sonora –coloración axiológica de un material verbal – significa la elección de sonidos, la distribución de los mismos en articulaciones que reflejan una particular percepción de grafos. Pero es erróneo creer que la expresión de una poesía mélica es un fenómeno puramente sonoro. El fenómeno estético juega sobre la categoría de las posibilidades sonoras y la *interiorización* de esas posibilidades que se eligen y realizan en el dinamismo de una pronunciación orientada contextualmente a la semántica. Así los valores que caracterizan una circunstancia histórico - cultural determinada se concretan en la elección de algunos factores de la composición. Entonces, sobre la entonación

---

comparten un espacio retórico con otras estructuras literarias, pero que se utilizan con intención didáctica; y, por último, los textos pensados, escritos y publicados para divulgarse en aplicaciones catequísticas y doctrinales. Si en el primero ubica el Arte poética castellana en coplas fecha por Joan de Mena, en el segundo modelo ubica textos poéticos de pregunta y respuesta, problemas y demás tensiones dialéctico/literarias con los proverbios, dichos, refranes y sentencias, e incluye allí el pliego que contiene los “Proverbios en rima del sabio Salomón”, los “Castigos y ejemplos de Catón”. Salomón y Catón, las dos autoridades aparecen juntas en una de las “Cartillas para enseñar a leer”- que circularon profusamente en el Siglo XVI- 1584. Víctor Infantes: “La poesía que enseña. El didactismo literario en los pliegos sueltos”. En *Criticón*-Nº 58. Toulouse. Presses Universitaires du Mirail. 1993. Pp. 117-124

sintáctica –propuesta en el lenguaje- se articula una entonación expresiva que expone claramente evaluaciones normadas sobre el tema y la forma.

De este modo el intérprete orienta su voz hacia los sonidos y los determina- jerarquizando la ubicación de cada sonido en cada palabra y en cada frase según las expresividades que están marcadas como valiosas en el ámbito cultural en que se ha formado. Con ese saber entornal, en el contexto de esa normativa heredada, delinea la actualización vocálica expresiva de esos textos, e intuimos que desde allí modeliza también a su receptor contemporáneo.

## **II. Planteo: la posibilidad comunicativa de la interpretación.**

En una vuelta de tuerca a la investigación realizada, este estudio asedia el planteo, posible dilema de un intérprete al actualizar la poesía mélica de Cusco – siglos XVII/XVIII. Una poesía creada en el ámbito religioso-cultural, desde preceptivas de esos siglos y con el espíritu místico postridentino, para ser entonada en celebraciones litúrgicas y por quienes se habían formado *en y compartían el contexto musical catedralicio*. La comunicación estética a un auditorio se delinea allí, en el itinerario desde la comprensión de núcleos semánticos, al delectare, para el *docere*.

Intuimos que interpretar estas composiciones supone, al cantor del siglo XXI, resolver un dilema enfrentando una dialéctica: o expresa su voz y las destrezas interpretativas valoradas en el contexto cultural de este siglo delineando desde allí un núcleo semántico posible, o tiende un puente comunicativo haciendo surgir en el lenguaje de los Siglos XVII/XVIII, el texto- el trasfondo semántico del léxico. Esto implica leer comprensivamente, desde los preceptos y el contexto que orienta la interpretación comunicativa.

Entonces nuestro estudio asedia el enfrentamiento ineludible de dos horizontes: el literario interno que surge del texto- expresión de un contexto axiológico de campos semánticos y normativas precisas y el horizonte del intérprete vocálico inserto en otro contexto axiológico. ¿Qué relación puede establecerse entre los dos horizontes para que la expresión vocálica actualice la dimensión semántica del texto poético? ¿De qué modo la exteriorización sonora podría comunicar el texto, el entretejido semántico propuesto?

## **III. Propuesta teórica y metodológica: la comunicación textual.**

En el marco de teorizaciones fenomenológico-hermenéuticas la comprensión comunicativa de un texto escrito se despliega en el itinerario de una lectura que traduzca los grafos a sonidos que orienten hacia nodos semánticos. Los textos mélicos de Cusco- Siglos XVII/XVIII exponen el

conceptismo místico-doctrinal de la literatura barroca. Es decir proponen, a través de las formas, los nodos conceptuales de la celebración litúrgica (“Annuntiatio B.Mariae”, “Conceptio Immaculata B.Mariae”). La *aisthesis* o apropiación del entramado textual se inicia en el *delectare*, pero el *commovere* se da en la comprensión comunicativa que actualiza para el *docere* el mundo simbólico-cristiano.

Desde el marco teórico de nuestra investigación, el texto es una *propuesta virtual* a un lector o a *determinada competencia cognoscitiva del lector*. Si según el enfoque onto-fenomenológico (Heidegger, Gadamer) “la comprensión hace al *ser* de lo que se comprende”, la visión hermenéutica sondea en el horizonte de experiencia del lector, en la tradicionalidad histórica que aporta (Gadamer, Jauss) esa posibilidad de *ser* según la comprensión. Así se determina el acto de lectura como experimental. Otras reflexiones desde la pragmática y desde la sociología de la comunicación (van Dijk, Habermas, Jauss) señalan, con acierto, que esa lectura/comprensión debe considerar el acto de emisión del texto, el contexto y la circunstancia, asediando como planteo la pregunta a la que el texto dio respuesta. La ubicación, al leer, en la dialéctica texto y contexto histórico, supone en el lector un distanciarse de su entorno y un ensimismamiento en el horizonte axiológico de la creación.

Los textos de esta poesía mélica de Cusco surgen en el contexto de la oratoria sagrada del Siglo XVII. Una oratoria que, como aspecto de las celebraciones de la liturgia, adquiere notas particulares en el sentimiento religioso pos-tridentino. Así, la oratoria del Siglo XVII sigue los preceptos de la retórica clásica (Aristóteles, Cicerón, Quintiliano) disponiendo las operaciones intrínsecas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y las extrínsecas: memoria y *actio* (*pronuntiatio*) con los recursos retóricos genuinos: los tropos y otras figuras de estilo. Así, fray Luis de Granada al considerar en su *Retórica Eclesiástica* (recopilación de tratados clásicos y matriz incuestionable de las artes de predicar del Siglo de Oro) el uso de figuras coincide con la valoración de San Agustín: “la elegancia del discurso, precisamente porque deleita a los oyentes, puede ser muy útil a la predicación...” No se excluye el *delectare* si conduce al *docere*, pero no es admisible el juego formal por sí mismo. En 1589 el padre jesuita Juan Bonifacio en *De sapiente fructuoso* expone ese límite: “es vergonzoso que un predicador ande buscando florecillas y ponga en eso su cuidado. La verdadera elocuencia no necesita postizos (...) *No es la voz suave del predicador ni su lenguaje florido lo que cautiva al auditorio, sino la grandeza y hermosura de las cosas que dice.*”<sup>4</sup> Los primeros años del Siglo

---

<sup>4</sup> Andrés Gallego Barnés en “La relación autor/lector en la literatura didáctica: requisitos y modalidades.” señala la importancia de la elaboración retórica en los libros de oratoria sagrada. Gallego Barnés cita a Enrique Laplana Gil que en *La*

XVII se caracterizan por el surgimiento de esta oratoria florida. Es la época y el espacio cultural de formación de Hortensio Paravecino, el orador de mayor influencia en la vida cultural del Perú. Su texto: “La descripción de la muerte de Absalón” sirvió de modelo al orador peruano Espinosa Medrano para su “Sermón del primer domingo de adviento de 1689”. Los sermones de este predicador limeño –apodado El Lunarejo- exponen en su estilo la influencia de Góngora a quien dedica la *Apologética en favor de Góngora*. La oratoria de El Lunarejo, como la de Hortensio Paravecino, reúne culteranismo a conceptismo y constituye el contexto de creación de la poesía mélica de Cusco.

Para los *predicadores ensonetados* -tanto en los sermones como en los “pliegos sueltos” de *Cartillas y Doctrinas* - la poesía, su arquitectura métrica, rítmica y estrófica; el verso, y el recitativo son expresiones mnemo técnicas.<sup>5</sup>Y además, en los sermones y en la poesía didáctica, tanto el lector como el escucha son instalados en un esquema dialógico.<sup>6</sup> En muchos

---

*cítara de Apolo de Ambrosio de Bondía* refiere cómo Bondía se opone a la confusión de los límites entre oratoria y poesía, confusión que se produce por la introducción de versos en los sermones. Se instala la disputa acerca de si el predicador ha de engalanar su doctrina con el artificio retórico, sin detenerse ante ningún método para atraer y convencer a su auditorio, o si, por el contrario, “la doctrina cristiana ha de predicarse con la fuerza de la verdad desnuda.

<sup>5</sup>En su interesante estudio sobre los “pliegos sueltos” Víctor Infantes establece tres modelos didácticos funcionales: los textos cuya temática - ajena a las coordenadas poéticas habituales- se poetiza para construir un mensaje instructivo; las obras que comparten un espacio retórico con otras estructuras literarias, pero que se utilizan con intención didáctica; y, por último, los textos pensados, escritos y publicados para divulgarse en aplicaciones catequísticas y doctrinales. Si en el primero ubica el Arte poética castellana en coplas fecha por Joan de Mena, en el segundo modelo ubica textos poéticos de pregunta y respuesta, problemas y demás tensiones dialéctico/literarias con los proverbios, dichos, refranes y sentencias, e incluye allí el pliego que contiene los “Proverbios en rima del sabio Salomón”, los “Castigos y ejemplos de Catón”. Salomón y Catón, las dos autoridades aparecen juntas en una de las “Cartillas para enseñar a leer”- que circularon profusamente en el Siglo XVI- 1584. Víctor Infantes: “La poesía que enseña. El didactismo literario en los pliegos sueltos”. En *Criticón*-Nº 58. Toulouse. Presses Universitaires du Mirail. 1993. Pp. 117-124

<sup>6</sup>El diálogo es recurso que establece la relación maestro/discípulo para transmitir una enseñanza y ciertas dramatizaciones son diálogos llevados a escena Po ejemplo: *Égloga de la Natividad* Mingo, uno de los cuatro pastores, relata la genealogía de Cristo, los otros tres pastores son receptores, como el público. En sesenta coplas de la *Farsa Sacramental* de Fernán López de Yaguas, un Ángel explica a los pastores el misterio de la Eucaristía. Para considerar si una obra puede incluirse en el marco de lo que llamamos literatura didáctica hay que analizar “hasta qué punto manifiesta y a la vez oculta la relación dialógica maestro/discípulo” (P.116) el esquema dialógico es la base estructural. Andrés



casos para implicar al lector, el autor se implica a sí mismo. Si las letras para cantar admiten pluralidad de formas- en Lope de Vega- romances, villancicos, seguidillas, letrillas- en el género conmemorativo se esboza un diálogo en el que se implica el autor. En el itinerario de comunicación el receptor: lector/escucha es el tú del invitatorio, y comparte el espacio de lo invocado. Luego, como intérprete, es el yo que convoca al escucha hacia un concepto. El yo equivale a un nosotros en la funcionalidad inclusiva. Y sin duda el conceptismo teológico juega como trasfondo en el horizonte de expectativa del escucha de la música barroca.<sup>7</sup>

Los textos de poesía métrica de los villancicos de Cusco exponen en el entrecruzamiento de simbolizaciones gráficas de sonidos, los campos semánticos de la doctrina cristiana, expresan los nodos semánticos del humanismo teológico. El conjunto de estrategias formales funciona como un haz de instrucciones que orientan modélicamente hacia la comprensión/ interpretación –y posterior expresión de esos nodos semánticos. Nuestro estudio sondea los recursos que insisten en las potencialidades sonoras marcadas semánticamente.

Intuimos que el intérprete al leer desde las instrucciones propias del lector modelo, puede interiorizar la percepción de los sonidos y articular el mundo simbólico que proponen los textos. Consideramos que a través de estas estrategias modélicas, en la interiorización de los grafos y la percepción de sonidos se articulan las imágenes conceptuales. Asediamos los nodos de anclaje- mojonos en ese itinerario de interpretantes: desde la percepción de los sonidos a partir de la morfo- sintaxis, al ensimismamiento que integra los sonidos al horizonte axiológico del trasfondo. Inferimos las claves orientadoras de la apropiación de esos núcleos semánticos: nodos que deben desplegarse comunicativamente en la interpretación propia del horizonte teológico del Barroco.

Veamos un ejemplo:

**“Hombres, luces, astros, cielos”**, del Maestro Don Sebastián Durón

Hombres, luces, astros, cielos gemid **en tanta desgracia**

Cielos gemid **en tanta desgracia** no sea el ay menor donde es **la mayor causa**-//

---

Gallego Barnés: La relación autor/lector en la literatura didáctica: requisitos y modalidades.” En *Criticón*-Nº 58. Toulouse. PressesUniversitaires du Mirail. 1993. Pp. 103-116

<sup>7</sup>La forma, la función poética propia de la Edad Media inunda con motivos, intenciones y doctrina todos los flancos poéticos del Siglo de Oro. Temas, tópicos y personajes de la doctrina: el Ave María, la Pasión, San Pedro, La Concepción, la Asunción, la Resurrección.

Montes sentid **desventura tanta** si halla idioma el sentimiento con que tratar **tal desgracia**//

Agua llorad **pérdida tan alta** que desperdicios del llanto **en tal dolor** son ganancias//

Plantas espirad rendid el alma porque el alma esta demás cuando **la vida se acaba**//

**María murió** qué muerte qué ansia qué pena qué falta ay qué muerte

**la dicha espiró** qué muerte la vida faltó, qué muerte

**la Aurora durmió**, qué muerte, qué ansia, qué pena qué falta.

Hombres gemid **en tanta desgracia**/no sea el ay el menor/donde es **la mayor causa**/

Flores sentid **desventura tanta**/si halla idioma el sentimiento /con que tratar **tal desgracia**/

Tierra llorad **pérdida tan alta**/que desperdicios del llanto/en **tal dolor** son ganancias/

Aves espirad, rendid el alma, **porque el alma está demás** /cuando **la vida se acaba**/

Qué muerte, qué ansia la luna menguó/ qué pena ay qué falta

Cielos, astros, luces,

Qué muerte, qué ansia, la gloria cesó qué pena ay qué falta

Montes, mares, brutos

Qué muerte, qué ansia la gloria huyó qué pena

agua, fuego, viento

Qué muerte, qué ansia el gozo partió qué pena

plantas fieras peces hombres

qué muerte qué ansia qué pena que falta

Flores qué muerte qué ansia qué pena qué falta

Tierra qué muerte qué ansia qué pena qué falta

Aves qué muerte qué ansia qué pena qué falta

Cielos a gemir aguaa llorar montes a sentir a espirar **porque al morir María que es de todos la vida en desventura tanta hasta la vida le sobra a quien tal vida le falta**, venid, venid a sentir// a espirar a llorar a gemir a llorar, a sentir//

Brutos, hombres, peces, plantas qué muerte, qué ansia, qué pena qué falta

a gemir a llorar a sentir a espirar en tal muerte, en tal ansia/en tal pena, en tal falta

Hombres a gemir fuego a llorar mares a sentir a sentir peces a espirar

**porque al morir María que es de todos la vida en desventura tanta hasta la vida le sobra a quien tal vida le falta** venid, venid, venid//

A gemir a espirar a espirar luces cielos//vientos aguas a gemir a llorar a sentir a espirar en tal causa muerte, ansia pena falta//

Para gemir para llorar, para sentir, para espirar//

a gemir a llorar a sentir a espiraren tal falta a quien tal vida le falta.

Luces gemid **en tanta desgracia** no sea el ay el menor donde está **la mayor causa**//

Brutos sentid **desventura tanta** si halla idioma el sentimiento con que tratar **tal desgracia**//

Vientos llorad **pérdida tan alta**, que desperdicios del llanto, **en tal dolor** son ganancias//

Peces espirad rendid el alma porque **el alma está demás cuando la vida se acaba**//

Qué muerte ay qué ansia qué pena el día acabó qué falta cielos, astros, luces, hombres//

Qué muerte ay qué ansia qué pena la vida paró qué falta montes, mares, brutos, flores//

Qué muerte ay qué ansia qué pena la paz se escondió qué falta, agua, fuego, viento, tierra//

Qué muerte, ay qué ansia qué pena el gusto pasó qué falta plantas, fieras, peces, aves//

Qué muerte, qué ansia, qué pena, qué falta.

Coplas

Astros gemid **en tanta desgracia** no sea el ay el menor donde es **la mayor causa, causa ay**//

Montes sentid **desventura tanta** si halla idioma el sentimiento con que tratar **tal desgracia, desgracia, ay**//

Fuego llorad **pérdida tan alta**, que desperdicios de llanto en **tal dolor** son ganancias, ganancias **ay**//

Qué muerte el sol se eclipsó qué ansia qué pena qué falta

**María murió, el sol se eclipsó la luna menguó, el día acabó** qué muerte qué ansia qué pena qué falta

Qué muerte el gusto cayó qué ansia qué pena qué falta **la dicha espiró, el gusto cayó, la gloria cesó la vida pasó** qué muerte qué ansia qué pena qué falta

Qué muerte la vida faltó, qué ansia, qué pena qué falta **la vida faltó, el bien nos dejó, la vida se huyó, la paz se escondió,** qué muerte, qué ansia, qué pena, qué falta

Qué muerte la flor se agostó, qué ansia, qué pena, qué falta **la aurora durmió la flor se agostó, el gozo partió, el gusto pasó.**

Astros, a gemir, tierra a llorar, a llorar flores a sentir//

Fieras a espirar **porque al morir María que es de todos la vida en desventura tanta hasta la vida le sobra a quien tal vida le falta** venid a llorar //

a espirar a sentir a espirar en tal muerte, en tal ansia, en tal pena, en tal falta, agua, fuego, mares, aves, fieras aunque en tanta causa muerte, ansia, pena, falta para gemir//para llorar, para sentir para espirar gemir, llorar, sentir para espirar aves, peces, fieras, plantas en tal falta.

Luces a gemir viento a llorar, brutos a sentir//

A sentir, sentir plantas a espirar **porque al morir María que es de todos la vida en desventura tanta hasta la vida le sobra a quien tal vida le falta**, venid, a espirar//

Hombres luces//tierra fuego en tal muerte, en tal ansia, en tal pena en tal falta aunque en tanta causa muerte//

Ansia, pena, falta, para gemir; para llorar, para sentir, para espirar, para gemir, para llorar, para sentir, para espirar, hombres, luces, astros, cielos, a espirar en tal falta.

La *inventio* gira en torno a un acontecimiento, un efecto y la convocatoria universal a compartirlo. Sobre la base de un esquema dialógico se relata la muerte de María. La situación de desgracia suma se

amplifica en la *argumentatio* del efecto previsto en los seres que se convoca a compartir el dolor. La *dispositio* juega en tres ejes semánticos: el acontecimiento, la exhortación a vivenciarlo (por los vocativos y verbos), la situación de dolor universal. La metáfora catacrética despliega el concepto: “María es vida”.

El acontecimiento, se anuncia: *María murió*, se amplifica: *la dicha espiró, la vida faltó, la aurora durmió, la luna menguó, la gloria cesó, la gloria huyó, el gozo partió, el día acabó, la paz se escondió, el gusto pasó, el sol se eclipsó, María faltó, el bien nos dejó*. Y se resume en una proposición causal/condicional-consecutiva: *porque el alma está demás cuando la vida se acaba*. El juego aspectual de los tiempos verbales opone por el pretérito indefinido lo puntual y conclusivo - hechos que se cierran en un pasado: “murió”, “espiró”, “faltó” – a la proyección de ese hecho en la atemporalidad de un presente como expresión de lo absoluto y trascendente: “el alma está demás”.

Las amplificaciones surgen de las equivalencias textuales: enumeraciones en gradación o climax. Así, los sujetos: vocativos se exponen en una extensa enumeración que enmarca el universo (como en el Salmo 148): hombres, luces, astros, cielos, montes, agua(s), plantas, flores, tierra, aves, mares, brutos, fuego, viento(s), peces. Y por una enumeración se despliegan los verbos exhortativos: “gemid, sentid, llorad, espirad, rendid el alma”; y en gradación de obligatoriedad: “a gemir, a llorar, a sentir, a espirar”; expresión que se intensifica por la frase verbal de fin: “venid para gemir, para llorar, para sentir, para espirar”. Hay cambios en el orden: “gemir, llorar, sentir, espirar”; “gemir, sentir, llorar, espirar”. La amplificación se da también en el juego sintáctico. Se disponen determinados sujetos para algunos verbos. A “cielos, hombres, luces” se los exhorta a “gemir”; “sentid” rige para “montes, flores, mares, brutos”. A agua, tierra, fuego, vientos” se los exhorta a “llorar”; mientras que “espirad, rendid el alma” rige para “plantas, aves, brutos hombres, peces”. Pero hay variaciones que juegan como recurso de amplificación porque en los cruces, todos los elementos: “Luces cielos, vientos aguas” son exhortados a todas las expresiones de dolor: “a gemir, a llorar, a sentir, a espirar. La situación de dolor se expresa en construcciones sustantivas encabezadas primero por el exclamativo “qué”(en función adjetiva) *qué muerte, qué ansia, qué pena, qué falta*; amplificado luego por el agregado de la interjección “ay”: *qué muerte ay*, y amplificado nuevamente por el agregado de los adverbios “tal” y “tanta” en función adjetivo-exclamativa: *tal muerte, tal ansia; tanta causa muerte*.

Como vemos se disponen repeticiones fonológicas, léxicas, sintácticas, equivalencias textuales o isotextemas en todas las formas. Desde la anáfora del qué exclamativo: a la más compleja y lograda de seriación o frecuentación esto es: la reiteración de términos en varios versos, en una

disposición vertical, que se reúnen en el último, en una disposición horizontal. El paralelismo sintáctico acentúa la posibilidad de una entonación envolvente, subyugante. La retórica despliega todos sus recursos en una *dispositio* que exhibe toda la potencialidad sonora del lenguaje.

Creemos que el intérprete del siglo XXI como yo implicado en su apropiación lectural comprensiva podrá, al cantar, con la pronunciación de cada grafo exponer el itinerario de interpretantes y comunicar al escucha el nodo conceptual de los textos cusqueños esbozando el horizonte de la celebración teológica del Barroco.

\* \* \*

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELGADO, Jaime:

1957 *Introducción a la historia de América*. Madrid. Cultura Hispánica.

GALLEGO BARNÉS, Andrés

1993 “La relación autor/lector en la literatura didáctica: requisitos y modalidades.” En: *Criticón*-Nº 58. Toulouse. Presses Universitaires du Mirail. Pp. 103-116

GONZALEZ, Javier

2008 *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo*. Buenos Aires. Circeto.

HATZFELD, Helmut

1969 *Estudios sobre el barroco*. Madrid. Gredos.

INFANTES, Víctor

1993 “La poesía que enseña. El didactismo literario en los pliegos sueltos”. En: *Criticón*-Nº 58. Toulouse. Presses Universitaires du Mirail. Pp. 117-124.

LÓPEZ BUENO, Begoña

1994 “De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género ‘canción’ en Fernando de Herrera”. En Francis Cerdan (editor): *Hommäge a Robert Jammes*. (Anejos de

Criticón 1), Toulouse. PressesUniversitaires du Mirail.  
V. II. Pp. 721-738.

MAYORAL, José Antonio  
1994 *Figuras retóricas*. Madrid. Síntesis.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino  
1962 *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid. 3º edición. V. II.  
1948 *Historiade la poesía hispanoamericana*. Madrid.  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas. T. II.  
Pp. 93-108.

MONGE, Félix  
1966 “Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián”. En  
*Estudios de filología e historia literaria*. La Haya.

OROZCO, Emilio  
1981 *Manierismo y Barroco*. Madrid. Cátedra.

ROGGIANO, Alfredo  
1966 *En este aire de América*. México. Cultura.

SHEPARD, Sanford  
1962 *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*.  
Madrid.

\* \* \*

**Roxna Gardes de Fernández** es Doctora en Letras Modernas, egresada de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Es Profesora en letras, egresada de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad nacional de La Plata. Inició su formación de investigadora como becaria de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Universidad Nacional de La Plata. Ha desarrollado tareas docentes en la Universidad Nacional de La Plata, en la Universidad Nacional de Misiones - como Profesora Titular por concurso - y, actualmente, en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina como Profesora Titular de Metodología de la Investigación Literaria.

\* \* \*