

Juan Orrego Salas: Cien Años de un Compositor Cervantino¹

Juan Orrego Salas: One Hundred Years of a Cervantino Composer

Carmen Cecilia Piñero Gil

MUSAM–SEDEM

IUEM/UAM

ComuArte/Internacional

Resumen: La figura del compositor chileno Juan Orrego Salas (Santiago de Chile, 18 de enero de 1919-Bloomington, Indiana, E.E.U.U., 24 de noviembre de 2019) se alza como una de las personalidades más importantes, influyentes y referenciales de la creación sonora académica de Iberoamérica en el siglo XX. Testigo y coautor del florecimiento de la composición latinoamericana y de los foros panamericanos, Orrego Salas pertenece a la segunda oleada de grandes creadores iberoamericanos del siglo XX que – junto a compositores como el argentino Alberto Ginastera o el panameño Roque Cordero – proyectaron y trascendieron el marco nacionalista al que la música latinoamericana se había visto constreñida después de Heitor Villa-Lobos, los mexicanos Carlos Chávez y Silvestre Revueltas o los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. En Orrego Salas confluyen compositor, musicólogo, docente, gestor y crítico musical además de un verdadero adalid de la promoción de la música latinoamericana como fundador del LAMC (*Latin American Music Center*) en Bloomington, perteneciente a la norteamericana Universidad de Indiana. Un importante rasgo de la personalidad de éste creador chileno es su “españolidad” vertida en varias obras de su catálogo compositivo entre las que destaca la cervantina *Palabras de Don Quijote*. El presente artículo, producto de dos artículos anteriores que sobre Juan Orrego Salas tuve

¹Quiero hacer constar mi agradecimiento al Dr. Edson Hansen Sant’Ana por la invitación que me ha cursado para referenciar la figura de Juan Orrego Salas en esta publicación. Igualmente expresar mi agradecimiento a la Dra. Begoña Lolo, Catedrática de Musicología de la UAM y máxima autoridad mundial sobre Cervantes y la música, por su conformidad para la publicación del contenido del artículo Piñero Gil, Carmen Cecilia. 2007. *Palabras de Don Quijote* de Juan Orrego Salas. Lolo, Begoña (edit.): *Cervantes y el Quijote en la Música. Estudios sobre la recepción de un mito* Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Centro de Estudios Cervantinos, p. 253–269. Por último, agradecer al Dr. Javier Marín su visto bueno para verter en este escrito el contenido del artículo Piñero Gil, Carmen Cecilia. 2018. Un centenario para celebrar: el compositor Juan Orrego Salas. *Revista de Musicología*, v. XLI, n, 2, Madrid: Sociedad española de Musicología, SEDEM, p. 773–777.



ocasión de llevar a cabo, pretende ser un homenaje a este *factotum* musical con motivo del año de su centenario y fallecimiento, 2019. En la primera parte se realiza un breve recorrido por su figura musical cuya pertinencia se explica por el incomprensible desconocimiento que de la creación musical iberoamericana y sus figuras se tiene, en ocasiones, no solo en geografías no americanas sino en los propios países de Latinoamérica. La segunda, y más extensa parte de este escrito, consiste en un análisis de *Palabras de don Quijote* en la que el compositor chileno proyecta su devoción por el universal autor de *Don Quijote de La Mancha*, al tiempo que hace suyos los valores del “caballero andante” para transitar su recorrido vital como hombre y creador, ejemplo de honestidad y coherencia ética e intelectual.

Palabras clave: Música latinoamericana, Juan Orrego Salas, Música y Cervantes.

Abstract: The figure of the Chilean composer Juan Orrego Salas (Santiago de Chile, Chile, January 18, 1919 –Bloomington, Indiana, USA, November 24, 2019) stands as one of the most important, influential and referential personalities of the academic sound creation of Latin America in the twentieth century. Witness and co-author of the flourishing of the Latin American composition and of the Pan-American forums, Orrego Salas belongs to the second wave of the great creators of the 20th century who –and together with composers such as the Argentine Alberto Ginastera or the Panamanian Roque Cordero- projected and transcended the nationalist framework in which Latin American music had been constrained to after Heitor Villa-Lobos, the Mexicans Carlos Chavez and Silvestre Revueltas, or the Cubans Amadeo Roldán and Alejandro García Caturla. In Orrego Salas we find altogether the composer, the musicologist, the professor, the manager and Music critic, and also a true supporter of the promotion of Latin American Music. Orrego Salas founded the LAMC (Latin American Music Center) in Bloomington, Indiana University. An important feature of the personality of this Chilean creator is his "Spanishness" poured into several works of his compositional catalog among which is the cervantine *Palabras de Don Quijote*. The present writing, product of two previous articles that I had the opportunity to write about Juan Orrego Salas, intends to be a tribute to Orrego Salas, a musical *factotum*, in the year of his centenary and death. In the first part of this article there is a brief tour of his musical figure that I consider important because of the incomprehensible ignorance that the Iberoamerican musical creation suffers not only in the non-American geographies but also in the Latin American countries. The second and more extensive part of this writing consists of an analysis of *Palabras de Don Quijote*, composition in which the Chilean composer projects his devotion to the universal author of *Don Quixote de La Mancha*. This novel is the work from which Orrego assumes the values of the "walking knight" to travel his vital journey as a man and creator, as an example of honesty and ethical and intellectual coherence.

Keywords: Latin American music, Juan Orrego Salas, Music and Cervantes.

1. Un centenario para celebrar: el compositor Juan Orrego Salas

El pasado 18 de enero el eminente compositor, musicólogo, docente, gestor y crítico musical chileno Juan Orrego Salas celebró su primer centenario.² Una mirada a este siglo de existencia produce vértigo dado lo vivido y aportado por esta figura referencial de la música iberoamericana.

En 1963 la Fundación Rockefeller y la Universidad de Indiana encargaron a Orrego Salas – músico y arquitecto, alumno en Tanglewood de Aaron Copland y establecido en los Estados Unidos desde hace más de 50 años – fundar y dirigir un centro de música latinoamericana, conocido como *LAMC (Latin America Music Center)*, cuyo fondo documental es a día de hoy un referente para la investigación y promoción de la música iberoamericana.

Habiendo sido en su Chile natal alumno de Pedro Humberto Allende y de Domingo Santa Cruz, completó en Estados Unidos su formación como becario de la Fundación Rockefeller (1944) estudiando Musicología en la Universidad de Columbia con Paul Henry Lang, Etnomusicología con George Herzog y Contrapunto con William Mitchell. Seguidamente, y con una beca Guggenheim (1945), estudió Composición en Princeton con Randall Thompson.

De regreso a su país, la personalidad musical de Orrego comenzó a desplegarse brillantemente impartiendo docencia en la Cátedra de Historia de la Música del Conservatorio, en el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile como “Profesor extraordinario” y Director. Así mismo, fue fundador y director del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile y de la prestigiosa *Revista Musical Chilena*.

Su definitivo arraigo en los Estados Unidos se produjo en 1961 al establecerse en Bloomington donde, en el seno de la Universidad de Indiana, Orrego Salas desarrolló su labor docente como Catedrático de Composición, actividad que compatibilizó con la dirección del *LAMC* y con su propia creación compositiva.

El catálogo compositivo de este exquisito intelectual de afable trato y extensa cultura, comprende más de cien *opus* en las que recorre todos los géneros con indudable maestría y elegancia. Galardonado en numerosas ocasiones tanto en su país (Doctor Honoris Causa por la Universidad Católica de Chile en 1971 y

²En el artículo original se hablaba en futuro, en el presente se ha cambiado el tiempo verbal ya que el cumpleaños y el fallecimiento ya se han producido.

Premio Nacional de Artes Musicales en 1992) como en otras geografías, Orrego Salas es un creador de pulcra factura en la que tradición y modernidad se dan la mano conformando un lenguaje de profunda hondura intelectual y musical. En el decir musical de Orrego Salas siempre se percibe un gran respeto por lo que significa lo clásico en la música, centrado en la claridad de la forma y desarrollo compositivos a lo que contribuye, sin duda, su formación como arquitecto.

Especialmente cercano a la cultura española – no en vano es descendiente de la madrileña Isidora Zegers, figura de referencia obligada en la vida musical chilena decimonónica – Orrego Salas visitó en 1997 por primera vez nuestro país. Invitado por la Universidad Autónoma de Madrid, impartió un curso de doctorado en el programa de música de la UAM y ofreció, igualmente, una conferencia en La Casa de las Américas sobre su profunda *Missa “in tempore discordiae”*, op. 64, (1968–1969).

En aquella ocasión, el maestro, junto a su esposa Carmen Benavente, pudo recorrer tierras españolas que desde su más tierna infancia habían sido evocadas por Orrego no sólo en su imaginario más íntimo, sino, y con especial acierto, en su creaciones. Su profunda admiración por los polifonistas españoles, y en especial por Tomás Luis de Victoria, se verbalizó frente a El Escorial donde un emocionado Orrego Salas arrojaba las piedras del imponente monasterio con el paisaje sonoro renacentista de su propio imaginario. Y ahondando en “la españolidad” de este chileno universal, en una entrevista que tuve ocasión de realizarle en 1997 (Piñero 1997),³ comentaba que le conmueve profundamente nuestra lírica del Siglo de Oro y se encuentra especialmente cómodo buscando las raíces de su hispanidad en las primeras lecturas de poesía española que en su niñez le acompañaron (Piñero 1997). Junto a ello, Orrego, autor de unas hermosas *Canciones castellanas*, siempre evoca de entre sus recuerdos una experiencia que le marcó profundamente siendo muy joven: el haber tenido la extraordinaria oportunidad de presenciar en tierras chilenas obras de Federico García Lorca de la mano de la gran Margarita Xerpiú. Asimismo, la audición de *El Retablo de Maese Pedro* y del *Concierto para clave y cinco instrumentos* de Manuel de Falla supusieron

³ Esta entrevista fue realizada a raíz de la visita que el maestro chileno realizó a España en 1997 con motivo de la invitación que le cursó la Universidad Autónoma de Madrid para que dictara un curso de doctorado sobre música latinoamericana. Véase (Orrego 2005, pp. 392–393).

para Juan Orrego una verdadera revelación tal y como comentó en la referida entrevista:

[...] fueron las obras que verdaderamente me tomaron... el *Concierto de clavecín* creo que ha vivido dentro de mí a lo largo de toda mi producción [...]. No le tengo miedo a dejarme arrastrar por otra obra. En ese sentido me da un gran placer leer que Stravinsky declaraba copiar a Mozart [...]. Es posible que yo haya copiado a Falla muchas veces, y creo que en mi propio *Retablo del Rey pobre*, hay mucho del de Falla. A veces, es una manera consciente de proceder. Probablemente eso generó en mí, plantó en mí, sembró en mí una vena española que después se manifestaba muy espontáneamente en mi música (Piñero 1997).

En 2005, a los con 87 años, vio la luz su libro *Encuentros, Visiones y Repasos* (Orrego 2005), donde, como reza el subtítulo del mismo, se desgranar por parte del compositor capítulos sobre su camino en la música y en su extensa e intensa vida. Más tarde, en 2012, se publicará *Testimonios y fantasías: improvisaciones en mi computador, 2008–2011* (Orrego 2012) con el que redondeará con el inteligente, elegante y sutil estilo que le caracteriza, ese mostrarse desde la reflexión y la rotundidad que da una vida personal y profesional transitada con honestidad y coherencia. Y en esa honestidad encuentra especial significación su ser chileno e hispano como hombre y como creador. Así, en su *Sexta Sinfonía, Semper relitus*, op. 112 (1994–1995), Orrego Salas imprime ese constante retorno a su país, ya que, como el mismo comenta,

es ésta una sinfonía inspirada en una idea extra musical, *Semper relitus*, siempre se vuelve [...] es la idea que me ha producido el ser chileno, el querer mucho a mi país, el identificarme mucho con mi país y haber vivido en Estados Unidos. [...] O sea, siempre estoy volviendo. Y esa es la idea expresada en música, en una especie de gran rondó con un coral que está siempre volviendo, pero siempre distinto (Piñero 1997).

Una de las grandes aportaciones de Juan Orrego Salas ha sido su incansable labor en la promoción y difusión de la música iberoamericana desde dirección del LAMC, de 1963 hasta el año de su retiro, 1987. La impronta del maestro chileno en esta institución se ha visto reflejada en un referencial e imprescindible archivo de partituras y registros sonoros, así como en una ingente actividad de extraordinaria importancia cualitativa y cuantitativa (festivales, conciertos, investigación y producción académica, y todo tipo de eventos relacionados con la promoción de la música iberoamericana). Dicha actividad ha supuesto un inteligente escaparate musical de aquellas tierras con especial

énfasis en la creación contemporánea. Así, Juan Orrego ha contribuido de manera ejemplar a deconstruir ese imaginario eurocéntrico y norteamericano de lo que es la música iberoamericana, imaginario anclado en un tópico nacionalismo de corte pintoresco con pocas incursiones en valores musicales contemporáneos. A la vista de los más de veinte años que han pasado desde nuestra conversación, poco ha cambiado al respecto. Si bien en lo que se refiere a las investigaciones del repertorio colonial y decimonónico sí es mucho el camino recorrido, respecto a la composición del XX, y de lo que ya llevamos transitado del XXI, se me hacen dolorosas por vigentes las palabras de Juan Orrego referidas a espacios de promoción de la música iberoamericana:

no soy muy partidario de los festivales de música americana porque que se me imaginan como zoológicos que presentan a los compositores encerrados en una jaulita y dicen: “Vengan a ver este tigre de Panamá que es bueno; y este león de Brasil que es bueno”. Y después nos olvidamos. Y no pasa nada más [...]. Iberoamérica tiene muchísimo más que aportar a la música contemporánea que los tres grandes pilares Villa–Lobos, Chávez y Ginastera. Hay compositores inmerecidamente desconocidos en Latinoamérica (Piñero 1997).

También se me hace muy doloroso que el maestro chileno no haya recibido el premio de composición más importante del conjunto de Iberoamérica, incluyendo a nuestra Península ibérica. En efecto, y sin desmerecer a los relevantes creadores premiados, no comprendo ni comparto que un galardón como el Premio Tomás Luis de Victoria – creado en 1996 por la Fundación Autor y la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) para reconocer la trayectoria creativa de aquellos compositores vivos que hayan contribuido al enriquecimiento de la vida musical de la comunidad iberoamericana a través de su labor – no haya recaído en esta colosal y extraordinaria figura. Su poliédrica personalidad musical y profesional era merecedora sin duda de dicho reconocimiento y más al haber sido propuesto Juan Orrego Salas en varias ediciones por numerosas instituciones... (Bueno, a Jorge Luis Borges nunca le dieron el Premio Nobel...).

Por su parte, en Bloomington – como amablemente anunció el Dr. Javier F. León, actual director del LAMC – realizó una serie de eventos para celebrar el centenario del maestro chileno. Los distintos actos, patrocinados por aquella institución se llevarán a cabo en Escuela de Música *Jacobs* de la Universidad de Indiana. Entre dichos eventos, destacar el concierto que con música de cámara de

Juan Orrego tuvo lugar el sábado 26 de enero de 2019 a cargo de estudiantes de la Escuela de Música y de ex alumnos del maestro, actuando éstos últimos como artistas invitados. Igualmente, el LAMC programó una conferencia sobre el legado musical e intelectual de Juan Orrego y su labor como director de mencionado LAMC, conferencia en la que participarán estudiantes y miembros de la Facultad de composición. Así mismo, y en el marco de esa cuarta semana del mes de enero, tuvo lugar una recepción para el matrimonio Orrego Salas-Benavente así como para miembros de su familia. Dicha recepción dio lugar a la inauguración de una exposición sobre el maestro, incluyendo algunos materiales de la *Colección Especial Juan Orrego Salas* que fue donada por el compositor a la Biblioteca de Música de la Universidad (manuscritos originales, epistolario, libros y manuscritos únicos, etc.). La exposición fue oficialmente abierta al público esa misma semana. Paralelamente, el LAMC trabajó coordinadamente con la familia del maestro para llevar a cabo un concierto en Santiago de Chile presentando dos obras todavía no estrenadas fuera de los EEUU: *Introducción y Allegro Concertante*, para piano a cuatro manos y conjunto de cámara y *Ash Wednesday*, para soprano y orquesta de cuerdas, basada en el poema homónimo de T.S. Eliot. Dicho concierto es producto de la colaboración entre el LAMC y la chilena Universidad Alberto Hurtado (León 2018).⁴

No quiero terminar esta breve evocación del maestro Juan Orrego Salas con mis palabras cuando están las tuyas resonando y proyectando la grandeza de este humanista, de este músico integral cuya figura se alza en el concierto latinoamericano de manera rotunda, inexorable y magnífica:

Para todos los que me rodean y vienen enseguida pido un mundo en que las diferencias de origen, raza, costumbres y cultura sean respetadas, en que la belleza sea venerada por encima del poder y el dinero, en que se le reconozca a cada uno el derecho de invocar a Dios a su manera, disfrutar del obsequio de la naturaleza y de los bienes del trabajo con justicia, en que sea la conciencia la que guíe sus acciones y el amor lo que los una.

⁴ Esta información procede de una correspondencia electrónica con el director del LAMC. En el artículo original se hablaba en futuro, en el presente se ha cambiado el tiempo verbal ya que los eventos ya se han producido. Agradezco vivamente al Dr. Javier F. León su disposición para comunicármelos eventos previstos por parte del LAMC para el centenario del maestro Orrego. Por tanto, quiero dejar constancia que toda la información al respecto ha sido facilitada por el actual director del LAMC.

Por mi parte, me alegra el haber aprendido a orar en mis propias palabras, podido expresar sin trabas mis ideas y sido fiel a mis sentimientos dentro del gran espacio de la tradición y singularidad del momento (Orrego 2005, p. 17).

2. Palabras de Don Quijote de Juan Orrego Salas

Palabras de Don Quijote del compositor chileno Juan Orrego Salas (Santiago de Chile, 1919) se inserta en la larga lista de creaciones que tienen su germen en la profunda admiración e interés que la magna obra cervantina ha suscitado a no pocos creadores latinoamericanos de las más variadas disciplinas artísticas.

En el campo musical, y a pesar de algunos antecedentes – como la decimonónica ópera semiseria *La venta encantada* (1871) del mexicano Miguel Planas, o la revista bufa, también del XIX, *Don Quijote en Buenos Aires* (1885) del argentino Eduardo Sojo – es en el pasado siglo donde los compositores latinoamericanos nos ofrecen una mayor cantidad de obras de inspiración cervantina. Entre otros, destacar en Argentina el poema sinfónico *Don Quijote* de Enrique Mario Casella (1891-1948), la música incidental para la serie televisiva *El Quijote* (1991) de Lalo Schifrin (1932) o *El caballero de la triste figura (jinete de quimérica montura)* (1998) para contrabajo de Juan María Solare (1966). Recordar, igualmente, al brasileño de origen alemán, Frederico Richter (1932) con su ópera *Dom Quixote de Portinari* (1969), al colombiano Adolfo Mejía (1905–1973) con su música incidental *Preludio para la tercera salida de Don Quijote* (1938) y al cubano José Mauri (1855–1937) con sus poemas sinfónicos *Serenata de Don Quijote a Dulcinea* y *Grandeza y Locura de Don Quijote*.

Si hay un país latinoamericano en el que sea especialmente llamativa la genialidad cervantina como fuente de inspiración compositiva es, sin duda, México ya que con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, se estrenaron en 1947 una serie de obras creadas al efecto: *Quisiérate pedir, Nisida, cuenta* para coro a capella de Luis Sandi (1905–1996), *Homenaje a Cervantes* para dos oboes y orquesta de cuerda de José Pablo Moncayo (1912–1958), *Suite* para orquesta– más tarde titulada *Homenaje a Cervantes* – de Blas Galindo (1910–1993), y la música escénica orquestal *Don Quijote de la Mancha* debida a Carlos Chávez (1899–1978), Blas Galindo (1891–1948) y al exiliado español Jesús Bal y Gay (1905–1993) quien, por otra parte, también contribuirá a la celebración cervantina con su *Oda a Don Quijote* para pequeña orquesta. Igualmente, otros compositores españoles radicados en el país azteca participarán en esta efeméride: tal es el caso de Adolfo Salazar (1890–1958) con sus *Dos letrillas* para coro a capella (de *Cuatro*

letrillas que se cantan en las obras de Cervantes) y de Rodolfo Halffter (1900–1978) con *Epitafio a la tumba de Don Quijote* también para coro a capella (de *Tres epitafios*, op. 17). Por último, y en relación con la creación musical mexicana centrada en el mundo cervantino, mencionar la música incidental *El viejo celoso* (1989) de Joaquín Gutiérrez Heras (1927) y la también música incidental debida a Luis Rivero (1934) para la puesta en escena de *La ilustre fregona* (Piñero 2011).

De los compositores mencionados anteriormente, justo es señalar aquellos que han merecido reconocido prestigio más allá de sus respectivas fronteras nacionales como es el caso de Rodolfo Halffter, Carlos Chávez, Blas Galindo, Lalo Schifrin o Juan María Solare, nombres a los que se une con especial brillantez el de Juan Orrego Salas con su *Palabras de Don Quijote*. Afincado en Estados Unidos después de haber desarrollado una sólida carrera musical en su país natal, este musicólogo, docente, destacado difusor de la música culta latinoamericana, fundador y director hasta su jubilación del Latin American Music Center de la Universidad de Indiana en Bloomington, ha sido considerado por uno de sus más afamados maestros, Aarón Copland, como “el representante más sobresaliente” de la generación chilena de compositores de 1930⁵ siendo, sin duda, una de las más importantes figuras de la música latinoamericana del siglo XX y que felizmente continúa ofreciéndonos una creación marcada por el buen hacer compositivo.

El maestro Juan Orrego Salas, quien destaca por una sólida formación intelectual que se proyecta no sólo en sus obras sonoras sino en todas las manifestaciones de su vida profesional, es un compositor de refinada escritura, inspirada melodía, clara estructuración formal y rica textura dentro de parámetros que fueron en ocasiones definidos como académicos. En su obra se proyecta una concepción de la tradición como continuidad y cambio que envuelve “un acto de adhesión al pasado y simultáneamente una necesidad de alterarlo, de reinterpretarlo” (Orrego 1971a, p. 16). Junto a ello, es importante señalar que a lo largo de su dilatado catálogo creativo ha logrado una cómplice inteligibilidad con el público exenta de cualquier tipo de concesiones estéticas,

⁵ De acuerdo con el musicólogo chileno Luis Merino, Orrego Salas pertenece a la tercera generación de compositores chilenos del pasado siglo junto con otros destacados como René Amengual, Alfonso Letelier y Carlos Riesco. Merino, Luis. 1978. Visión del compositor Juan Orrego-Salas. *Revista Musical Chilena*. XXXII, n, 142–144, p. 12 y 17.

resultado, por otra parte, de una constante búsqueda de comunicación con su auditorio (Merino 1978, p. 16).

Palabras de Don Quijote está escrita para barítono solista y conjunto instrumental compuesto por flauta (con *piccolo*), oboe, clarinete en si bemol, fagot, trompa en fa, percusión (1 ejecutante para tambor militar, pandereta, woodblock, triángulo, plato, gong, xilófono, vibráfono y glockenspiel), arpa, clavicémbalo, guitarra, 2 violines, 2 violas, 2 violonchelos y contrabajo. La partitura⁶ es el resultado de un encargo de la Fundación E.S. Coolidge de la Library of Congress, Washington, D.C., siendo estrenada en 1970 en el Coolidge Auditorium de la capital estadounidense. En aquella ocasión intervinieron Richard Frisch como solista y la New York Contemporary Chamber Orchestra bajo la dirección de Arthur Weisberg.⁷

Palabras de Don Quijote responde a la especial atención hacia lo español que profesa el compositor chileno. En efecto, Juan Orrego Salas siente profundamente el legado español en las raíces de la cultura chilena que, en lo que a fuentes musicales se refiere, se encuentran para este maestro en la tradición castellana de los textos modales de Tomás Luis de Victoria, Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero, o en la música instrumental de Doménico Scarlatti, Gaspar Sanz y Fernando Sor (Benjamin 2001, p. 232).⁸ Importantísima es, igualmente, la profunda cercanía que profesa a la figura de Manuel de Falla. Su *Retablo de Maese Pedro* y en especial su *Concierto para clave, flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo* constituyen para Orrego Salas obras de referencial importancia en la conformación de su propio lenguaje estético (Piñero 1997).⁹

Esta especial vinculación con lo español se refleja en los textos que Orrego Salas utiliza en sus obras vocales. El compositor, tras admitir que la lírica española le conmueve en gran manera y sobre todo la del Siglo de Oro, atribuye

⁶ La partitura fue editada por Peer Internacional Corporation de Nueva York en 1972. Para este trabajo se ha consultado Orrego Salas, Juan (1971 b). *Palabras de Don Quijote (Words of Don Quixote)* op. 66. (1970–1971). Saint Louis: MMB.

⁷ El compositor recordará con especial significación la versión, por impecable y perceptiva, de esta obra a cargo del barítono Pablo Elvira (Orrego 2005, p. 110).

⁸Véase también (Merino 1978, p. 16) y (Orrego 2005, pp. 271–274).

⁹ Recordemos, en este sentido, que el maestro Orrego Salas incluso llega a admitir, refiriéndose al *Concierto para clave* de Falla: “creo que ha vivido dentro de mí a lo largo de toda mi producción”. Según Orrego Salas este *Concierto* y el *Retablo de Maese Pedro* sembraron una vena española que después se manifestó de forma espontánea en su música (Piñero 1997).

esta especial comunión con la literatura española a que desde su más tierna infancia estuvo en contacto con la poesía hispana (Orrego 2005, pp. 79 y 125), y también al impacto que en su juventud experimentó al acercarse al teatro lorquiano de la mano de la actriz española Margarita Xirgú, quien en diversas ocasiones estuvo en Chile actuando (Piñero 1997).¹⁰ Junto a Cervantes, otros autores españoles como Lope de Vega, San Juan de la Cruz, Luis de Góngora, el Marqués de Santillana, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Juan Ramón Jiménez o Gerardo Diego conforman las fuentes literarias hispanas a la que este compositor acude en busca de referentes para establecer lo que él define como un fenómeno de nutrición recíproca entre música y texto

en que la música, sin perder su orden propio, refleja la expresión del texto y éste se nutre a su vez del singular contenido de aquella, y en que la palabra motiva al compositor, quien la hace suya y la proyecta en un orden de sonidos que le confiere continuidad y relieve (Orrego 2004).

La naturaleza de la relación que Juan Orrego Salas mantiene con las obras que escoge para sus creaciones es de “irreverencia textual” ya que, en palabras del propio compositor, necesita sentirse totalmente libre al manipular el texto para, incluso, saltarse versos, repetir palabras, etc. (Piñero 1997). Junto a estas licencias coexiste un profundo respeto en cuanto al significado y espíritu de la letra tanto por la propia proyección final de las palabras “tropadas” como por la íntima y perfecta comunión que con la música nos ofrece el resultado final compositivo. Así lo expresa este creador cuando nos indica que

lo que el compositor debe experimentar al escoger un texto, además de una total identificación con su contenido e imágenes, es el sentirse dueño de éste hasta el punto de poder someterlo a cuantas alteraciones considere necesarias para realzar la expresividad de la obra. Al apropiarse de éste, lo interpreta, lo define obedeciendo a su propia percepción y proyecta sirviéndose del impulso de su experiencia y subconsciente y de todos los recursos que la música le ofrece (Orrego 2005, p. 277).

Ejemplo de esta apropiación textual es *Palabras de Don Quijote* que, fechada en 1970 y revisada finalmente en el 71, constituye el opus 66 de este creador chileno. Se basa en una selección de fragmentos del *Don Quijote* cervantino que

¹⁰ Recordemos que Margarita Xirgú debutó en América en 1913 (Teatro Odeón, Buenos Aires), iniciando así una serie de giras que la llevarían por un buen número de países entre los que destaca Chile. Allí fundará en los años 40 una Escuela de Arte Dramático privada que posteriormente pasaría a depender del Ministerio de Educación de Chile.

hace el propio compositor con los que juega creando un verdadero “collage” producto de la “irreverencia textual” a la que aludíamos¹¹ y producto, así mismo, de su “siempre floreciente relación con la voz humana” (Orrego 2005, p. 282).

Encabezada con la siguiente indicación: “Esta obra puede ser interpretada como una pantomima o un monodrama en el que el barítono (Don Quijote) es al tiempo el personaje central o individual en cada una de sus cuatro escenas” (Orrego 1971b, p. 1), pertenece a una etapa creadora que el propio Orrego Salas enmarca entre 1948 y 1976 y define como de hallazgo activo, de constante descubrimiento y profundización en los recursos musicales, de encuentro consigo mismo y con la música de su tiempo. Es ésta una época en la que, según el compositor, transita por el espacio de una armonía más disonante y el uso de una linealidad más cercana a una organización serialista que a los órdenes clásicos que habían dominado su inventiva musical hasta entonces (Orrego 2005, p. 284).¹²

El propio Orrego Salas refiere que en esta etapa trabajará en una serie de obras intermedias que junto a su hermosa América, no en vano invocamos tu nombre, opus 57, constituirán un ejercicio preparatorio para obras posteriores como la Missa “in tempore discordiae”, de 1969, el Oratorio *The Days of God*, de 1976 y la ópera *Viudas*, de 1990, en las que la voz humana desempeña un rol cardinal (Orrego 2005, p. 282–283).

De hecho, entre esas obras intermedias encontramos *Palabras de Don Quijote* representando un punto de referencia en la evolución de la factura creativa de las obras vocales de este período, lo que se refleja, según el propio compositor, tanto en las obras de música pura o absoluta como en las asociadas a las palabras (Orrego 2004). Para Orrego Salas el texto, palabra del protagonista quijotesco, no es sólo una voz en abstracto como en obras anteriores, sino que es un ser cuyas palabras son interpretadas por el compositor en un orden de sonidos (Orrego, 2005, p. 282–283).

¹¹Véase el Anexo al final de este artículo donde se realiza una comparación entre el texto de Orrego Salas y los fragmentos cervantinos en los que se basa.

¹² Anteriormente Orrego Salas se refería a esta misma etapa como un período en el que el que armónicamente progresa del modalismo hacia las incursiones en técnicas seriales para, sin embargo, permanecer fiel a una organización tonal y a las formas cerradas neoclásicas (Orrego 2004).

Formalmente, *Palabras de Don Quijote* consta de cuatro bloques o escenas: “Prólogo”, “A Dulcinea”, “A Sancho” y “Epílogo”, que se articulan a partir de una visión constructiva global, arquitectónica. No en vano los estudios de arquitectura que culmina Juan Orrego Salas en su juventud marcarán, según el propio compositor, el proceso creativo musical, sobre todo, en lo que al aspecto formal se refiere. Así, la tarea creativa que desarrolla el maestro chileno es altamente escrupulosa. En ella la percepción visual de combinación de volúmenes, de masas que está presente desde un primer momento, se metamorfosea en un universo sonoro de alta definición formal (Piñero 1997).¹³ La claridad con la que percibe Orrego Salas los parámetros estructurales hace que su música se desarrolle direccionalmente hacia los puntos de necesaria inflexión en relación con los momentos de sobresaliente tensión y de clara distensión. Esta direccionalidad está presente, cómo no, en *Palabras de Don Quijote*, desarrollándose la estructura con coherencia hacia la distensión conclusiva del “Epílogo”. Orrego Salas, buscando la unidad formal, insiste aquí en una característica de especial relevancia en su etapa de madurez cual es el tratamiento cíclico (Merino 1978, p. 58).

En *Palabras de Don Quijote* proyecta una vez más Orrego Salas, y en relación con el binomio música-texto, la íntima convicción de haber encontrado en la unión de palabra y música el más seductor de los medios de expresión personal, por la necesidad tanto de expresar en música lo que el texto puede sugerirle como por ajustar su desarrollo a una estructura lógica, de forma que el contenido literario y el símbolo desempeñan un papel tan importante como el conformarlo a un desarrollo y estructura musical sólidos (Orrego 2004). A pesar de esta simbiosis esencial, la música que desarrolla Juan Orrego Salas en esta obra responde, desnuda en sí misma, a la propia atribución que al discurso sonoro concede el maestro chileno: la capacidad de la música “de conmover sin apoyarse en la narración o en lo representativo de la literatura o las artes plásticas” (Orrego 2004). En *Palabras de Don Quijote* el compositor refleja la semántica textual en su lenguaje sonoro por medio de expresivos recursos musicales como son giros

¹³ Para ahondar más en el tema de la relación entre la música de Orrego Salas y la arquitectura véase Orrego-Salas, Juan. 1988. Presencia de la arquitectura en mi música. *Revista Musical Chilena*. XLII, n, 169, p. 5–20. Igualmente véase (Orrego 2005, p. 69–78).

melódicos en concordancia con el texto, la utilización del parlato, así como modificaciones de tempo, textura, dinámica, etc.

Insistiendo en el aspecto formal, y dejando aparte lo derivado de la natural dependencia del texto, la estructura de esta obra es directa, es decir, sin añadidos ornamentales ni estiramientos superfluos en su desarrollo. No hay concesiones a la galería, no hay banalidades, no hay frivolidad que pretenda éxito fácil o inmediato, precisamente porque no hay mirada del compositor fuera, al margen de su propia música. Esta observación incide en esa complicidad que con el auditor mantiene Orrego Salas en sus obras. Hay sustancia tras sustancia y hay rigor, en el impulso como en su plasmación, por parte del cantante como del grupo. Y hay, por otra parte, la consecuencia de un posicionamiento del autor, de respeto y lealtad a los principios y planteamientos propios de un puro estilo “de cámara”, moderno.

En el “Prólogo” Don Quijote se presenta a sí mismo ante el mundo como un caballero de La Mancha, nacido “por querer del cielo” y dispuesto a realizar todo tipo de valerosas hazañas. A este bloque inicial de marcado carácter participativo, sigue una como reflexión u oración -“A Dulcinea”-, que constituye un remanso sensual traducido a sonidos, donde el caballero andante llora su desventura y dirigiéndose a su dama se lamenta de su ausencia.

En la siguiente escena – “A Sancho” – Don Quijote advierte a su leal escudero sobre la naturaleza de los caballeros así como de la vida y sus avatares. Especial dinamismo emana este tercer bloque, que entre breves y anecdóticas muecas festivas de comienzo y final, contiene un elaborado párrafo intermedio donde la música se hace tan texto como el texto música.

Y finalmente – en “Epílogo” –, Don Quijote se despide del mundo, pide perdón a Sancho por haberle dado la ocasión de parecer loco como él mismo y se desnuda de su identidad quijotesca para morir “como Alonso Quijano el Bueno”. En este último bloque todo el material musical se agolpa cohesionado, sin apenas predominio de partes, para la construcción de una poética reflexiva que, tras enlazar nuevamente con el inicio total, conduce a la obra – canalizada – hacia una inexorable relajación de tensiones, de progresivo asentamiento en su tránsito hasta la extinción. Resuelve así la muerte del personaje principal, incluido el epitafio en pluma de Cervantes, que contiene la calificación final a Alonso de Quijano: “morir cuerdo y vivir loco”.

Como observación sobre un aspecto especialmente relevante en torno a este trabajo de creación, el tímbrico, señalar que presenta un tratamiento predominantemente solístico de los instrumentos, lo cual genera una clara confrontación con la voz masculina que, por otra parte, representa lo que un moribundo Don Quijote dice no sólo a la dama de sus anhelos, a su escudero Sancho, a sus amigos y familia si no al mundo en general. En efecto, la condición camerística encuentra aquí una espléndida realización, en la que el predominio de escritura de la parte solista sobre el grupo instrumental es tan solo el justo, el imprescindible, pues, y a pesar del lógico relieve que destaca al barítono por cantar el texto, todos los instrumentos participan – junto con él – en un tratamiento de permanente cohesión y similitud en motivaciones, tensiones o intensidades, lo que reduce notablemente la relación jerárquica entre lo que expresa el solista y lo que representa el conjunto sonoro colindante. O sea que no es ésta una composición con fines de lucimiento – “para solista y orquesta” – sino una obra de cámara en el sentido más estricto. El tratamiento solístico que dispensa a los instrumentos contribuye a una percepción tímbrica de gran claridad y sinceridad, sin artificios retóricos.

Precisamente, observando su paleta sonora es evidente que hay en esta partitura una notable creatividad, ejercida no sólo por la madurada elección de los instrumentos que la visten, sino también por el feliz tratamiento y mezcla que ocurre entre ellos y en su relación con la voz, lo que produce en ocasiones resultados sonoros tan elocuentes y plásticos como si de una imagen tridimensional se tratara. La combinación de timbres que nos muestra Orrego Salas en esta obra responde a una característica inclinación suya durante la etapa creadora en la que se enmarca la obra por la combinación de instrumentos percutidos, con especial incidencia en el xilofón, junto con cordófonos de grave registro, lo que le permite conseguir con notable maestría escenarios de gran capacidad expresiva (Merino 1978, p. 58).

Respecto al tratamiento que Juan Orrego Salas dispensa al solista, la locura de Don Quijote es proyectada por medio de un expresivo discurso cromático que se aleja del signifiante diatonismo de obras anteriores (Orrego 2005, p. 284). Entre los recursos vocales utilizados por el compositor, destaca la presencia del parlato que encuentra explicación en la asunción por parte de este creador de

unos recursos propios del arte canoro del XX durante su formación musical.¹⁴ Las exigencias vocales que esta partitura presenta para el barítono reflejan el conocimiento que Orrego Salas posee sobre las posibilidades técnicas de los cantantes, producto, sin duda, de la familiaridad que con el repertorio operístico tiene desde su juventud. Así, en *Palabras de Don Quijote* el barítono, que en ocasiones debe desplegar sus habilidades contando con un notable fiato, asume un rol dramático y vocal de gran exigencia, destacando una interválica amplia y dentada junto con una búsqueda de efectos vocales que enriquecen el discurso vocal al tiempo que destacan momentos de especial dramatismo (como es el caso, por ejemplo, de la indicación “senza vibrato” en el momento en que Don Quijote dice “ya soy cuerdo”, o el amplísimo melisma sobre la primera sílaba de la palabra “loco” con la que termina la obra). Igualmente llama la atención, como apunta Luis Merino, la exitosa aunque no abundante combinación del parlato vocal aludido con los instrumentos, entre los que, por su factura evocadora, cabe destacar el xilofón, el arpa, el cémbalo y la guitarra (Merino 1978, p. 68).

Siguiendo con el especial manejo tímbrico que muestra en esta ocasión el compositor chileno, recordemos que dicho manejo responde a una de las características más sobresalientes de la etapa en la que se enmarca esta obra a saber, y siguiendo a Luis Merino, la creciente autonomía del parámetro timbre de forma que, y sobre todo en obras de tratamiento camerístico como es el caso de la que nos ocupa, es este parámetro el que toma aquí un papel protagónico que permite captar la atención del auditor, de manera que sustituye en ocasiones la función discursiva melódica (Merino 1978, p. 52). En este sentido, aunque sólo sean apuntes que puedan entenderse como anécdota, merece la pena, no obstante, dejar referido el efecto habido al inicio de la segunda parte de la obra - “A Dulcinea” -, gracias a una curiosa y original peripecia llevada a cabo entre

¹⁴Así, el propio Orrego Salas comenta “En la total extensión de mi obra la asociación de palabra y música se ha movido en un espacio muy amplio. Incluye el empleo de poemas estróficos o libres (Lope de Vega, o Neruda y Huidobro), de narración o prosa expositiva (la *Biblia* o las cartas de Bolívar), del teatro (el *Retablo del rey pobre* o la ópera *Viudas*), de melopea, recitación rítmica, gritos, murmullos y fonemas. Con todos estos recursos me fui familiarizando en el camino de mi formación musical con las obras que escuchaba; con la recitación rítmica en *Facade* de Walton, escrita cuatro años después que nació, el *sprechstimme* en el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, que antecedió en siete a mi nacimiento, hasta los susurros, gorjeos, fonemas, *parlati* de Berio y otros, que sólo vine a escuchar a mediados del siglo XX” (Orrego 2004).

flautín, oboe, xilófono, arpa y cémbalo juntos. Luego seguirán pasajes de singular delicadeza, fruto del despliegue de colores habido en la escritura orquestal siempre rica en cambiantes dinámicas sonoras.

Igualmente destacar las caricaturas musicales por las que se identifica al inquieto Sancho al iniciar y al concluir su turno en la obra, para las que no sólo una combinación extremista de timbres sino además una sucesión apretada y destartalada de pulsos – 4/4, 3/8, 2/4, 3/8, 2/4 y 3/4 – dan aproximada idea de lo que corresponde a su sustancia literaria. Incluso, recordar aquella otra imagen sonora, casi al final, como de respiro humano tembloroso para encaminar al personaje Don Quijote hacia la muerte por medio de una serie de lamentos en tutti, comandados por la fatigada queja de la trompa, de un certero resultado expresivo.

Los ejemplos que anteceden no deben confundir lo que significa una comprensión ideal del estilo de esta obra. Con lo ejemplarizado aquí en absoluto se ha querido sugerir que estemos ante una composición de corte pintoresco sino, muy distinto, y como ya se apuntó más arriba, dado que esta escritura representa un ejemplo de estilo camerístico de la mejor factura. Pero ello no impide que en algún momento el espíritu y vivencias de los personajes literarios hayan ejercido “de material sugerente”, con alguna influencia por lo tanto, como motivos de inspiración para el compositor; y que su consecuencia directa bien puede producir algún gesto inusual de escritura. Valga la aclaración, importante para el justo entendimiento de lo que contiene y expresa esta partitura.

En cuanto al lenguaje – de corte neoclásico y generoso en cromatismos- observamos en *Palabras de Don Quijote* que la pluma se mueve con natural libertad por un atonalismo más de superficie que de profunda génesis, pues parece cierta la tendencia interna a un encuentro, no necesariamente pretendido, con la tonalidad como sustento (como alma, podríamos decir).¹⁵ El aludido neoclasicismo que emana esta obra es muestra coherente de una estética compartida por el maestro Orrego Salas, quien no oculta su profunda admiración por compositores como Mozart o Stravinsky. Armónicamente, Orrego Salas

¹⁵ Para Luis Merino es esta una obra de escritura paraserial inserta en la tercera fase creativa de Orrego Salas, aquella donde el maestro chileno se abre hacia lo contemporáneo (recordemos que Merino diferencia tres fases creativas hasta 1977 en la actividad de este compositor: la 1ª “Obras tempranas”, 1936–1938; la 2ª “Enfoque neoclásico”, 1942–1961 y la 3ª “Apertura hacia lo contemporáneo”, 1961–1977) (Merino 1978, 60 y 17).

despliega aquí un abanico que, por otra parte, le es característico, de combinación armónica consonante y disonante con reconocibles ejes tonales.

No pasa inadvertido el gesto de valentía profesional que Orrego Salas demuestra al permitirse la creación de esta su Opus 66, obra de características tales que la emparejan forzosamente con aquella otra, universalmente glorificada desde casi medio siglo antes que la suya: el *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, – músico del que Orrego Salas se reconoce deudor, como ya quedó aquí apuntado – con el *Retablo* de Falla mantiene esta partitura, obviamente, algunos puntos de conexión como proyecto literario y como presupuestos estéticos (Orrego 2005, p. 330),¹⁶ lo que no interfiere con la acreditación de un resultado de escritura y artístico, que corresponden por entero al genio del compositor chileno.

Tampoco debe faltar a este comentario, una vez comprobada la maestría de escritura que adorna también esta partitura y la belleza musical contenida en sus páginas, el reconocimiento a la admiración que merece este insigne maestro, este “español honorario” (Orrego 2005, p. 271–274), creador comprometido con su época no sólo en el campo de su inventiva artística sino como crítico observador del ser humano en su angustiosa soledad frente a un mundo disonante, discorde sobre el que nos invita a reflexionar, con lenguaje “inteligible” y conmovedor (Orrego 2004), en obras como su magistral *Missa “in tempore discordiae”* (1968–1969), que merecería extenso análisis y comentario, oportunamente.¹⁷ Hoy es otro tema el que nos convoca, por lo que termino regresando a esta Palabras de Don Quijote de la que, después de lo apuntado, se debe concluir afirmando que estamos ante una joya musical sin mácula, tanto por lo que musicalmente se dice cuanto por cómo queda dicho en esta partitura.

3. Anexo

Para realizar una comparación entre el texto utilizado por el compositor, verdadero “collage cervantino”, y los fragmentos del *Don Quijote* de donde ha surgido, se transcriben ambos destacándose estos últimos con negrita y

¹⁶En este sentido recordemos que el maestro Orrego Salas también apunta que en su *Retablo del rey pobre* hay mucho del *Retablo* de Manuel de Falla (Piñero 1997).

¹⁷Véase Buckwalter, Henry R. 1984. *Conductor’s Study on Orrego/Salas’ Missa “in tempore discordiae”*. Disertación doctoral. School of Music. Bloomington, Universidad de Indiana. Igualmente consúltese (Orrego 2005, p. 301–315).

anotándose las páginas donde se encuentran según la edición del profesor Francisco Rico (Cervantes 2004).

Palabras de Don Quijote de Juan Orrego Salas

I. Prólogo

Quiero que sepan vuestras reverencias que soy un caballero de La Mancha y me llamo Don Quijote. Nací por querer del cielo en esta nuestra edad del hierro para resucitar en ella la del oro.

Soy yo para quien están guardados los peligros, las hazañas y los valerosos fechos.

Soy yo para quien ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los Febos y Belianises, con toda la caterva de los famosos caballeros andantes, haciendo de este siglo en que me hallo tales grandezas, extrañezas y fechos de armas, que oscurezcan las más claras que ellos hicieron.

No se ha de decir por mí, que lágrimas y ruegos, temor o cansancio, me apartaron de hacer lo que debía a estilo de caballero

Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes.

Primera parte, Capítulo XIX.

Y quiero que sepa vuestra reverencia que yo soy un caballero de la Mancha llamado don Quijote, y es mi oficio y ejercicio andar por el mundo enderezando tuertos y desfaciendo agravios. (p. 222).

Primera parte, Capítulo XX.

—Sancho amigo, has de saber que yo **nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro**, o la dorada, como suele llamarse. **Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos fechos. Yo soy**, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y **el que ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los Febos y Belianises, con toda la caterva de los famosos caballeros andantes del pasado tiempo, haciendo en este en que me hallo tales grandezas, extrañezas y fechos de armas, que escurezcan las más claras que ellos hicieron.** (p. 227–228).

—Falte lo que faltare —respondió don Quijote—, que **no se ha de decir por mí** ahora ni en ningún tiempo **que lágrimas y ruegos me apartaron de hacer lo que debía a estilo de caballero;** (p. 230).

Palabras de Don Quijote de Juan Orrego Salas

II. A Dulcinea

Este es el lugar, oh cielos!, que escojo para llorar mi desventura, donde el humor de mis ojos acrecentará las aguas de este arrollo, y mis suspiros moverán las hojas de estas verduras.

Árboles, yerbas y plantas
que en aqueste sitio estáis,
tan altas, verdes y tantas,
escuchad mis quejas santas.

Mi dolor no os alborote,
aunque más terrible sea,
pues por pagaros escote
aquí lloraré yo Don Quijote
la ausencia de Dulcinea.

Oh mi Dulcinea! Día de mi noche, gloria de mi pena, estrella de mi ventura, rosa de espinas, lirio del campo, ámbar desleído, si tu fermosura me desprecia mal podré sostenerme en esta cuita de además de ser fuerte es duradera.

Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes.

Primera parte, Capítulo XXV.

—Este es el lugar, ¡oh cielos!, que diputo y escojo para llorar la desventura en que vosotros mismos me habéis puesto. Este es el sitio donde el humor de mis ojos acrecentará las aguas deste pequeño arroyo, y miscontinos y profundos sospiros moverán a la continua las hojas destes montaraces árboles. (p. 304–305).

Primera parte, Capítulo XXVI.

Árboles, yerbas y plantas
que en aqueste sitio estáis,
tan altos, verdes y tantas,
si de mi mal no os holgáis,
escuchad mis quejas santas.

Mi dolor no os alborote,

**aunque más terrible sea,
pues por pagaros escote
aquí lloró don Quijote
ausencias de Dulcinea
del Toboso. (p. 319–320).**

Primera parte, Capítulo XXV

¡Oh Dulcinea del Toboso, día de mi noche, gloria de mi pena, norte de mis caminos, **estrella de mi ventura** (p. 305).

Primera parte, Capítulo XXXI.

—No sería eso —respondió don Quijote—, sino que tú debías de estar romadizado o te debiste de oler a ti mismo, porque yo sé bien a lo que huele aquella **rosa entre espinas**, aquel **lirio del campo**, aquel **ámbar desleído**. (p. 393–394).

Primera parte, Capítulo XXV.

CARTA DE DON QUIJOTE A
DULCINEA DEL TOBOSO

Soberana y alta señora:

El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. **Si tu fermosura me desprecia**, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, **mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera.** (p. 313).

Palabras de Don Quijote de Juan Orrego Salas

III. A Sancho

Advertid hermano Sancho, que no todos los que se llaman caballeros lo son de todo en todo, que unos son de oro y otros de simple alquimia: unos traen y derivan su descendencia de príncipes y monarcas a quienes poco a poco el tiempo ha desecho, y otros, tuvieron principio de gente baja y han subido de grado en grado hasta ser grandes: unos fueron lo que ya no son y otros son lo que no fueron, que no es hombre más que otro si no hace más que otro.

Quiero también hacerte sabidor, que no afrentan las heridas que se dan con las manos, pues no hay memoria que el tiempo no acabe ni dolor que la muerte no consuma; siempre deja la ventura una puerta abierta en las desdichas para dar remedio a ellas.

Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes.

Primera parte, Capítulo X.

—**Advertid, hermano Sancho**, que esta aventura y las a esta semejantes no son aventuras de ínsulas, sino de encrucijadas, en las cuales no se gana otra cosa que sacar rota la cabeza, o una oreja menos. (p. 123).

Segunda parte, Capítulo VI.

—Por el Dios que me sustenta —dijo don Quijote—, que si no fueras mi sobrina derechamente, como hija de mi misma hermana (...) **que no** todos son cortesés ni bien mirados: algunos hay follones y descomedidos; **ni todos los que se llaman caballeros lo son de todo en todo, que unos son de oro, otros de alquimia** (p. 734–735).

Primera parte, Capítulo XXI.

Porque te hago saber, Sancho, que hay dos maneras de linajes en el mundo: **unos que traen y derivan su descendencia de príncipes y monarcas, a quien poco a poco el tiempo ha deshecho**, y han acabado en punta, como pirámide puesta al revés; **otros tuvieron principio de gente baja y van subiendo de grado en grado, hasta llegar a ser grandes señores**; de manera que está la diferencia en que **unos fueron, que ya no son, y otros son, que ya no fueron**. (p. 254).

Primera parte, Capítulo XVIII.

—Sábetete, Sancho, **que no es un hombre más que otro, si no hace más que otro**. (p. 214).

Primera parte, Capítulo XV.

Porque **quiero hacerte sabidor, Sancho, que no afrentan las heridas que se dan con los instrumentos que acaso se hallan en las manos** (p. 179).

—Con todo eso, te hago saber, hermano Panza —replicó don Quijote—, que **no hay memoria a quien el tiempo no acabe, ni dolor que muerte no le consuma.** (p. 180).

—**Siempre deja la ventura una puerta abierta en las desdichas para dar remedio a ellas.** (p. 180).

Palabras de Don Quijote de Juan Orrego Salas

IV. Epílogo

Y ahora, yo sé bien lo que me cumple, que las cosas humanas no son eternas y que siempre van en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin y acabamiento.

Perdóname amigo Sancho de la ocasión que te di de parecer loco como yo, que ya soy cuerdo; ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño; y fui otrora Don Quijote de La Mancha y ahora, muero como Alonso Quijano el Bueno.

Yace aquí el hidalgo fuerte
que a tanto extremo llegó
de valiente, que tuvo a todo el mundo en poco,
fue el espantajo y el coco
del mundo, en tal coyuntura,
que acreditó su ventura
morir cuerdo y vivir loco.

Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes.

Segunda parte, Capítulo LXXIII.

—Callad, hijas —les respondió don Quijote—, que **yo sé bien lo que me cumple.** (p. 1328).

Como **las cosas humanas no sean eternas, yendo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin**, especialmente las vidas de los hombres, y como la de don Quijote no tuviese privilegio del cielo para detener el curso de la suya, llegó su fin y **acabamiento** cuando él menos lo pensaba; (p. 1328)

Segunda parte, Capítulo LXXIII.

Y, volviéndose a Sancho, le dijo:

—Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, (p. 1332–1333).

—Señores —dijo don Quijote—, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. (p. 1333).

Déjense de poner aquí los llantos de Sancho, sobrina y ama de don Quijote, los nuevos epitafios de su sepultura, aunque Sansón Carrasco le puso este:

**Yace aquí el hidalgo fuerte
que a tanto extremo llegó
de valiente, que se advierte
que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.
Tuvo a todo el mundo en poco,
fue el espantajo y el coco
del mundo, en tal coyuntura,
que acreditó su ventura
morir cuerdo y vivir loco.** (p. 1335–1336).

Bibliografía

1. Benjamin, Gerald R. 2001. Orrego-Salas, Juan Antonio. Casares Rodicio, E. (coord.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, v. 8. Madrid: SGAE, p. 232–235.
2. Cervantes, Miguel de. 2004. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del Instituto Cervantes 1605–2005 dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Centro para la edición de los clásicos españoles, v. 1.
3. León, Javier R. [2018]. *Correo electrónico dirigido a Carmen Cecilia Piñero Gil*. [26–IX]. Inédito sin paginación.
4. Merino, Luis. 1978. Visión del compositor Juan Orrego-Salas. *Revista Musical Chilena*. XXXII, n, 142–144.

5. Orrego Salas, Juan. 1971a. *Continuidad y cambio; reflexiones de un compositor*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad.
6. Orrego Salas, Juan. 1971b. *Palabras de Don Quijote (Words of Don Quixote)* op. 66. (1970–1971). Saint Louis: MMB.
7. Orrego-Salas, Juan. 1988. Presencia de la arquitectura en mi música. *Revista Musical Chilena*. XLII, n, 169, p. 5–20.
8. Orrego Salas, Juan. 2004. Mi camino de la vocación al hallazgo. *Revista Musical Chilena*. [online]. jul., v.58, n, 202, p. 63–74. Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902004020200006&lng=es&nrm=iso>. Versión electrónica sin paginación. [Consultada el 26-X-2005].
9. Orrego Salas, Juan. 2005. *Encuentros, Visiones y Repasos*. Santiago de Chile: Fundación Andes.
10. Orrego Salas, Juan. 2012. *Testimonios y fantasías: improvisaciones en mi computador, 2008–2011*. Santiago de Chile: Ediciones Radio Universidad de Chile.
11. Piñero Gil, Carmen Cecilia. 1997. *Entrevista al maestro Juan Orrego Salas*. Madrid, 28 de abril de 1997. Inédita, sin paginación.
12. Piñero Gil, Carmen Cecilia. 2007. *Palabras de Don Quijote* de Juan Orrego Salas. Lolo, Begoña (edit.): *Cervantes y el Quijote en la Música. Estudios sobre la recepción de un mito* Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Centro de Estudios Cervantinos, p. 253–269.
13. Piñero Gil, Carmen Cecilia. 2011. Música latinoamericana culta del siglo XX. *Gran Enciclopedia Cervantina*. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos.
14. Piñero Gil, Carmen Cecilia. 2018. Un centenario para celebrar: el compositor Juan Orrego Salas. *Revista de Musicología*, v. XLI, n, 2, Madrid: Sociedad española de Musicología, SEDEM, p. 773–777.