

Música para **Órgano** en Navarra *musika Nafarroan*

Telemann Trío

Susana Zabaco (soprano)

Emili Castelo-Branco (trompeta)

Patxi García Garmilla (órgano)

“A la vida vidita bona”

Mundu Zahar eta Berriaren Musika Barrokoa

Música Barroca del Viejo y Nuevo Mundo

Iglesia de Santa María (Los Arcos)

Larunbata, 2023ko irailaren 16a, 18.30etan

Sábado 16 de septiembre de 2023 a las 18.30 horas

telemanntrio.com

Telemann Trío en Santa María de Los Arcos

(16 de septiembre de 2023 a las 6.30 de la tarde)

Índice

Programa

p.3

Telemann Trío “for you”

p.4

---oooOooo---

NOTAS AL PROGRAMA

1. El órgano de la Iglesia de Santa María de Los Arcos

p.7

2. Antonio Literes Carrión

p.14

3. António Correia Braga

p.19

4. Sebastián Durón Picazo y la jácara como forma de canto y danza

p.23

5. Joseph Ximénez

p.29

6. Dos jácaras más: una anónima y otra de Juan Arañés

p.32

7. La Gran Batalla de Marengo

p.37

8. Esteban Ponce de León

p.39

9. Dos jácaras de Rafael Antonio Castellanos

p.41

10. El “Códex Martínez Compañón” o “Códex Trujillo del Perú”

p.45

11. Bibliografía y referencias consultadas

p.52

IGLESIA DE SANTA MARÍA – LOS ARCOS

16 de septiembre de 2023 a las 6.30 de la tarde

“TELEMANN TRÍO”

SUSANA ZABACO PEREX – Soprano

EMILI CASTELO-BRANCO – Trompeta

PATXI GARCÍA GARMILLA – Órgano

- “A la vida vidita bona” -

Música Barroca del Viejo y del Nuevo Mundo

Antonio Literes Carrión (Artà, Mallorca, 1673 – Madrid, 1747)

* Cantata: *Animado Buzentoro* (Biblioteca Nacional, Manuscrito de “Anselmo de Lera”)

1. Aria (Moderato) 2. Recitativo (Andante expresivo) 3. Aria (Allegretto)

António Correia Braga (activo en Braga, Portugal, ca. 1695 – ?, 1704)

* *Batalha do sexto tom* (del *Liuro de Obras de Orgão do P. Fr. Roque da Coceição*)

Sebastián Durón Picazo (Brihuega, Guadalajara, 1660 – Cambo-les-Bains, Francia, 1716)

* *Vaya, pues, rompiendo el aire* (Jácara sola muy airosa al Nacimiento)

Joseph Ximénez (Tudela, 1601 – Zaragoza, 1672)

* *Batalla I de sexto tono* (Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, vol.30, fols.84^r-85^r)

Anónimo (España, s.XVII)

* *No hay que decirle el primor* (del *Libro de Tonos Humanos*, Biblioteca Nacional, Madrid, M 1262)

Juan Arañés (? – La Seu d'Urgell?, ca.1650)

* *Un sarao de la chacona* (del *Libro Segundo de Tonos y Villancicos*, Roma, 1624)

Anónimo (Catedral de Albarracín, Teruel, comienzos del siglo XIX)

* *La Gran Batalla de Marengo*

Esteban Ponce de León (?, ca. 1692 – Cuzco, Perú, 175?)

* Cantata: *Yo, su madre segunda* (de la ópera-serenata “Venid, venid deidades”)

1. Recitativo 2. Minuet 3. Aria

Rafael Antonio Castellanos

(Santiago de Guatemala, Guatemala, 1725 – Nueva Guatemala de la Asunción, 1791)

* *Oigan una jacarilla* (Jacarilla a la Concepción de Nuestra Señora)

* *Vaya de jácara, amigos* (Jácara a voz sola para que se cante en las fiestas de la Concepción de Nuestra Señora)

Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda

(recopilador del “Códex Martínez Compañón” o “Códex Trujillo del Perú”)

(Villa Cabredo, Navarra, ca. 1737 – Santafé de Bogotá, Colombia, 1797)

* *Tonada La Lata*

* *Tonada El Congo*

telemanntrio.com

Telemann Trío “for you”



Su primera actuación tuvo lugar en la histórica Colegiata de San Cosme y San Damián de Covarrubias en un emocionado concierto a favor de Cáritas que se celebró en el mes de agosto de 2020 tras la primera ola de la pandemia de la COVID-19. A este concierto siguieron otros como el del Ciclo Internacional de Música de Castilla y León (2020) en Medina de Rioseco (Valladolid), XV Ciclo de Órgano “Bizkaiko Hotsak” organizado por la Asociación “Diego de Amezua” de Bizkaia en Ugao-Miraballes, la iglesia de San Pedro de Sopedana, el IX Festival Internacional del Órgano Barroco en Las Merindades (Oña, Burgos), la iglesia de San Severino en Balmaseda, los “Fair Saturday” en el Centro Cívico “Clara Campoamor” de Barakaldo y la iglesia de Santa María en Orduña, el FIOB de Benidorm, la Catedral de Bilbao, San Nicolás de Bari en Getxo, Urduliz y el Ciclo Barroco del Conservatorio de Bilbao.

Sus integrantes, coinciden al afirmar que “nuestros programas quieren dar a conocer las obras del barroco español, el barroco colonial, las obras barrocas de un sinnúmero de autores desconocidos y, por supuesto, el extenso repertorio del gran compositor alemán Georg Philipp Telemann, que da nombre al trío”. Y todo ello lo lleva a cabo sin perder de vista los sugerentes repertorios de los autores románticos y contemporáneos, la música de los compositores vascos y el repertorio internacional y popular de las películas y los musicales de Broadway, lo que enriquece de manera notable su proyección artística y cultural, a la vez que supone un aliciente a la hora de explorar y dar a conocer al público una amplia paleta de estilos musicales.

Susana Zabaco Perex (soprano)

Nacida en Bilbao, comienza sus estudios musicales con Begoña Sasía, obteniendo los títulos superiores de Piano, Solfeo-Teoría-Acompañamiento, Pedagogía musical y Música de Cámara en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao y el título superior de Canto con María Ángeles Rodríguez en la especialidad de Lied y Oratorio.

Ha participado en cursos de perfeccionamiento en Alemania, Francia, Inglaterra, Austria y Hungría con profesores como Elio Scaravella, David Mason y Anatoli Goussev.

Ha participado en el disco “Banda sonora de Balmaseda” junto con la coral Koltza de Balmaseda y la banda Azkoaga de las Encartaciones con las que colabora en numerosos conciertos celebrados en la iglesia de San Severino, destacando su participación en el Miserere de don Martín Rodríguez, en los conciertos de Navidad y en el estreno del “Gloria” de Julio Lanuza.

Con el grupo Aula Boreal ha interpretado música española rescatada de los archivos de la Catedral de Sigüenza junto con la orquesta ProArte de Madrid destacando su participación en el otoño musical soriano en 2017.

Con la guitarrista Sylvia Gutiérrez ha interpretado recitales en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga”, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y en el Fair Saturday 2016.

Participa en el día de la cultura rusa en colaboración con la Escuela de Idiomas de Bilbao en 2009 y 2016 junto con la pianista Viktoria Gavrilchenko, destacando los conciertos realizados para difundir la música rusa.

Ha trabajado como profesora de Reducción de partituras en el Centro Superior Musikene de San Sebastián y desde el año 2005 es profesora de Canto y Música de Cámara en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao.

Emili Castelo-Branco (trompeta)

Natural de Barcelona, empieza sus estudios musicales (canto coral y Banda) a edad muy temprana bajo las enseñanzas e influencia de Josep Caballé i Mateu. Realizó los estudios musicales en la especialidad de trompeta en el Conservatorio Superior de Música del Liceu, y en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, terminando sus estudios en 1992. Con posterioridad ha participado en cursos y clases de perfeccionamiento impartidos por solistas de talla internacional.

Desde su época de estudiante, abordó repertorios complejos, como la “Sonata da Chiesa” de Robert Maximilian Helmschrott, para trompeta y órgano, que fue obra de obligada interpretación en la asignatura de música de cámara, en aquel entonces junto con el organista Josep Maria Mas Bonet.

Ha participado en distintas agrupaciones de cámara, entre las que destacan, en el ámbito de la tradición musical catalana, las coblas “Ciutat de Cornellà”, “Ramblas”, “Sabadell” y “Ciutat de Terrassa”, así como en agrupaciones de viento-metal, como el “Brasselona de Trompetes Trio” y distintos quintetos de metales, guardando un especial recuerdo del celebrado con el Quinteto de Metales de la BOS en diciembre de 2017 en el Palacio Euskalduna de Bilbao.

Participó asimismo de manera regular en las agrupaciones sinfónicas que acompañaban los ciclos de temporada de Zarzuela en Catalunya; en especial, los de la compañía de Ferran Rigual, con la que intervino en las representaciones de la práctica totalidad de obras emblemáticas del repertorio.

Ha colaborado con la Banda Municipal de Barcelona, la Orquesta Simfònica del Vallès, y la orquesta Ars Medica; y hasta su cambio de residencia al País Vasco, formaba parte de la Orquesta de la Universitat de Barcelona, con la que estrenó el Concierto para Trompeta y Orquesta “Diàlegs”; obra especialmente dedicada por el compositor, Lluís Farreny.

Ya residente en Bizkaia forma parte de la Asociación de Música de Cámara de Bilbao, la EHU Orkestra y ha colaborado con la Orquesta Sinfónica ProArte de Madrid en los conciertos celebrados en la Catedral de Sigüenza junto con el coro “Aula Boreal”, dirigidos por Daniel Garay.

Es Licenciado en Derecho por la Universidad de Barcelona.

Patxi García Garmilla (órgano)

Nacido en Bilbao, ex-Profesor Titular de Geología en la Universidad del País Vasco, compaginó su actividad universitaria con los estudios de Piano, Órgano y Composición, de los que fueron sus profesores Carmen Orúe, Juan Esteve, Pedro Guallar y Pilar Olaizola. Premio de Órgano por el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao.

Ha asistido a clases magistrales de órgano con Montserrat Torrent y Guy Bovet, y cursos de clavecín con Juan Manuel Ibarra y Rodrigo Madrid. Ha sido invitado en dos ocasiones (2007 y 2009) por el Consulado de España en Hannover y la Sociedad Hispano-Alemana de la Baja Sajonia para tocar en

el instrumento barroco de estilo español de la *Neustädter Hof- und Stadtkirche St. Johannis*, así como también por la *Fédération Francophone des Amis de l'Orgue* para quienes tocó obras de compositores vascos en el Palacio Euskalduna de Bilbao dentro de su XXIII Congreso (2007).

Ha intervenido en los ciclos internacionales de órgano organizados por la Excma. Diputación Foral de Vizcaya, el Gobierno de Navarra y la Asociación “Antonio de Cabezón” de Burgos, XII Festival de Música Antigua de Gijón, así como en los ciclos de la Asociación “Diego de Amezua” de Vizcaya, “Órganos de Urdaibai/Urdaibaiko Organoak-Joxe Mari Eguileor”, FIOB de Benidorm y “Los Órganos de Alicante”.

También ha participado con el Coro de la Universidad del País Vasco en la grabación de un CD con obras de Mompou, Gorriti y Ezkurra; y con el coro “Los Tonos Humanos” de Galdakao ha grabado otro CD dedicado íntegramente a Gabriel Fauré. Dos CDs más recogen varias obras del repertorio barroco ibérico interpretadas en los órganos históricos de Covarrubias (Burgos) y Pastrana (Guadalajara).

Sus programas para órgano han sido muy variados: música finlandesa y noruega de los siglos XIX y XX, romanticismo germánico, monográficos de la obra para órgano de Antonio de Cabezón, de compositores nortealemanes anteriores a Bach y de compositores portugueses y franceses de los siglos XVI al XVIII. Con motivo del 250 aniversario de la muerte de J.S. Bach (2000), ofreció en la iglesia de la Residencia de los PP. Jesuitas de Bilbao la versión íntegra para órgano de “El Arte de la Fuga” en dos conciertos que tuvieron una excelente acogida por parte del público y la crítica.

En el órgano “Jesús Guridi” de la Catedral de Bilbao, ofreció dos conciertos monográficos con obras de W.A. Mozart con motivo del 250 aniversario de su nacimiento (2006). En el Cavaillé-Coll de San Antón de Bilbao, la integral de la obra para órgano de José M^a Usandizaga en dos conciertos (2007-2008). Entre 2010 y 2015 desarrolló en seis conciertos “El Legado de Bach”, con obras de diversos maestros de los siglos XVIII al XX que compusieron obras para órgano inspirándose en las del *Thomaskantor*. En 2017 interpretó la integral para órgano de Johannes Brahms en Bilbao y Pamplona, y en 2018, la de Schumann.

Como compositor, su obra para órgano incluye: Trío (1993); Tres Piezas para Organo Ibérico (1994, 1995, 1998); Preludio, Coral y Fuga sobre el nombre de DURUFLE (1994); Sinfonietta nº4 (1994) para flauta y órgano; Contrapunctus XIX (1999); Tríptico para Organo (2000); Agur Jaunak (2001) y Dos Variaciones sobre Aldapeko (2001). También ha abordado el mundo de la transcripción para órgano de obras orquestales y pianísticas de distintos compositores: Johann Sebastian Bach, José María Usandizaga, Julen Ezkurra, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Paul Hindemith, Dmitri Shostakovich y Viktor Ullmann, entre otros.

Leonor Hennequet (registrante)

Nacida en Portugalete, ex-Profesora Titular de Anatomía en la Facultad de Medicina y Odontología de la Universidad del País Vasco, cursó estudios de piano y órgano en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao. En la actualidad, estudia arpa celta y sinfónica, y también canta como soprano en el grupo “Aula Boreal”, habiendo participado en la grabación de un CD dedicado íntegramente al compositor barroco Juan del Vado.

Interviene como registrante habitual en todos los conciertos que ofrece Patxi García Garmilla y es una perfecta conocedora de los diferentes tipos de órganos desde el Barroco hasta la actualidad, habiendo participado en numerosos conciertos ofrecidos en España y Alemania.



NOTAS AL PROGRAMA

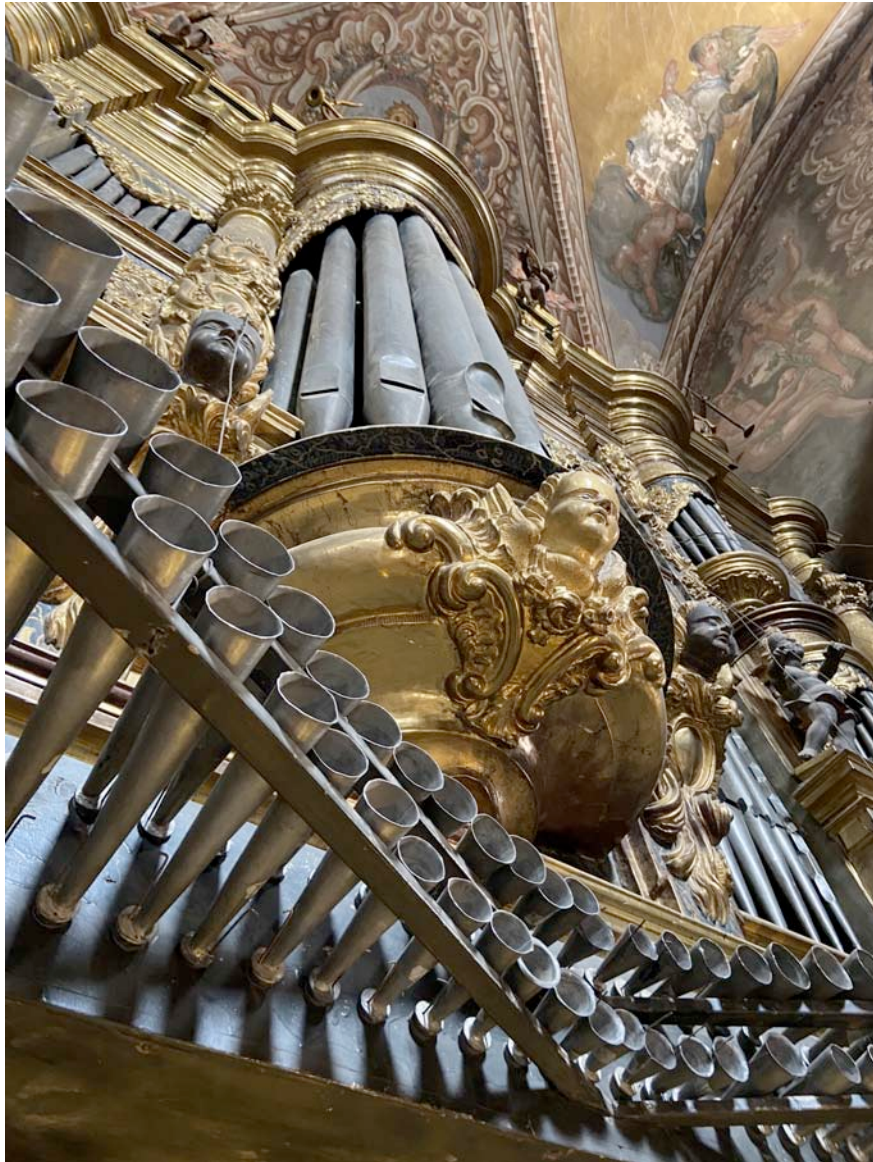
1. El órgano de la Iglesia de Santa María de Los Arcos

Una larga historia es la que tiene este impresionante instrumento. Sagaseta y Taberna (1985) nos aportan numerosos datos técnicos e históricos que nos ayudan a comprender mejor su proceso evolutivo. Con la constancia de que ya en 1578 existía un órgano en la iglesia, el actual fue construido por el organero lerinés Lucas de Tarazona en 1760-61, y su soberbia caja corrió a cargo del “escultor, arquitecto y santero, vecino de la ciudad de Tarazona” Diego de Camporredondo.



Vista general del órgano de Santa María de Los Arcos

Si, como en casi toda España, el siglo XIX fue en Los Arcos una época difícil para la supervivencia de sus habitantes, podemos imarginarnos cómo afectó a su patrimonio artístico. El órgano no fue una excepción, aunque, por fortuna, pudo recibir algunos cuidados de mantenimiento, como las afinaciones en 1802 por el organista local Ramón Domínguez y en 1825 por el organero francés Juan Monturus. Sagaseta y Taberna (op. cit.) nos aportan un dato muy especial: “una curiosa partida con tinte político aparece en 1839: se paga al organero Isidro de Garrido *por arreglar el órgano que descompusieron las tropas de Cristina*. Ni siquiera se la trata como Regente o como Dña”.



Detalle de la fachada del órgano de Santa María de Los Arcos

Pero fue en 1901 cuando la firma Inchaurre Hermanos llevó a cabo una reforma de profundo calado. Propuso hacer un nuevo secreto con un teclado moderno de 56 notas, las naturales de hueso y los sostenidos de ébano, con octava tendida, un fuelle moderno, nuevas placas de porcelana para los tiradores y adición de una flauta armónica en el interior, además de dos lengüetas interiores: el fagot en el partido izquierdo y el oboe en el derecho.

Ya en el siglo XIX, el taller de la saga Inchaurre estaba ubicado en Zaragoza. Dicho taller aparece con varias firmas a lo largo de su historia. El progenitor, Saturnino, firma como “Saturnino Inchaurre e Hijos”, después aparece la de “Inchaurre Hermanos”, y finalmente la de “Emeterio Inchaurre” en las dos primeras décadas del siglo XX.



A la izquierda, anuncio publicitario de la casa “Inchaurre Hermanos”; a la derecha, placa en el frontal del teclado del órgano de Santa María de Los Arcos

Saturnino Inchaurre era un prestigioso maestro organero de origen vasco. Tenía un taller de organería que posteriormente continuarían sus hijos. A Saturnino se le documenta en [Báguena](#) (comarca del Jiloca, provincia de Teruel) trabajando en el órgano de la parroquial en 1890 para la composición y construcción de un nuevo fuelle. En el tránsito del siglo XIX al XX, la organería española más moderna estuvo dominada por los talleres de los maestros del País Vasco y Navarra. Sin duda, las innovaciones introducidas por la casa Inchaurre en el órgano de Santa María de Los Arcos nos recuerdan mucho a los modelos constructivos de la casa Roqués, como queda patente, por ejemplo, en el órgano de Urduliz (Vizcaya).



Órgano de Santa María de Los Arcos: a la izquierda, teclado de 56 puntos (con partición en Si² / Do³); a la derecha, pedalier cromático de 13 notas. Se observan las llamadas al trémolo (TR, a la izquierda) y a la lengüetería (LL, a la derecha).

Los juegos del órgano de Santa María de Los Arcos que ocupan las dos mitades del teclado son: los tres flautados de 13 palmos (8 pies), que incluyen un flautado principal, una flauta armónica y un flautado violón; la octava, docena, quincena, decinovenia y nazardo en quincena, además de la trompeta real y la trompeta de batalla. El bajoncillo y el fagot se sitúan exclusivamente en la mitad izquierda, mientras el clarín y el oboe lo hacen en la mitad derecha. No existen las mixturas propiamente dichas, como pudieran ser el lleno, la cimbala o la sobrecimbala.

Vamos a analizar en el detalle la distribución de los juegos a ambos lados de la consola. Tengamos en cuenta que 13 palmos equivalen a 8 pies, que es la denominación española de los juegos que suenan a su altura. El “do” más grave del teclado en tubo abierto mide 8 pies (unos 2,40 metros), y esta longitud equivale a 13 palmos.P



Órgano de Santa María de Los Arcos: a la izquierda, registros del partido izquierdo; a la derecha, registros del partido derecho

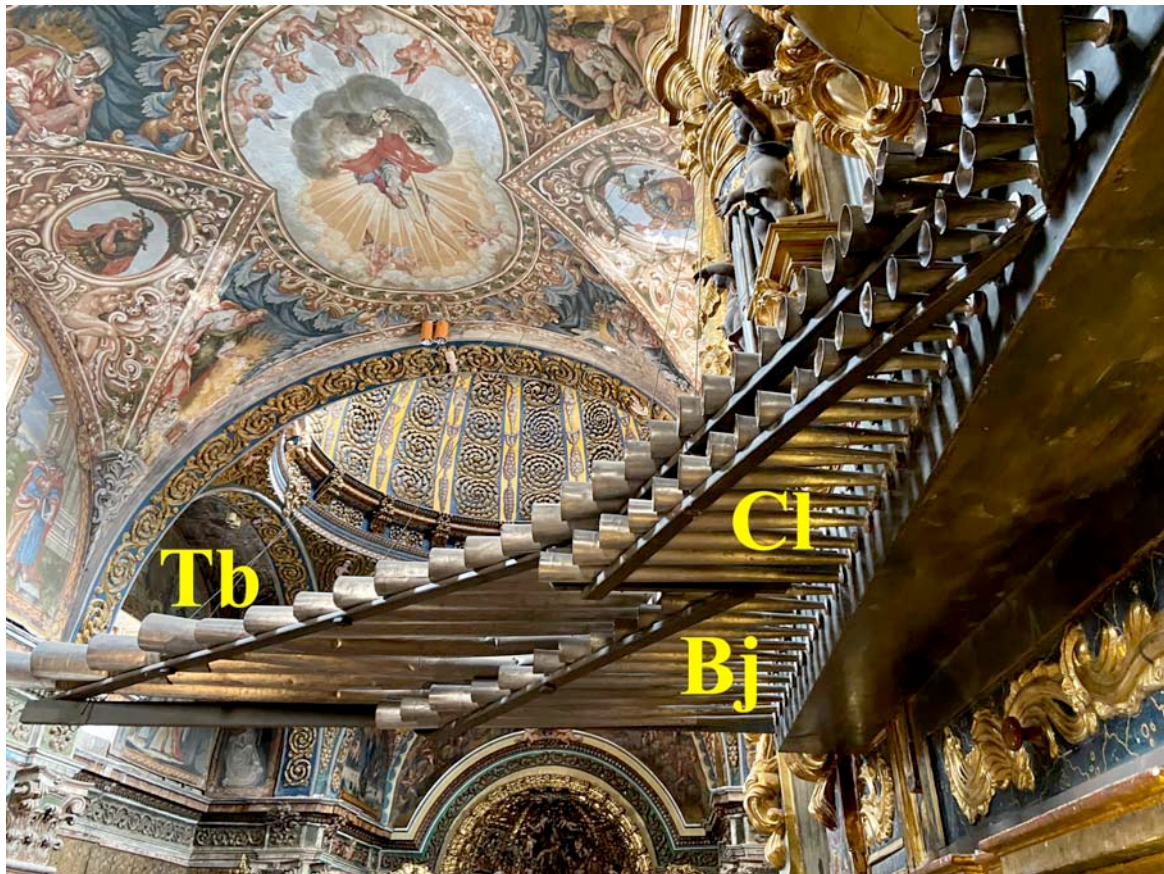
Relación de los registros del órgano de Santa María de Los Arcos (todos partidos):

Lado izquierdo

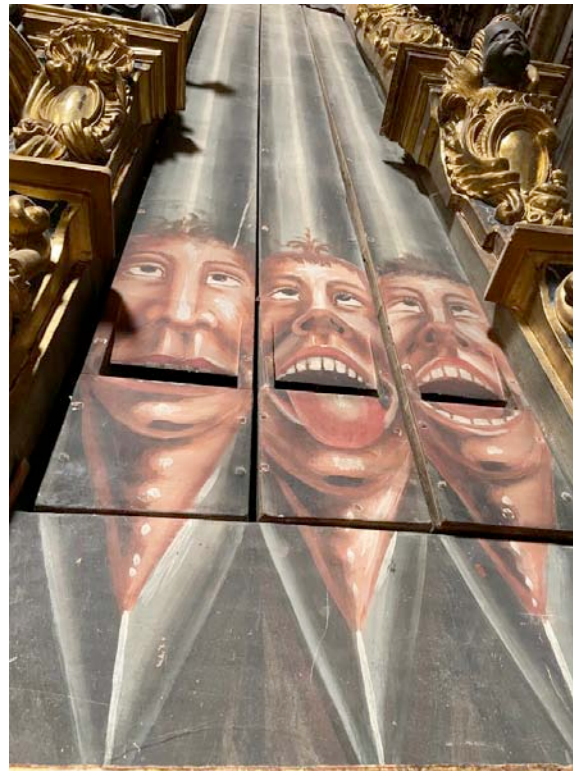
Trompeta Batalla (exterior)
 Bajoncillo (de 4 pies) (exterior)
 Fagot (interior)
 Trompeta Real (interior)
 Nasardo en 15ª
 Decinovenas
 Quincenas
 Docenas
 Octaba
 Flautado Violón
 Flauta armónica
 Flautado de 13

Lado derecho

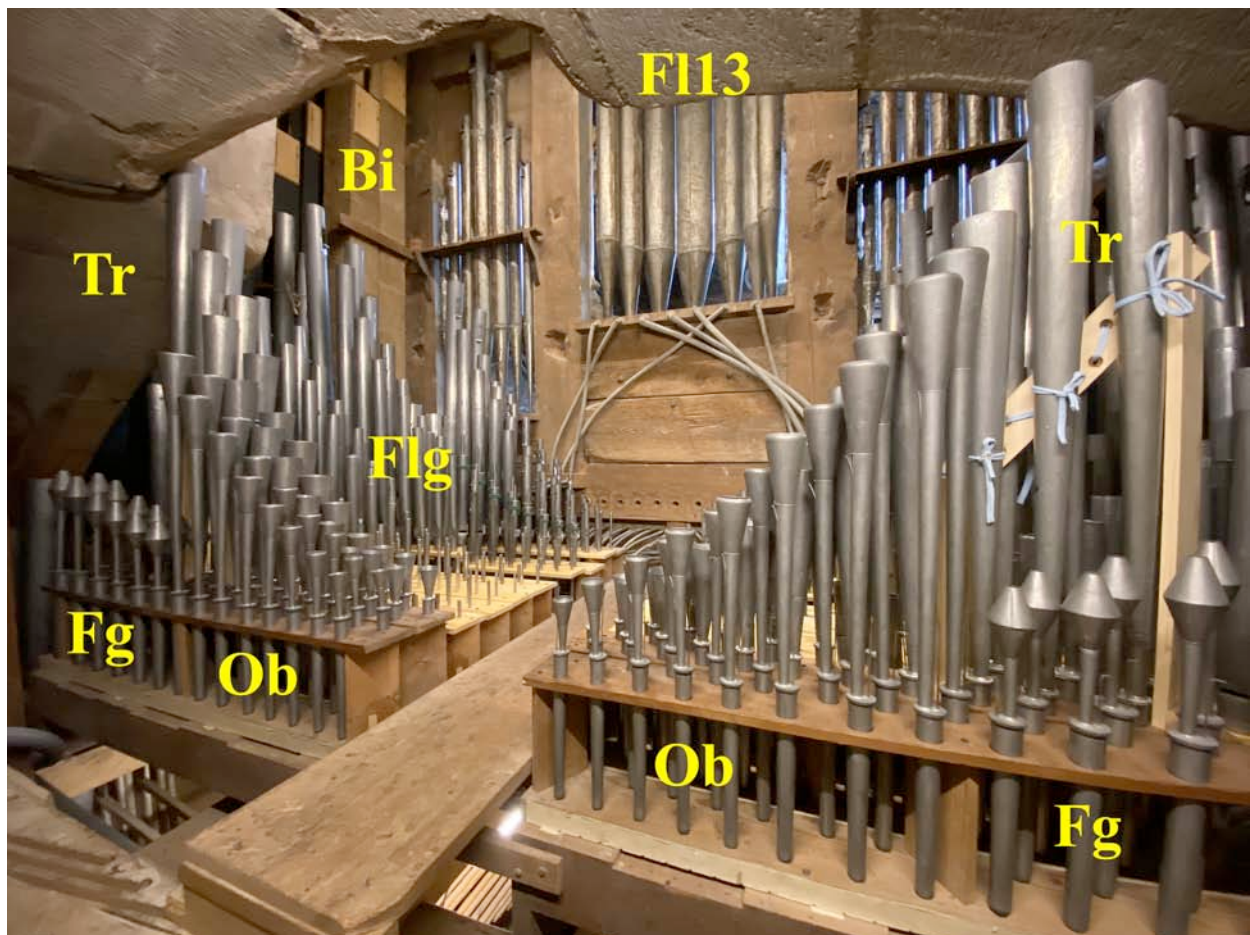
Clarín 1º (de 4 pies) (exterior)
 Trompeta Batalla (exterior)
 Oboe (interior)
 Trompeta Real (interior)
 Nasardo en 15ª
 Decinovenas
 Quincenas
 Docenas
 Octava
 Flautado Violón
 Flauta armónica
 Flautado de 13



Lengüetería “en batalla” en el órgano de Santa María de Los Arcos. La hilera superior en amplio arco es la Trompeta de Batalla (Tb); por debajo, y con notas alternas a derecha e izquierda, el Bajoncillo (Bj) dispuesto en dos alas exteriores y el clarín (Cl) en un arco central



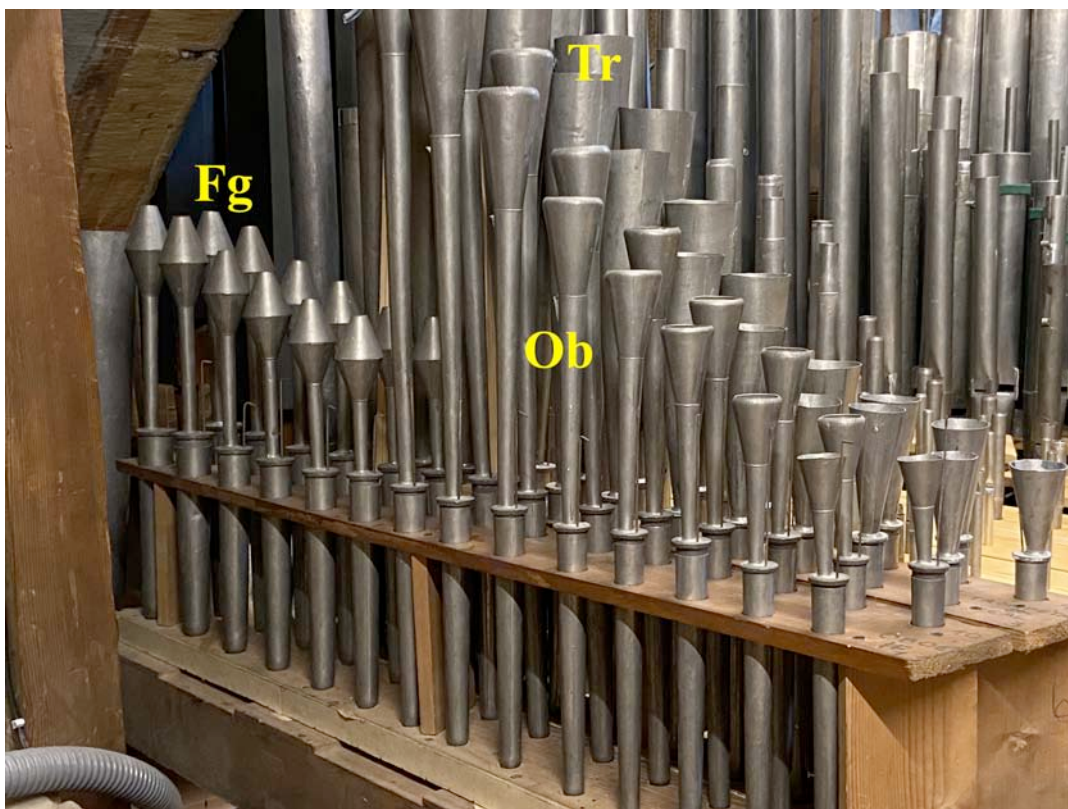
A la izquierda, tres bordones con rostros en el lado izquierdo de la caja; a la derecha, otros tres en el lado derecho, el central sacando la lengua



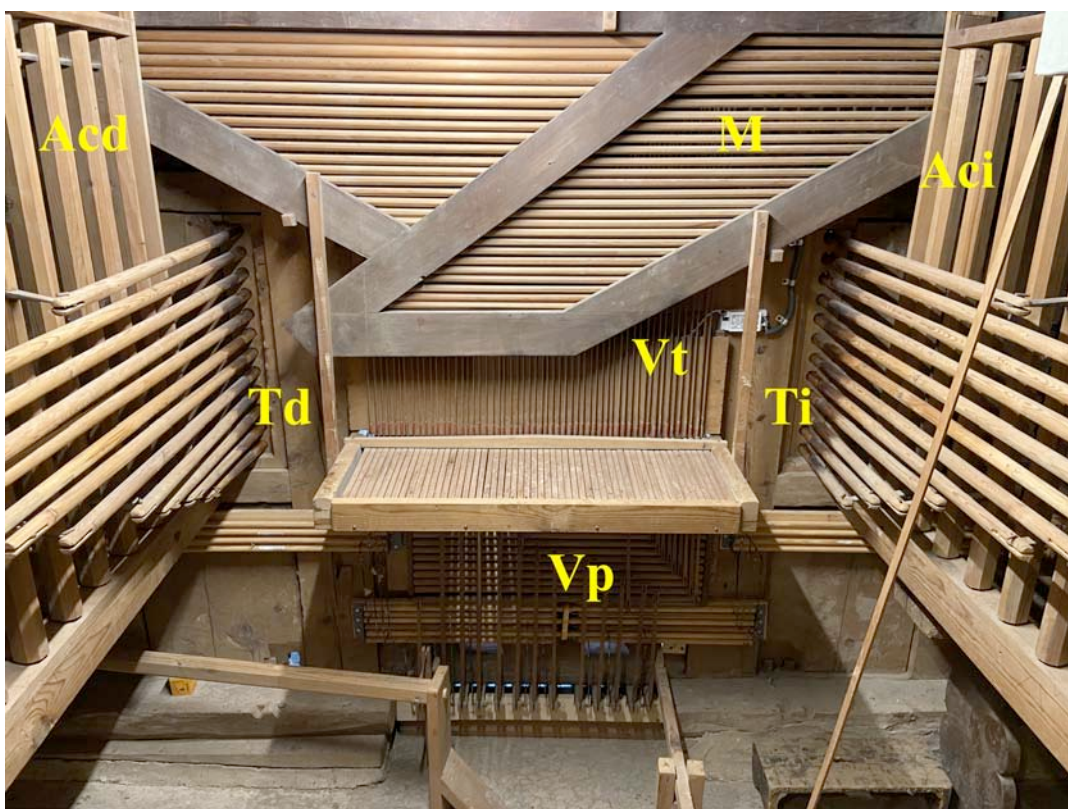
Interior de la caja del órgano de Santa María de Los Arcos. Al fondo, se ven los tubos del Flautado de 13 palmos (Fl13) de la calle central. Hay bordones internos (Bi) y se ven los tablones de los distintos juegos labiales (Flg). En primer término, las lengüetas interiores: Trompeta Real (Tr), Fagot (Fg) y Oboe (Ob)



Interior de la caja del órgano de Santa María de Los Arcos. A la izquierda, tubos del Fagot con el característico resonador cónico doble; a la derecha, tubos del Oboe



Interior de la caja del órgano de Santa María de Los Arcos. Detalle de la disposición de los tubos del Fagot (Fg), Oboe (Ob) y Trompeta Real (Tr) en el lado derecho



Interior de la caja del órgano de Santa María de Los Arcos. En el nivel inferior pueden observarse los diferentes mecanismos de transmisión mecánica: varillas del pedal (Vp), varillas del teclado (Vt), molinetes de transmisión para la reducción (M), tiradores de los juegos al lado izquierdo (Ti), tiradores de los juegos al lado derecho (Td), árboles de compás del lado izquierdo (Aci) y árboles de compás del lado derecho (Acd)

2. Antonio Literes Carrión

Un músico crucial en la primera mitad del siglo XVIII en España fue, sin duda, Antonio Literes Carrión (Artà, Mallorca, 1673 – Madrid, 1747). Muy precoz en su formación musical, a los quince años ya era violón del Colegio Real de Niños Cantorcicos de Madrid y en 1693 ocupaba el puesto de bajo de viola principal en la Real Capilla. En 1717 dió su aprobación para la publicación del tratado titulado *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia. El siempre exigente P. Benito Feijóo y también el “primer violín de la Grande Universidad de Salamanca”, Juan Francisco de Corominas, le alabaron por su destreza a la hora de conjugar los estilos antiguo y nuevo. El primero, en el primer volumen de su *Teatro Crítico Universal* (1726), al hablar de la capacidad de algunos músicos para componer en ambos estilos, escribe: “Algunos extranjeros hubo felices en ésto, pero ninguno más que nuestro don Antonio de Literes... acaso el único que ha sabido juntar toda la majestad y dulzura de la música antigua con el bullicio de la moderna”. El segundo apunta en su *Aposento anti-crítico*, también de 1726: “insigne músico, no tan único que repugne la compañía de un don Joseph de Torres, de un maestro San Juan, de un Nebra, de un Serqueira dulcísimo”. Igualmente el cardenal Mendoza también le reconoce como un gran músico. Hacia 1720 es miembro de la orquesta de la Casa Ducal de Osuna, donde conoció al escritor José de Cañizares (1676–1750), con quien mantendría una larga y fructífera colaboración. Compuso varias óperas: con libreto de Antonio de Zamora, *Celos no guardan respeto* (1723); con letra de Tomás Añorbe, *Júpiter y Dánae* (1700); y sobre textos de José de Cañizares, *Acis y Galatea* (1708), *El estrago en la fineza ó Júpiter y Semele* (1718), *Hasta lo insensible adora* (1713); *Los elementos* (1704), *Coronis y Júpiter* y *Yoo, los celos premian desdenes* (1699).

APROBACION DE DON ANTONIO LITERES, BIOLON *Principal de la Capilla Real.*

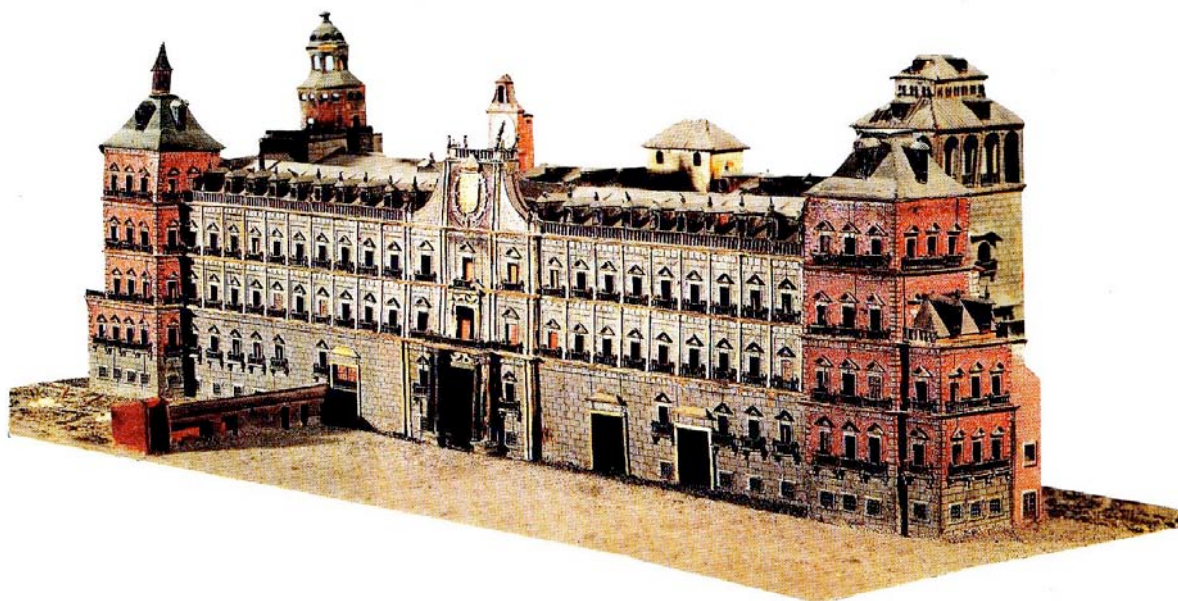
CON sumo gusto, y atencion he visto vn Libro de Zifras de Guitarra, abierto en Amberes: su Autor Don Santiago de Murcia, Maestro que fue de la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Luisa Gabriela de Saboya (que Dios tiene) celebrando en él, así en lo armonioso, y variedad de sus Tañidos, como en los Exemplos con que explica su execucion en el modo de acompañar qualquier Baxo, no dexando en todo él duda sin respuesta, circunstancia muy apreciable, y provechosa para qualquier Aficionado; pues en lo fatigoso, y trabajado de sus reglas, y principios se hallará, no retratado, sino vivo el Maestro. Por lo qual soy de parecer salga à luz dicho Libro. Salvo. &c. Madrid, y Agosto primero de 1717.

Don Antonio Literes.

Aprobación del *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia por Antonio Literes (Biblioteca Nacional, Madrid, R/5048)

En la Nochebuena del año 1734 tuvo lugar un demoledor incendio que afectó a la mayor parte del Antiguo Alcázar de Madrid, desapareciendo el archivo musical de la Real Capilla con valiosas obras musicales de varios siglos; fue una pérdida realmente irreparable. Entonces era maestro de capilla José de Torres y Martínez Bravo, quien rápidamente se apresuró a solicitar copias de partituras a cuantos maestros conocía. Sin embargo, se hizo también necesario encargar nuevas composiciones, cometido para el cual quedaron encargados Antonio Literes y José de Nebra. El primero compuso ocho Magnificat, catorce

salmos, unas Vísperas para voces solas y tres misas de facistol a cuatro voces. La calidad de estas obras hizo que el Padre Feijóo expresara esta opinión: “Quisiera que este compositor trabajara sobre asuntos sagrados, porque el genio de su composición es más propio para fomentar afectos celestiales que para inspirar amores terrenos”.



Maqueta del Antiguo Alcázar de los Austrias (Museo Municipal, Madrid)

Sin embargo, Literes sería más apreciado, al menos en vida, por sus óperas y zarzuelas, algunas de las cuales han sido objeto de grabación discográfica por Eduardo López Banzo y Carles Magraner. Es tal la fantasía de la que hace alarde y la destreza poniendo música a los textos que Henry Raynor en su *Historia social de la música* califica a Literes como “primer compositor español de la emancipación”. En su música, se suceden recitados, ariosos, tonos humanos con coplas y estribillos, *ariettas* y, en sus obras más tardías, arias de mayor desarrollo con instrumentos (violines y oboes). Compositor de obras de extraordinaria dulzura, fue el verdadero adalid del estilo español frente a la potente influencia italiana y francesa de la época. Ruíz Tarazona (2000) y Pizà Prohens (2002) han estudiado la figura de Literes, especialmente éste último en un libro muy completo sobre su vida y obra, acompañado de numerosas referencias bibliográficas y discográficas.

Curiosamente y a pesar de que nos encontramos ante uno de los compositores barrocos españoles más conocidos, quedan aún manuscritos con obras de Literes sin estudiar ni publicar. Es el caso del denominado “Manuscrito de Anselmo de Lera” (M 2618) que se conserva en la Biblioteca Nacional y que lleva el encabezamiento: “Canttadas a lo humano de el P. Fr. Anselmo de Lera, Predicador de su Magestad en S. Martín de Madrid, año de 1737”. En realidad, el libro contiene solamente la parte de tiple, faltando, con seguridad, al menos, dos partes de violín y el acompañamiento, que estarían en libros separados y que desgraciadamente se han perdido. El manuscrito contiene la parte de tiple de 12 cantadas de Literes, dos de Juan Serqueira, otra de Antonio Cabezudo, otra de Juan de Navas, tres de Sebastián Durón, otras tres de José de Torres y Martínez Bravo y un tono humano de Juan Hidalgo.

Es por todo esto que hemos reconstruido una de estas cantatas de Literes, que lleva por título *Animado Buzentoro*, quedando adaptada a la configuración de nuestro trío. El tema en ella se apoya en la nave que utilizaba el Dux de Venecia el día de la Ascensión para conmemorar de modo simbólico la estrecha unión de su vasto imperio con el mar.



Antonio Literes: *Animado Buzentoro* (Manuscrito de Anselmo de Lera, Madrid, Biblioteca Nacional)



El Dux en el Bucintoro se dirige a San Nicolò di Lido (1766) (óleo de Francesco Guardi, Museo del Louvre)

El nombre de Buzentoro, que está obviamente castellanizado, procede del italiano *Buzino d'Oro* o “Barca de Oro”. Este emblemático navío también se utilizaba para recibir oficialmente a las personalidades políticas o militares más relevantes del momento, constaba de dos plantas, era accionado por 168 remeros y en su popa se situaba la cámara del Dux con el trono revestido de oro al igual que muchas otras estancias del interior de la nave.

El texto relaciona poéticamente las vicisitudes del proceloso mar con los estados de ánimo de la propia vida y en ese sentido es un canto épico a la gran diversidad de sentimientos humanos que se van desgranando en el transcurso de nuestra existencia, con todo lo bueno y lo malo que nos puede acontecer. La cantata tiene una estructura simétrica aria–recitado–aria. He aquí su apasionada poesía *di carattere*:

1. Aria

Animado Buzentoro,
que haciendo remos las alas,
el piélago surcas del ábrego
en donde vuelas o nadas.
Amaina, no en la vaga tormenta del aire
a pique te vayas. Amaina.
Y pues del délfico Apolo
te me concedió a mi instancia
a fin de inquirir en hombros
de tu inquietud animada,
la tierra que huello
después de estas playas,
me arrojan airadas las furias del cierzo
en dura borrasca.
Ya sé que el sitio que el hado
me ha destinado a que salga,
el promontorio cerúleo,
con raro misterio llama,
teatro en que libre de tantas batallas,
a solo lidiar con prodigios y asombros
la estrella me arrastra.
Amaina, no en la vaga tormenta del aire
a pique te vayas. Amaina.

2. Recitativo

Pero ya que los cielos piadosos
desvanecen los recelos,
pues ya la tierra veo
donde abortar pretende mi deseo,
de mi pecho el enojo prevente a mi saña,
Tinacria altiva, ve a tu campaña
solo con el amago de mi cólera cruel
su último estrago.

3. Aria

Tiemble el monte, la selva y el prado,
que mi enojo airado los ha de talar.
Tiemble el monte, la selva y el mar;
porque cuando mi cólera estreno,
soy rayo, soy trueno que solo mi amago
sabrà confundir, herir y abrasar.

Aria
Moderato

Trompeta en do*

Soprano

Órgano*

4

7

3 — — — — — +6 — — — — — $b5$ — — — — — 6 4 3

A ni ma-do Bu-zen to ro que ha-cien-do re

6 7+ 6

Arranque de la primera aria de la cantada *Animado Buzentoro* de Antonio Literes

Recitado
Andante expresivo

S

Órgano*

III

Pe-ro ya que los cie-los pia-do-sos des-va-ne-cen los re-ce-los pues ya la tie-rra ve-o

6 $b5$

Arranque del recitativo de la cantada *Animado Buzentoro* de Antonio Literes

Aria
Allegretto

125

Tpt*

S

Org*

+6 6 4 3 6 7 3 6 4 6 --- 6 ---

130 (tr)

Tpt*

S

Org*

6 --- 3- 6 6 +6 6 4 3

Tiem- ble. el_mon-te la sel - va_ y el pra_ do

Arranque de la segunda aria de la cantada *Animado Buzentoro* de Antonio Literes

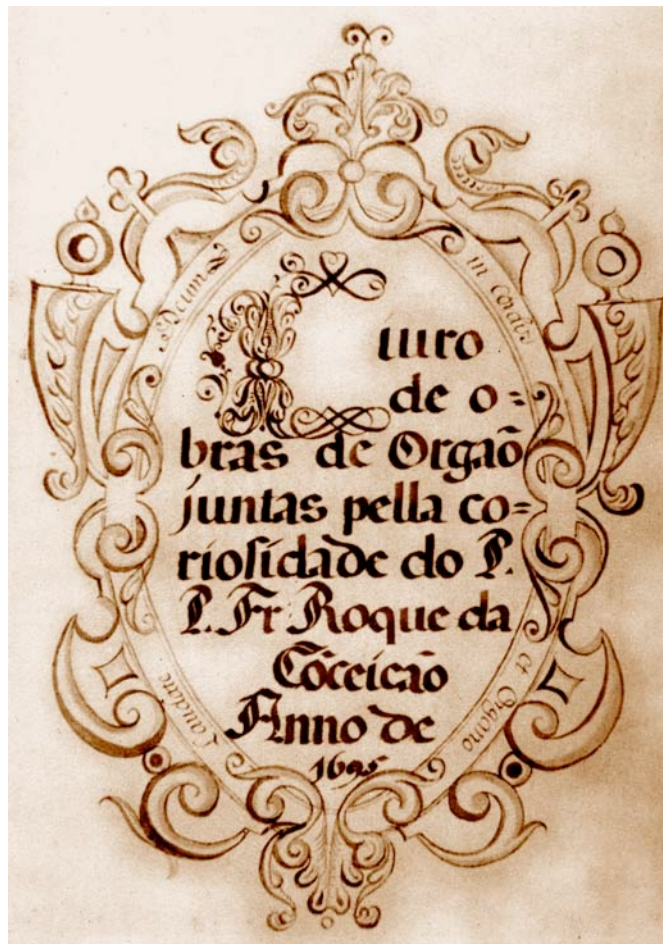
3. António Correia Braga

El *Liuro de Obras de Orgão juntas pella coriosidade do P. Fr. Roque da Coceição* está fechado en el Anno de 1695. Contiene 67 composiciones para órgano, entre ellas, versos, fantasías, obras de registro entero y medio registro, y, como obras muy relevantes, cuatro “batallas”, una de Pedro de Araújo, otra de Diogo da Coceição, una de las múltiples versiones de la célebre *Batalha Famosa* (anónima) y una última que está firmada por António Correia Braga.

En realidad, la mayoría de las obras de esta magna colección son anónimas, o quizás fueron escritas por el propio Roque da Coceição, que, en virtud de la natural modestia clerical, las dejó sin firmar. El extenso volumen se encuentra en la Biblioteca Municipal de Oporto, donde se catalogó con el número 1607 (Loc. G.7) y puede considerarse como una de las más importantes fuentes documentales de música para órgano del siglo XVII en toda Europa. El libro contiene también algunas indicaciones teóricas, como, por ejemplo, el diseño del teclado característico de octava corta, que se encuentra igualmente muy extendido en los instrumentos de la escuela castellana, y por el cual el mi grave equivale al do, el fa sostenido al re y el sol sostenido al mi, quedando sin representación los sonidos do, re, fa y sol sostenidos de la octava más grave del teclado. Las obras están escritas a cuatro pentagramas.

De la vida y obra de António Correia Braga poco se sabe hoy día. Su *Batalha do sexto tom* figura con el nº 56 en el manuscrito del Libro de Roque da Coceição, y es una de las piezas más significativas de la colección. Su estilo se enmarca en el clásico diálogo retórico entre los coros del órgano que simbolizan la contienda entre ejércitos imaginarios, con alternancia

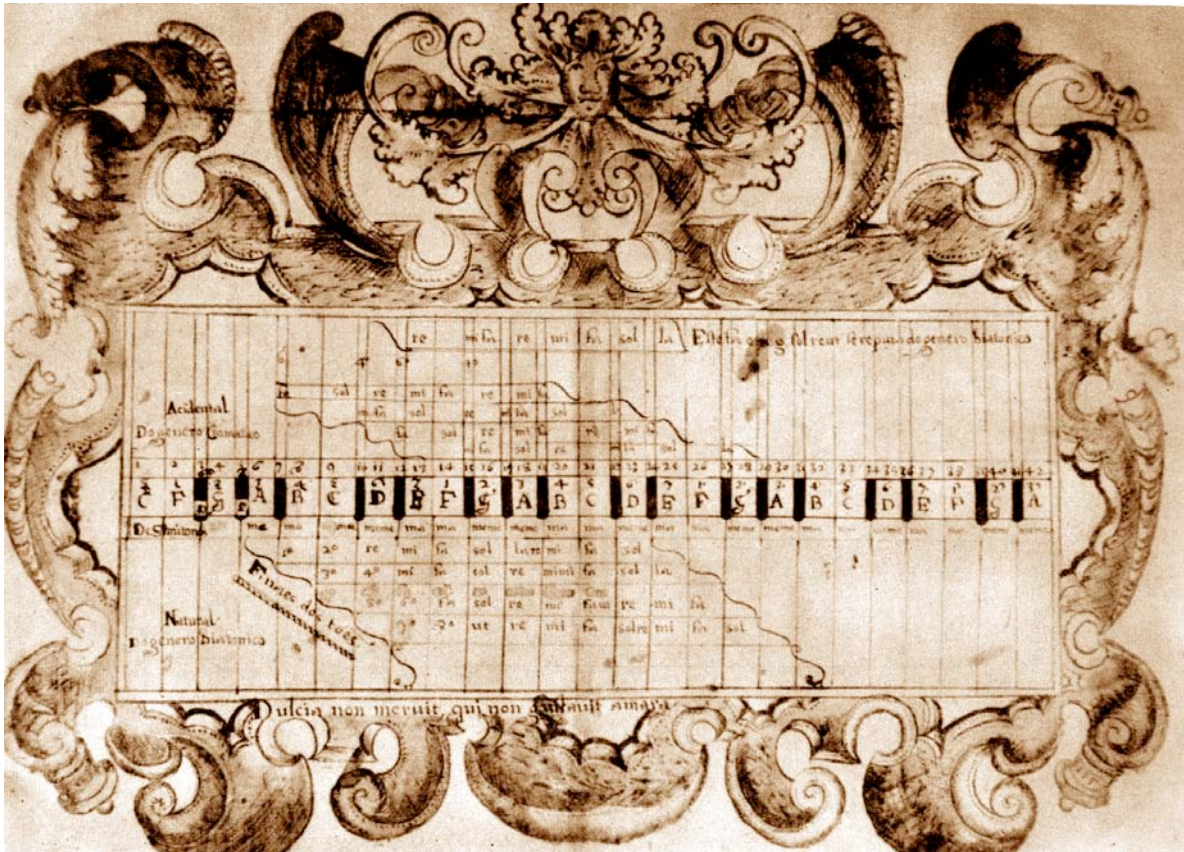
de propuestas “cercanas” y “lejanas”, en variados intercambios que ofrecen texturas unas veces imitativas, otras homofónicas, con acordes repetidos y empleo profuso de la poderosa lengüetería tan característica de los instrumentos ibéricos de los siglos XVII y XVIII. Son obras “retóricas” en el significado más auténtico del término, cuyo uso activo de los juegos de lengüetería venía a poner en valor la calidad constructiva y técnica del instrumento, y que se reservaban para las ocasiones de mayor solemnidad, como las festividades más importantes del calendario litúrgico, las conmemoraciones más significativas o los recibimientos a personalidades de relevancia dentro del ámbito político, religioso y/o militar.



Portada del *Liuro de Obras de Orgão* de Roque da Coceição



Escritura a cuatro pentagramas en el *Liuro de Obras de Orgão* de Roque da Coceição



Solo de trompeta sobre pedal en “do” de la *Batalha do sexto tom* de António Correia Braga

La obra comienza con un inciso muy dinámico seguido de pasajes tanto acordales como contrapuntísticos. El solo de trompeta con sus correspondientes respuestas “en eco” se presenta majestuoso y noble sobre un pedal en do. Siguen diversos pasajes con ritmos ternarios y ecos entre los registros agudo y grave del instrumento. Después entra un nuevo fragmento “en batalla” que interpretaremos en grupos de corcheas con puntillo, que llegan a culminar en un entramado polifónico muy abigarrado, pero de gran transparencia expositiva. A continuación, como un grupo de voces lejanas, se presenta un canon con mutación de cuarta por quinta que da paso a la última marcha triunfal, con aires sincopados, donde se despliegan los mejores artificios del instrumento, es decir, todo su coro de *plenum* más la lengüetería. Obra magistral, esta *Batalha* de António Correia Braga puede situarse entre las obras más representativas del repertorio barroco ibérico; lástima que, si todavía es poco conocida la música de los compositores barrocos españoles, aún lo es menos la de sus coetáneos lusitanos. Sirva esta pieza como botón de muestra sumamente representativo de este maravilloso repertorio.



Canon en mutación de cuarta por quinta en la *Batalha do sexto tom* de António Correia Braga



Marcha triunfal que concluye la *Batalha do sexto tom* de António Correia Braga

4. Sebastián Durón Picazo y la jácara como forma de canto y danza

La vida de Sebastián Durón Picazo (Brihuega, Guadalajara, 1660 – Cambo-les-Bains, Francia, 1716) estuvo repleta de grandes hechos tanto en lo musical como en lo político. Como organista, fue ayudante de Andrés de Sola en la Seo de Zaragoza, segundo organista en Sevilla, y organista en El Burgo de Osma (Soria), Palencia (donde colaboró activamente con el maestro de capilla Francisco Zubieta) y en la Real Capilla de Carlos II. Siemens Hernández y Ruíz Tarazona (1999) apuntan que, antes de 1679, es muy probable que, junto con su hermano Diego, estudiara en Cuenca con el maestro de capilla y rector del Colegio de San José, Alonso Suárez.



Sebastián Durón: *Animoso desnudo guerrero*, de la ópera *La Guerra de los Gigantes* (M 2278, Madrid, Biblioteca Nacional)

Su faceta teatral le llevó a organizar los grandes espectáculos teatrales del Buen Retiro y Aranjuez. De hecho, su fama como compositor de música religiosa, y, sobre todo, teatral, le llevó a ser conocido al otro lado del Atlántico. Asociado al escritor José de Cañizares, escribió muchas óperas, de las cuales siete se conservan en la Biblioteca Nacional de España: *Apolo y Daphne* (cuya composición compartió con Juan de Navas), *Muerte en Amor es la ausencia*, *Selva encantada de Amor*, *Las nuevas armas de Amor*, *Salir el Amor del Mundo* (que fue editada por Martín Moreno en 1979), *Júpiter y Yoo* y *La Guerra de los Gigantes* (también publicada por Martín Moreno en 2007). También en la Biblioteca Pública de Évora (Portugal) se conservan dos óperas suyas: *El imposible mayor en amor, le vence amor* (Martín Moreno, 2005) y otra copia de *Las nuevas armas de Amor*. En 1702 firmó la aprobación de las *Reglas generales de acompañar*, de José de Torres y Martínez Bravo. Músico de gran aceptación, debido a una cierta influencia italianizante en sus obras, fue duramente atacado en 1726, diez años después de su muerte, por el padre Benito Feijóo, quien le acusaba de

importar “modas extranjeras”. Fue entonces cuando Juan Francisco de Corominas, afamado violinista de Salamanca, salió en su defensa. Ya en el terreno político, su apoyo incondicional al archiduque Carlos resultó ser prematuro. Felipe de Borbón recuperó Madrid, y Durón fue desterrado a Bayona, en Francia, donde fue capellán de honor de Mariana de Neoburgo, viuda de Carlos II.

SOLO HUMANO. COPLAS. 34

1. Pues me pierdo en lo q' callo, el desden de lo q' adoro, gran boberia. capricho loco,
 2. Jila yo no estoy en mi, de lograr tu desden solo, gran boberia, capricho loco,
 3. A la dicha de tu agrado, la de tu zeño antepongo, gran boberia, capricho loco,
 4. Ya sè que por poca cosa, me tendrà tu zeño hermoso, gran boberia, capricho loco,
 5. El mas digno no merece, vn descuydo de tus ojos, gran boberia, capricho loco,
 6. Ya voy siendo muy discreto, pues entiendo lo q' lloro, gran boberia, capricho loco,

1. fuera por ser callado, no ser dichofo. Gustas, ya soy discreto, pues no soy corto, te enojas,
 2. fuera averme quedado conmigo propio. Gustas &c.
 3. fuera dejar lo cierto por lo dudoso. Gustas &c.
 4. pero este es vn defecto preciso en todos. Gustas &c.
 5. luego jila lo mismo soy yo que el otro. Gustas &c.
 6. fuera adorando mucho, padecer poco. Gustas &c.

pues no quiero, buelbo à ser bobo, buelbo à ser bobo.

Sebastián Durón: *Pues me pierdo en lo que callo* (particela de tiple, Imprenta de Música de José de Torres, Archivo de Música de la Catedral de Segovia, E:SEc 41/28)

La amplia difusión de las obras de Sebastián Durón es incuestionable: varias de ellas fueron publicadas en la Imprenta de Música de José de Torres (entre ellas, el tono humano *Pues me pierdo en lo que callo*, que se conserva en la Catedral de Segovia), y las manuscritas se encuentran en Aránzazu (Gipuzkoa), Biblioteca de Catalunya en Barcelona, las catedrales de Burgos, Oviedo, Palencia, Pamplona, Salamanca, Segovia, Segorbe (Castellón), Toledo, Cuenca, Valencia, Granada, Jaca, Las Palmas de Gran Canaria, Valladolid, Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), Iglesia de San Pedro y San Pablo en Canet de Mar (Barcelona), Convento de San Antonio Abad (Cuzco, Perú), Sucre (Bolivia), El Escorial, Girona, Guadalupe, Guatemala, Lekaroz (Navarra), Biblioteca Nacional de España en Madrid, México, Montserrat, Oporto y Évora. De esta amplia relación archivística no cuesta deducir la importancia que tiene esta figura crucial del Barroco en España e Hispanoamérica.

Buena prueba de su impacto al otro lado del “charco” es la jácara al Nacimiento *Vaya, pues, rompiendo el aire*, cuya copia manuscrita se custodia en el Archivo de Música de la Catedral de Guatemala. Merece la pena detenerse en el término “jácara”. Antonio Ezquerro publicó en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana un amplio estudio sobre este tipo de danza y de canción, del que entresacamos algunos párrafos. Según diversas fuentes, el vocablo en cuestión procede del árabe *yakkara*, y tiene el sentido de “hacer rabiar, molestar a uno”, tomado de la expresión de las incomodidades que causan “los que andan de

noche cantando jácaras”. Según Manuel Carlos de Brito, “en Portugal, los vestigios más palpables de la música teatral en el s. XVII los hallamos en el repertorio de los villancicos religiosos, el cual, igual que en España, incluye piezas tituladas rondas, bailes, folías, jácaras, diálogos, loas, seguidillas, etc.”. Pero el español fue la lengua usual del villancico -y por tanto de la jácara- incluso en territorio portugués, lo que llevó a un autor del s. XVII a escribir: “Oigan, oigan lo que digo, que sale flamante la xácara nueva, por la lengua castellana, por el alma portuguesa” (Manoel Rodrigues Lapa, 1930). También para Corominas, el vocablo habría pasado del castellano al portugués *jácara*: *Hé hum tom em quartetos, que de ordinário se canta nas loas ou cantigas compridas em que se narrao successos*. Respecto a su posible origen valenciano, el baile de la “xáquera o xáquera vella” extendido en tierras valencianas procede, para F. Pujol y J. Amades, “según todas las probabilidades, de la danza muy extendida por España ya en el siglo XVII, conocida con el nombre de jácara”. El término valenciano *xaquera* será también castellanismo, aunque arraigado, y designa una danza popular local, pantomímica, muy aparatosa, que se baila en las grandes festividades al son de la dulzaina y el tabalet.



Ciegos xacareros (grabado de 1820–1825, Museo Municipal, Madrid)

Una de las primeras veces en que el término jácara aparece documentado es en 1641, en *El Diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, cuyo protagonista se jacta de haber inventado “las pandorgas, las jácaras, las papalatas, los comas, las mortecinas, los títeres, etc.”. Villaviciosa, en el entremés *Los sones* (1661), personifica algunos bailes y danzas, y cuando salen varios de ellos dice: “Afuera, afuera tonadas que lleva el aire de todas la jácara castellana”, y Cañizares, en *Mojiganga de los sones*, la personifica también: “Sale la Jácara con mantilla y un puñal y

castañetas: La Jácara soy, mozuela que 'pasa calles', y que de esquina en esquina jamás he enfadado a nadie.”

No le faltan acepciones teatrales al término “jácara”: composición literaria de la que se formaba el entremés breve o romance de tono alegre, en el que por lo regular se referían hechos o sucesos particulares o extraños de la vida airada de malhechores y gente rufianesca, escrito en la jerga de los bajos fondos de la sociedad. También alude a cierta música o tañido que se tocaba para cantar o bailar; especie de tonada o música destinada a la escena. Originariamente, era un pequeño intermedio teatral, mezcla de diálogo picaresco y danza, que inducía al público a la risa al describir las peripecias de algún personaje ruin.

También hubo jácaras devotas, como puede verse en el repertorio de los villancicos religiosos cantados durante los siglos XVII y XVIII en los templos españoles. Y de todo ello hay numerosos ejemplos para todas las ocasiones litúrgicas, si bien predominan las destinadas a la Santísima Virgen y al Nacimiento.

Según Fargas y Soler, las jácaras eran “romances puestos en música que tuvieron origen en España a principios del siglo XVI, y que se cantaban en los teatros. Los aires de jácara también se aplicaron al baile, particularmente después de la invención de la tonadilla, pues entonces empezó a caer en desuso el canto de las jácaras”. Al principio eran romances pastoriles, amorosos o caballerescos, pero de acuerdo con los gustos de la mayoría, acabaron refiriéndose a fechorías de gente del hampa. La jácara primitiva había llegado a conformar, con el paso del tiempo, la entremesada o intermedio teatral, mezcla de diálogo picaresco y danza que se había introducido a finales del siglo XVI y principios del XVII. Era habitualmente cantada por una de las tiples en el primer intermedio de la comedia y fue cambiando de asunto con el tiempo, llegando a componerse jácaras devotas o a lo divino, como las de Santa Catalina, San Juan Bautista y San Juan Evangelista, y agrandándose y admitiendo varios personajes, con lo cual surgieron las jácaras entremesadas. En éstas había diálogo recitado y algo de acción, lo que las hacía parecer zarzuelas abreviadas. Las jácaras, al cambiar de asunto, engendraron la tonadilla, que al principio era una canción aislada que ejecutaba también una actriz al finalizar el entremés o el baile representado y fue recibiendo aumentos, de modo que al finalizar el siglo XVII llegó a su apogeo.

Para Robert Stevenson, la jácara en Hispanoamérica significaría la misma cosa que el corrido, pues “cuenta en un estilo airoso de romance la historia de una hazaña o hazañas del santo dedicatario. La única diferencia entre una jácara del siglo XVII dedicada a Nolasco y un corrido del XX recordando a Zapata, es que una es un romance concerniente a las hazañas de una figura religiosa y la otra hace referencia a las hazañas de una figura política. En ocasiones, las ensaladas (emparentadas por sus múltiples características comunes con las jácaras), se convierten en una miscelánea en la que se sacan a escena una multitud de personajes cómicos para deleitar a la audiencia con una pequeña bufonada. En las ensaladas, a menudo, muchos escritores de villancicos del período barroco se entregaron a la utilización de coloquialismos y expresiones dialectales o jergales”.

La jácara es a veces una narración reconocible por su lenguaje brusco (“¡afuera!”, “¡vaya, vaya!”). Su música estaba generalmente escrita a tres tiempos y con un ritmo ligeramente movido (de sesquiáltera, como en la mayoría de los villancicos), destacando su aparente emulación de las escalas árabes, con variantes ascendentes y descendentes. Los temas tratados en los textos eran, como ocurría en general en los villancicos, de cañas, de toros, de gitanos, de términos locales o de la tierra, adivinanzas, a Nuestra Señora, eucarísticos, en esdrújulos, pero sobre todo, como cita Perdomo Escobar a partir de las jácaras conservadas

en el Archivo de Bogotá, con juegos de palabras (como aquella jácara en la que se entrelazan gongorinamente términos musicales) y de tema escolar o estudiantil (un estudiante que viene “de las Californias”, o cuatro estudiantes que llegan al portal de Belén con cuatro gatos encerrados en calabazas y en picaresca algazara dan el vejamen a todos; u otra jácara en que el Niño Dios es sometido a presentar examen de órdenes ante los Reyes Magos, o aquella en que se simula una escuela, con la enseñanza de la lectura y el deletreo).

Según Thomas Stanford, la música de la jácara normalmente comienza con un estribillo seguido por un gran número de versos en forma de coplas octosilábicas con la inserción ocasional de una responsión o respuesta muy corta. El estribillo y la responsión son normalmente a *tutti*, mientras que la respuesta y los versos (coplas) son a solo, las últimas con diferentes solistas que se alternan. El conjunto normal para una jácara incluye normalmente una guitarra tocada en el estilo del corrido (“punteado”, nota a nota, así llamado debido a su velocidad y rápida digitación, y no “rasgueado”).



Sebastián Durón: *Vaya, pues, rompiendo el aire* (particela de tiple, Archivo de Música de la Catedral de Guatemala, microfilm 3-056)

En cuanto a su distribución geográfica, la jácara abarca todo el orbe de influencia ibérica, es decir, tanto España y Portugal como toda la América de habla hispana y portuguesa, así como las demás antiguas posesiones de estos dos países. En cuanto al número de estas obras conservado, siendo muy difícil de evaluar, se presume elevadísimo, habida cuenta de que muchas jácaras no se titulan como tales, sino que presentan sus peculiares características rítmicas o textuales inmersas en composiciones que externamente son llamadas, de un modo más genérico o global, villancicos, tonadas, juguetes y bailetos. En este contexto, en España se conservan jácaras de los siglos XVII y XVIII en numerosas bibliotecas y archivos de música catedralicios, además de las conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Algunos datos estructurales son muy significativos, pues en muy pocas ocasiones la jácara aparece en el primer lugar de la serie de villancicos que se escribían para maitines, precediendo a una seguidilla o un villancico “negro”, composiciones éstas de claro carácter alegre y jocoso, al igual que la jácara en sí misma. Normalmente se sitúa en medio de la serie de los tradicionales ocho o nueve villancicos interpretados en los maitines, hacia el final, o incluso en último lugar, lo que indica una clara función de influir sobre el ánimo del oyente, que, cansado ya de un oficio hartó prolongado, esperaba la jácara como revulsivo, con su temática popular jocosa y su ritmo ternario ágil y marcado, que constituía así el “plato fuerte” musical entre las obras en romance.

En esta última tipología funcional se sitúa la jácara *Vaya, pues, rompiendo el aire*, llena de colorido y vivacidad, cuyo texto presentamos a continuación:

Estribillo

Vaya, pues, rompiendo el aire
la jacarilla de garbo,
que como nacida
viene a la noche por lo guapo,
a la salud del Rey Niño
que al hielo está tiritando,
¡ay!, tiritando.
Silencio, atención, aplauso.
¡Ay, Jesús! que de risa me caigo.
Y hasta el sol está tiritando.
No chisten, callen.
Silencio, atención, aplauso.

Coplas

1. Jácara va de lo bravo,
de ese jayán formidable
que pegará fuego al mundo
el día que se enojare,
ese que hace creer
que hoy es el día que nace
cuando sabemos que tiene
tanta edad como su padre.
2. Los Reyes y los pastores
dicen deben adorarle,
porque cayados y cetros
Él los hace y los deshace.
Con unos es un león fuerte,
con otros, cordero afable,
y aquesto es como le cogen,
ya le irriten, ya le agraden.

Así que parece claro que la plegaria religiosa no solo se ha emitido históricamente desde el recogimiento y la convencionalidad, sino también desde lo más profundo del sentimiento humano, incluyendo el “pathos” más conmovedor y también las manifestaciones del folklore más enraizado en el elemento popular, convirtiéndola así en una manifestación espontánea llena de viveza y color, como elemento aglutinador de todas las inquietudes y vacilaciones del género humano. La jácara, tonadilla que fue y es música y baile de los saraos aristocráticos y de las zarzuelas populares, de las rondas con un buen vaso de vino, pero

también de la oración colectiva en procesiones y traslaciones de santos, irrumpió en los siglos XVII y XVIII con fuerza en el escenario religioso y numerosos “contrafacta” religiosos surgieron de los tonos humanos teatrales y de autos sacramentales para generar una nueva forma de culto que resultara más próxima al pueblo llano. Pero todo ello aconteció sin renunciar a los elementos intrínsecos que la engendraron: textos accesibles, mensajes catequéticos básicos, ritmos populares y danzables y espontaneidad en el discurso musical. Las letras juegan con el intenso colorido de la música y con un vivo ritmo hemiolico que nos conduce a una polirritmia especial, algo que hasta entonces había resultado inédito en la práctica musical religiosa.

Voz

Va - ya, pues, rom - pien-do_el ai - re

Ba - ya ay - re

Acomp.

la ja - ca - ri - lla de gar - bo, que co - mo na - ci - da vie - - ne

Sebastián Durón: comienzo del estribillo de la jácara *Vaya, pues, rompiendo el aire*

5. Joseph Ximénez

Joseph Ximénez fue bautizado el 25 de Septiembre de 1601 en Tudela. Discípulo del gran Sebastián Aguilera de Heredia, se le nombró su ayudante en La Seo de Zaragoza en diciembre de 1620. Siete años más tarde, a la muerte de Aguilera, le sucedió en el puesto de organista. En 1654 le fue ofrecido a Ximénez el puesto de organista en la Capilla Real de Madrid, pero, por razones desconocidas, lo rechazó y permaneció en La Seo hasta que se retiró en Enero de 1672.

Entre las obras de Joseph Ximénez que han llegado hasta nosotros, figuran ocho tientos, dos batallas, variaciones sobre una “folia” (una de las pocas obras en forma de variación que se conocen en la música orgánica española del siglo XVII), una “gaytilla” y once grupos de versos sobre salmos e himnos. Entre las características compositivas más destacables de la música de Ximénez está su capacidad de inventar nuevos motivos melódicos, que aprovecha para introducir elementos de gran variedad entre las sucesivas exposiciones temáticas. Como es habitual entre los organistas españoles de su tiempo, al igual que en los del siglo XVIII, no practica la técnica del desarrollo temático, que, por ejemplo, tan instaurada se encontraba en Alemania. Es muy interesante su concepto de la armonía; aunque no se excede de las rígidas reglas entonces imperantes en España, sabe aprovechar todas las excepciones que los tratadistas permitían, y quizás algunas más, logrando una relativa variedad, muy apreciable para lo que era habitual en la escuela ibérica de la época. Hace uso abundante del ritmo sincopado, tan típicamente barroco, y no lo desdeña tampoco en los ritmos ternarios que se intercalan en medio o al final de sus obras.

(Tempo di allabreve)

Trompeta en do*

Órgano

8

Tpt en do*

Org.

Joseph Ximénez: comienzo de la *Batalla I de sexto tono* en forma de tiento a cuatro voces en canon a la quinta inferior

Tpt en do*

Org.

28

Tpt en do*

Org.

Joseph Ximénez: *fanfare* con incisos de notas repetidas en la *Batalla I de sexto tono*

Las dos “Batallas” de Ximénez se encuentran en un volumen (nº30) perteneciente al Real Monasterio de El Escorial, junto con el resto de su producción conservada (salvo las “Folias con veinte diferencias”) y obras de otros autores como Aguilera, Bruna, Clavijo, Diego de Torrijos, Joan Sebastian, Perandreu y Sinxano. Hemos seleccionado para nuestro programa la primera de las batallas, cuyo inicio aparece en el folio 84. La obra se inicia con un canon a la quinta inferior en el sentido de un verdadero tiento muy próximo al estilo de otras batallas de la época, como la célebre *Batalha Famosa* en todas sus versiones. Los solos de lengüetería en contrapunto imitativo e incisos con notas repetidas rompen la primera hostilidad en la dialéctica de la obra, creando un espectacular *fanfare*. Siguen episodios de escritura muy convencional pero sumamente efectista, con diseños de semicorcheas en imitación y pasajes de despliegue en arpeggios que no dejan al margen los trazos propios de la polifonía renacentista, tan presente en la música española del siglo XVII y comienzos del XVIII. El ritmo ternario de danza también encuentra su proyección en esta pieza magistral en forma de coro lejano. Otras texturas, bien acordales o con notas a contratiempo, o en

forma de sólidas imitaciones por movimiento contrario, muy inspiradas en la polifonía vocal renacentista, enriquecen y dan color a esta batalla que concluye triunfalmente tras consumir 155 compases, como reza en el manuscrito.



Joseph Ximénez: diseños imitativos en el órgano y despliegue acordal en la trompeta en la *Batalla I de sexto tono*

(Allegro)

Joseph Ximénez: entradas imitativas siguiendo un ritmo ternario en la *Batalla I de sexto tono*

Joseph Ximénez: pasajes imitativos de gusto renacentista en la *Batalla I de sexto tono*

Dado el carácter heroico de esta pieza con sus singulares incisos con notas repetidas, la hemos versionado para trompeta y órgano, resultando una fusión perfecta entre ambos instrumentos. Con esta interpretación rendimos homenaje a uno de los grandes maestros de la escuela aragonesa, quizás no tan conocido como Bruna o Aguilera, pero cuya relevancia en la trayectoria de la música de tecla del siglo XVII debe ser tomada en cuenta en su justa medida. No en vano, atrajo desde el primer momento la atención de editoriales musicales de otros países, como los Estados Unidos (American Institute of Musicology, 1975) y Alemania (reimpresión de Hänssler-Verlag, 1993).

6. Dos jácaras más: una anónima y otra de Juan Arañés

Con la signatura M 1262 se encuentra en la Biblioteca Nacional un grueso volumen que se titula *Libro de Tonos Humanos*, al que también se le conoce como “Manuscrito de Diego Pizarro”, pues fue escrito por este tiple y copista del convento del Carmen Calzado de Madrid entre 1655 y 1656. Debió tardar aproximadamente medio año en reproducir la colección de tonos humanos más extensa del siglo XVII en España, concretamente 219, de los cuales la mayoría carecen de paternidad. Solo en algunos de ellos se menciona al compositor, apareciendo de este modo los nombres de Manuel Correa, Bernardo Murillo, Manuel Machado, Carlos Patiño, Mateo Romero (“Maestro Capitán”), Filipe da Cruz, Nicolás Borly, Francisco Navarro y Antonio de Viera. Estamos, por tanto, ante una fuente documental de primerísima importancia para conocer mejor la música de los romances de la España de este siglo.



A la izquierda, página de portada del *Libro de Tonos Humanos* (Biblioteca Nacional, Madrid, M 1262); a la derecha, fecha y firma de su copista, Diego Pizarro Capón (A 3 De Setiembre de 1655 Años)

Para nuestro concierto hemos seleccionado la jácara anónima *No hay que decirle el primor*, que ocupa los folios 247^v–248^r, una obra muy representativa que reúne todas las características de la jácara que hemos mencionado en el apartado anterior: ritmo ternario muy airoso, intensa polirritmia basada en constantes hemiolias alternativas, texto con numerosas insinuaciones de desdén amoroso llenas de enérgico atrevimiento y discurso muy fluido en perfecta conjunción entre la parte de canto y el acompañamiento. Sin duda, una obra muy atractiva tanto para su interpretación como su audición.

He aquí el texto de la obra:

Coplas

1. No hay que decirle el primor
ni con el valor que sale,
que yo sé que es la zagala (rapaza)
de las que rompen el aire;
que ha jurado que ella sola
ha de vencer al dios Marte;
juzgará que son temores
lo que hacéis por agradables.
Muera con la confusión.
¡Rayos! ¿Con qué ha de abrazarse?

2. No la déis a entender flores
ni vosotras, bellas aves,
que este amoroso festejo
solo por ella se hace;
y quiere que el mundo sepa
que no hay beldad que la iguale;
si la miro acreditada,
bien pueden todos guardarse.
Si ella de cruel se precia
ya que yo muero de amante.



No hay que decirle el primor (Libro de Tonos Humanos, Biblioteca Nacional, M 1262, fol.247^v)

Trompeta en do

Soprano

Órgano

7

Tpt en do

S

Org

6 6 #3 #3 6

6 6 #3 - 6 - - - #3

No hay que de - cir le el pri - mor ni con el va -
 No la déis a en - ten der flo - res ni vo - so tras

lor que sa le que yo sé que es la za - ga - la de las
 be - llas a ves que es - te a - mo - ro - so fes - te - jo so lo

Comienzo de la jácara *No hay que decirle el primor*

Pocos datos se conocen sobre la biografía de Juan Arañés (o Aranyes). El musicólogo Francesc Bonastre recogió varias informaciones sobre su vida y obra que trasladamos a estos párrafos. Se admite hoy día de manera casi general que fue el autor de una recopilación de tonos y villancicos publicada en Roma en 1624 por Battista R. Oletti.

Según Fétis, estudió en la Universidad de Alcalá para trasladarse posteriormente a Roma. Su *Libro de tonos y villancicos* así parece confirmarlo; en la capital italiana ejerció como maestro de capilla y capellán del duque de Pastrana. En 1627 sucedió a Marcià Albareda como maestro de capilla en la catedral de La Seu d'Urgell, donde trabajó algunas obras polifónicas y añadió una cuarta voz a algunas misas manuscritas a tres. Arañés abandonó este cargo a finales de 1634, siendo sustituido por Jaume Vidal. En 1649 sucedió a Miquel Casals para volver a desempeñar el magisterio en La Seu d'Urgell, pero un año más tarde Jaume Vidal recuperaría este puesto.

La colección de obras que publicó en Roma revela que Arañés conocía a fondo tanto la música española como la italiana. Por otra parte, la alusión que hace en la portada de la edición, que dice textualmente *Con la Zifra de la Guitarra Espannola a la usanza romana* constituye un documento importante de cara a conocer mejor el tipo de acompañamiento en la música profana italiana de esta época y sus relaciones con la española, siendo la misma presencia de Arañés en Roma un dato más que revelador de la proyección internacional que tuvo la primera época del barroco español. El título de *Libro Segundo* referido a este repertorio hace suponer que existió un primero, perdido a día de hoy. El Cancionero de la Biblioteca Casanatense de Roma incluye seis composiciones profanas a tres voces de Arañés, junto con otras seis de Joan Pujol y una de Ignasi Mur. Robert Stevenson supone que estas obras podrían haber formado parte de un primer libro de tonos y villancicos.

Sin duda, la jácara titulada *Un sarao de la chacona* es la más popular de todas las obras que contiene la edición romana de 1624. Escrita originalmente a cuatro voces con dos partes de soprano, su aire vivaz y desenfadado le concede una espontaneidad cautivadora. Es una explosión de alegría y jolgorio que infunde en el alma las ganas de vivir, aunque también argumenta picardías y entronques amorosos expuestos con todo detalle. El texto dice lo siguiente:

Estribillo

Un sarao de la chacona
se hizo el mes de las rosas;
hubo millares de cosas
y la fama lo pregona:
a la vida vidita bona,
vida, vámonos a chacona.

Coplas

1. Porque se casó Almadán
se hizo un bravo sarao,
danzaron hijas de Anao
con los nietos de Milán.
Un suegro de Don Beltrán
y una cuñada de Orfeo
comenzaron un guineo
y acabólo una amazona,
y la fama lo pregona.
2. Salió la zabala garda
con la mujer del encenque,
y de Zamora el palenque
con la pastora Lisarda.
La mezquina Doña Albarda
trepó con pasta a Gonzalo
y un ciego dió con un palo
tras de la braga lindona,
y la fama lo pregona.

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Un sa - rao de la cha - co - na se hi - zo el mes de las ro - sas hu - bo

Un sa - rao de la cha - co - na se hi - zo el mes de las ro - sas hu - bo

Un sa - rao de la cha - co - na se hi - zo el mes de las ro - sas hu - bo

Un sa - rao de la cha - co - na se hi - zo el mes de las ro - sas hu - bo

Juan Arañés: comienzo de la jácara *Un sarao de la chacona* a cuatro voces

7. La Gran Batalla de Marengo

El gran musicólogo Jesús M^a Muneta nos cuenta cómo esta obra fue escrita a raíz de la batalla librada en los alrededores de la aldea de Marengo, en el Piamonte, el 14 de Junio de 1800, entre franceses y austríacos, resultando vencedores los primeros. Desconocemos su autor, y si este fue testigo real de aquel suceso, pero, en cualquier caso, se trata de una página de carácter festivo y extrovertido. El título de “batalla”, tan típico de la literatura organística ibérica de los siglos XVII y XVIII, en el sentido de una pieza compuesta para ser interpretada en los días solemnes de conmemoración patriótica, decae a finales del siglo XVIII, por lo que una página de estas características escrita en los albores del siglo XIX debe ser considerada como un ejemplar raro y tardío.



Louis-François Lejeune (1775 – 1848): “La Batalla de Marengo” (óleo sobre lienzo, Château de Versailles)



La Gran Batalla de Marengo: motivo inicial basado en arpeggios y escalas

Surge Ataque

Allegro

Ataque de infantería

Empiezan atacar

La Gran Batalla de Marengo: primeros “ataques de infantería”

Cañonazos de infanteria

45

La Gran Batalla de Marengo: “cañonazos de infantería”

Allegro

La victoria del ataque

55

La Gran Batalla de Marengo: “la victoria del ataque”

85

90

La Gran Batalla de Marengo: más motivos relacionados con la victoria final escritos en el tono de la subdominante (fa mayor)

La obra ofrece un estilo de escritura y un diseño formal muy sencillos. Su estilo “decadente” contrasta con la gravedad de las batallas escritas en el siglo XVII, y le llega a aportar incluso un cierto tono jocoso y caricaturizante. La sección inicial es brillante, con motivos de escalas con puntillos. Sigue una sección descrita en los siguientes términos: “surge ataque / ataque de infantería / empiezan (a) atacar” con acordes muy pesantes que da paso a los “cañonazos de infantería” y a un Allegro subtítulo como “la victoria del ataque” compuesto por líneas más melódicas y adornadas; la última de ellas está escrita en el tono de fa mayor. El retorno a la sección inicial concluye la pieza, verdadera “rara avis” de la literatura organística ibérica.

8. Esteban Ponce de León

Se desconoce el lugar en que nació este maestro, pero sabemos que falleció en Cuzco (Perú) durante la década de 1750. Fraile agustino, las primeras noticias sobre su actividad aparecen en las actas capitulares de los cabildos provinciales de su orden celebrados en Lima. La primera referencia que encontramos data de 1713, cuando se le nombra lector en Cuzco, y en 1717 como lector de teología moral, cargo en el que fue ratificado en 1721. Los otros datos que se tienen sobre su vida son los que figuran en las portadas de los manuscritos de sus composiciones. En 1738 aparece por primera vez como compositor. Con posterioridad, firma ya como “lector jubilado”. Sólo a partir de 1750 se le menciona explícitamente como maestro de capilla de la Catedral de Cuzco. Varias de sus composiciones son obras dramáticas que fueron compuestas para ser interpretadas por los alumnos del seminario de San Antonio Abad en honor de diversas autoridades. La más conocida de ellas es la ópera-serenata *Venid, venid deidades*, transcrita y publicada por Samuel Claro, y compuesta para el nombramiento de Joseph Fernando Pérez de Oblitas, rector del seminario, como obispo de Paraguay.

Por lo general, sus obras se componen de una alternancia de recitados, arias y otros números con dos violines obligados, lo que es un claro reflejo del estilo italiano que introdujo Roque Ceruti (Bologna, ca.1683 – Lima, 1760) en el Perú. Además de la ópera ya mencionada, compuso más música escénica, como la ópera *Antíoco y Seleuco*, la *Comedia de San Eustachio* y una *Loa* para el obispo Juan de Castañeda. En relación con los textos en latín, escribió música para varios salmos y lamentaciones.

El conjunto de recitado, minuet y aria de *Yo, su madre segunda* configura un esquema formal próximo al de una cantada, y se reviste de un gusto barroco de gran frescura y transparencia. Podríamos decir que es “música limpia”, escrita con nobleza y pulcritud, que transmite un discurso diáfano, dentro de un esquema formal bien estructurado que facilita la recepción de la obra. Tanto el minuet como el aria presentan una forma ternaria *da capo* del tipo A-B-A. He aquí el texto completo de la obra:

Recitativo

Yo, su madre segunda,
la ciudad del Cuzco soy,
que más fecunda, le dí vida mejor,
como lo abona ver que naturaleza
sólo a labrar empresa
lo que por mí el estudio perfecciona.

Minuet

Bien lo pregonan la voz del clarín
que de Arequipa mi Oblitas hoy es.
En mi confín logró después
con el cultivo de más pura mies
ser noble fruto de ilustre jardín.

Aria

Luego a mí toca el blasón,
que le infundí nuevo ser
cuyo influjo ha de exceder
al temple de su región.

Toda la narración tiene lugar en primera persona por la propia ciudad de Cuzco que se vanagloria del influjo que ha ejercido sobre el obispo Oblitas, natural de Arequipa. Añadiremos de nuestra propia cosecha y percepción que el personaje encarnado en la ciudad de Cuzco actúa aquí de un modo más o menos “bilbaíno”. Disfruten de esta bella cantada.

Recitativo

Voz

Piano

Yo su ma-dre se-gun-da, la ciu-dad del Cuz-co soy, que más fe-cun-da, le

Esteban Ponce de León: comienzo del recitativo de la cantada *Yo, su madre segunda*

Minuet [130=♩]

Voz

Piano

Bien lo pre-go-na la voz del cla-rín que de A-re-qui-pa mi_O-

bli-tas hoy es.

Esteban Ponce de León: comienzo del minuet de la cantada *Yo, su madre segunda*

Aria [100=♩]

Voz

Lue-go a mí to - ca el bla - són, que le in - fun - dí — nue - vo ser, que le in - fun - dí — nue - vo

Piano

p

4

ser.

f

Esteban Ponce de León: comienzo del aria de la cantada *Yo, su madre segunda*

9. Dos jácaras de Rafael Antonio Castellanos

Rafael Antonio Castellanos nació en 1725 en la ciudad de Santiago de Guatemala, hoy denominada la Antigua Guatemala. Era hijo de Antonio Castellanos y Marcela de Quirós. Su educación musical corrió a cargo de su tío Manuel José de Quirós, quien era el maestro de capilla de la catedral. Siendo joven se inició como aprendiz, estudiando el violín y el arpa, a la vez que recibió sus primeras nociones de composición musical, además de los conocimientos necesarios para poder acceder a los principales cargos musicales de la liturgia católica. Así, su *Lamentación Segunda de Jeremías*, fechada en 1740, fue escrita cuando todavía era “discípulo menor” de Quirós, revelando una técnica y expresividad poco comunes para un joven aprendiz.

En 1745 pasó a la categoría de “oficial” y entró en la capilla catedralicia como primer violín. Fue entonces cuando empezó a destacar como compositor, contribuyendo con varias obras escénicas que llegaron a ser representadas, como “El Bonetero”, que se estrenó para la Navidad de 1758 junto a “El Baratillo” del propio Quirós. En 1765 falleció Quirós, y Castellanos fue nombrado maestro de capilla por el cabildo eclesiástico. Entre sus obligaciones, la principal era la de dirigir la música para los oficios de vísperas, maitines y misas durante todo el año; además debía enseñar a los niños de coro y componer la música que fuera requerida para las diferentes ocasiones litúrgicas. Después del conocido como “Terremoto de Santa Marta” del 29 de julio de 1773, Castellanos y sus músicos permanecieron en la ciudad en ruinas, junto al Arzobispo Pedro Cortés y Larraz, el clero y las órdenes religiosas. Finalmente, no tuvieron otro remedio que afrontar el traslado a la Nueva Guatemala de la Asunción, lo que hicieron en noviembre de 1779.



Catedral de Guatemala (1782 – 1815)

Aquí tuvieron que trabajar en lugares que se habían habilitado provisionalmente, ya que la ciudad y sus principales edificios se encontraban aún en fase de construcción. A pesar de estas dificultades, Castellanos logró mantener el alto nivel musical que había alcanzado en la antigua ciudad, ahora llamada la Antigua Guatemala o simplemente la Antigua. Y así, en la Navidad de 1779, tras el catastrófico terremoto ya mencionado, se estrenó con éxito en la Nueva Guatemala una cómica tonada a dúo titulada *Un francés y un gallego*.

Hacia 1781, cuando su salud se fue deteriorando, empezó a pasar algunas temporadas en regiones con el clima más cálido, a orillas del Lago de Amatitlán. Retirado en el cercano poblado de San Juan para su recuperación, le acompañaban sus discípulos, pues, como todo maestro de capilla, tenía siempre tres o cuatro alumnos en su propia casa. Todavía entre 1786 y 1789 compuso diversos villancicos a la Ascensión. El responso *Qui Lazarum* es de 1789, y los villancicos *La Ascensión triunfante* y *¡Ay!, que sube a los cielos* datan de 1791. Falleció a finales de julio de 1791 y fue sepultado a principios de agosto en la Iglesia de La Recolectión.

En su testamento legó a la catedral todas sus partituras, sus libros de coro, clarinetes y un bajón. Fue un magnífico maestro de capilla, de producción abundante, preocupado por la constante renovación de cantores, instrumentistas e instrumentos, comprando composiciones de los compositores italianos y españoles de la vanguardia de aquel entonces, y manteniendo correspondencia con otros maestros de capilla, como Ignacio Jerusalem.

De su producción original, 176 obras han sido rescatadas y catalogadas. Todas son vocales, escritas para voces solas hasta ocho partes, con acompañamiento de dos violines y bajo continuo y la ocasional presencia de otros instrumentos, como pares de flautas, trompas, clarines y oboe. También usó instrumentos hoy caídos en desuso como el bajón, salterio y viola de amor.

Los géneros que cultivó abarcan un amplio abanico, siendo fundamental el villancico al estilo español para todas las ocasiones del año litúrgico, no solamente los dedicados a la Natividad, sino también a cualquier festividad litúrgica (Ascensión, Corpus, Asunción,

Concepción) y a cualquier santo (San Pedro, Santa Cecilia, Santa Rosa de Lima, etc.). También fueron importantes para él las cantadas y tonadas, casi todas para los oficios de maitines, que llegan casi hasta la treintena. También compuso diversas obras litúrgicas sobre textos en latín para oficios de vísperas y de difuntos, como salmos, invitatorios y motetes.

Hemos seleccionado para nuestro programa dos espléndidas jácaras del maestro guatemalteco: *Oigan una jacarilla* y *¡Vaya de jácara, amigos!*, ambas recopiladas y adaptadas por Juan Francisco Sans en su edición de “Arias Antiguas del Nuevo Mundo”. Ambas están dedicadas a la fiesta de la Concepción de Nuestra Señora y destilan alegría y regocijo por los cuatro costados. Veamos los textos y los ejemplos musicales de las dos obras.

Introducción

Oigan, oigan una jacarilla
de una Niña Soberana que luce y brilla,
farol, clavel, rayo, rosa y llama.
Oigan, oigan, que en ecos he de cantarla.

Coplas

1. Ya la Niña concebida,
vida graciosa y sin mancha,
ancha le da Dios eterno,
terno de luz soberana.
2. Alma en que Dios se recrea,
crea el mundo que es sin falta,
alta porque se confirme
firme, suya, enamorada.



Rafael Antonio Castellanos: entrada de la soprano en la jácara *Oigan una jacarilla*

Estribillo

Vaya de jácara, amigos,
y sin gastar arrumacos
oigan, escuchen, atiendan,
que es el corridillo aseado
(que) en nombre de Dios comienzo.
Vaya diablo para diablo.

Copla

1. Aquel don Adán valiente,
a quien todo lo criado
vasallaje le rendía,
obediente a sus mandatos.
Monarca del Paraíso,
le gozaba alegre

cuando acabó con todo el mundo
 con solamente un bocado.
 Oigan, escuchen, atiendan,
 que es el corridillo aseado
 (que) en nombre de Dios comienzo.
 Vaya diablo para diablo.
 2. Príncipe nació, y apenas
 el veneno le ha tocado,
 cuando por su inobediencia
 se miró el príncipe esclavo.
 La Divina Providencia,
 que tuvo previsto el caso,
 amparar al enemigo
 elige por acertado.
 Vaya de jácara, amigos,
 y sin gastar arrumacos
 oigan, escuchen, atiendan,
 que es el corridillo aseado
 (que) en nombre de Dios comienzo.
 Vaya diablo para diablo.

25 Voz

Va - ya de já - ca-ra a - mi - gos, Va - ya de

31

já - ca-ra a - mi - gos, y sin gas - tar a - rru - ma - cos oi - gan, es -

37

cu - chen, a - tien - dan, oi - gan, es - cu - chen, a - tien - dan, que es el co - rri -

43

di - llo a - sca - do, en nom - bre de Dios co - mien - zo.

Rafael Antonio Castellanos: entrada de la soprano en la jácara *Vaya de jácara, amigos*

10. El “Códex Martínez Compañón” o “Códex Trujillo del Perú”

Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda nació en Villa Cabredo (Navarra) hacia 1737 y falleció en Santafé de Bogotá el 12 de marzo de 1797. Llegó a Perú en 1768 y ocupó distintos cargos hasta que en 1779 fue nombrado obispo de Trujillo (Cáceres en Colombia, Virreinato del Perú). Carmen García Muñoz, en su artículo del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, nos documenta que permaneció allí durante diez años y luego fue trasladado a Bogotá, ya como arzobispo. Entre 1782 y 1785 visitó su extensa diócesis de manera exhaustiva y envió a España numerosos cajones con cerámica precolombina, además de sus nueve volúmenes manuscritos con 1.411 dibujos en acuarela, lo que se conoce como el “Códex Martínez Compañón” o “Códex Trujillo del Perú”. Durante su recorrido fundó pueblos, hizo construir escuelas e iglesias, trazó caminos y canales de regadío, introdujo nuevos métodos de labranza y enseñó canto gregoriano. Su obra es una enciclopedia gráfica de la vida provincial de Trujillo y los dibujos una preciosa e invaluable muestra de mapas, planos, vida, costumbres, flora, fauna, hierbas medicinales, modas, escenas típicas de la vida de los nativos, tareas, juegos, danzas e instrumentos. Una fuente documental de primordial importancia.



Diversas ilustraciones del Códex Martínez Compañón

No acompaña texto alguno a estas acuarelas, salvo los índices. Raúl Porras Barrenechea sostiene que los textos fueron publicados en el siglo XVIII y que son las “Descripciones de los partidos de Trujillo, Piura, Saña, Lambayeque y Cajamarca” de José Ignacio Lecuanda, sobrino del obispo, que aparecieron en el tomo VIII del *Mercurio Peruano* en 1793-94. Durante mucho tiempo se consideró que la música carecía de valor, pero los estudios posteriores confirmaron que se trató del primer intento en América de reunir una colección extensa, presentada en orden geográfico, con dos versiones de un mismo canto recogidas a más de cien millas de distancia. De este modo, el obispo nos ofrece un canto negro, una danza chimú, melodías mestizas, cachuas (rondas) navideñas y un canto en la extinta lengua mochica. Es decir, es una verdadera obra de recolección folclórica, tanto desde el punto de vista estrictamente musical, como de textos y de descripción de diferentes regiones geográficas, con interesantes y variados ejemplos musicales que necesitarían de un concienzudo estudio específico, así como de sus posibles supervivencias en la música americana tradicional que se toca actualmente.



El obispo Martínez Compañón

Cuando Martínez Compañón tuvo que dejar Trujillo con motivo de ser nombrado arzobispo de Bogotá, le envió al rey de España, Carlos IV, una colección de más de 1.400 ilustraciones. Este, a su vez, la remitió a la Biblioteca Real en 1803. Esta valiosísima iconografía se conserva en la actualidad en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Un total de 18 láminas contienen las partituras de 20 piezas musicales. Son las estampas que van de la E. 176 a la E. 193 del tomo II, y corresponden a la música que recopiló el obispo en el noroeste del Perú entre 1782 y 1785. Aunque se trata de música escrita según la tradición europea, tiene elementos que claramente provienen de distintas culturas.

Fol. 60.

Núm. 150.

MERCURIO PERUANO

DEL DÍA 16 DE MAYO DE 1793.

CONTINUACION DE LA DESCRIPCION GEOGRÁFICA DE
la Ciudad y Partido de Trujillo.

EN los campos frondosos y lagunas de este territorio, hay bastante cacería, adonde los aficionados á ella exercitan su vicio, hallándose en la clase de las aves algunas de sabor exquisito, de agradables cantos y plumajes. Trataré primero la Historia de éstas, y despues haré solo relacion de las que son comunes, y no tienen cosa notable en su figura y propiedades.

El Páxaro Niño, á quien se parece esta ave en lo recto de su cuerpo y estatura, abunda en estas playas marítimas: su estructura es extravagante, pues aunque está poblado su cuerpo de plumas, las alas que á todos los de su clase dan impulso para el vuelo, son en éste de una especie de hueso de ternilla ó cartilago, careciendo de aquéllas. De este origen proviene el que no tenga rápido vuelo, y procura vencer á saltos el camino. Mantiénese del pescado, y su carne es comestible, particularmente para el gusto de los Indios, que son solícitos en cazarlos, y aun hacen comercio de esta ave, trayéndola á vender á esta Ciudad; y quitándole la primera pluma, le queda una suave pelusa blanca, de cuya piel fabrican los que toman tabaco de humo, bolzas para guardarlo picado.

Las Garzas, que habitan mucho estas lagunas de los Valles

Q 12

61.

Nes, son de dos especies: unas del comun color blanco, y otras de un rosado baxo muy agradable, á que le dan el nombre de Flamencas. Sus cuellos y picos son largos, sus alas bien anchas, pero sin cola, remontándose en su vuelo á grande altura, para lo que les presta grande facilidad la poca cantidad de carne, que contiene su cuerpo. Se mantienen de los peces, aunque el Abal de Pluche nos afirma, que se alimentan tambien de Ranas y otros animales testáceos como el Cangrejo, y sus semejantes. Andan siempre en crecido número: no tienen canto, sino un graznido desagradable: hermosas á la vista, mas no se comen. En esta region no se ha observado la persecucion que les hacen los Alicones como afirman varios Autores que sucede en el Norte; pero las Aguilas son sus continuas enemigas elevándose á la esfera en gran distancia para apresadas.

La avecilla que en estos países se conoce por el nombre de Arrosero, es de agradable vista, por el plumage amarillo que la adorna. Es destructora de las mieses, y como anda en bandadas muy crecitas con las de su especie, aniquila su multitud la mas abundante heredad de granos. No tiene canto ni es comestible; pero tiene la particular circunstancia de que quando muere alguno de éstos, lo entierran sus compañeros, juntándose una multitud de ellos á celebrar sus honores póstumos.

La Gallineta, que en su tamaño y pluma negra es semejante á las Gallinas de este color, habita en las lagunas y pantanos; tiene la particularidad de una especie de medalla que le hermosea la cabeza amarilla ó roja: es muy perseguida de los Cazadores, porque su carne es gustosa: es de vuelo rápido, y se mantiene del jugo de la tierra á donde mete el pico, y lo extrahe continuamente: esta ave se domestica como pan y carne, sin que extraña aquel natural alimento á que esta hecha en los campos.

El Pato Real de plumage armonioso, abunda tambien en las lagunas, cuya carne exquisita causa su persecucion. Regularmente anda este animal con otros muchos de su especie; pero el vulgo, siempre crédulo de quanto oye admirable, cree que esta ave un dia en la vida esta envenenada, y que quien la come, se infecta y muere, sia que baste á su desengañio el ver que diariamente se consume, y nunca causa el estrago que presumen. Se mantiene de los pescadillos de las lagunas á donde habita, en sus inmediaciones ó vegas, entre las yerbas, ó arbustos que se crían en su humedad. Se conocen quatro clases, siendo la mas notable la

En concreto, las obras musicales son las siguientes (en letra negrita subrayada se indican las dos que interpretaremos en nuestro concierto):

- Cachua a duo y a quatro, con v[ioline]s y bajo Al Nacimiento de Christo Nuestro Señor [Tomo II, E. 176]
- Cachua a voz y bajo Al Nacimiento de Christo Nuestro Señor [Tomo II, E. 177].
- Allegro: **Tonada El Congo** a voz y bajo para baylar cantando [Tomo II, E. 178].
- Magestuoso: Bayle del Chimo a violin y bajo [Tomo II, E. 179]
- Bayle de danzantes con pífano y tamboril entre quatro y ocho o más, con espada en mano o pañuelos en forma de contradanza [Tomo II, E. 179]
- Tonada del Chimo a dos voces bajo y tamboril, para baylar cantando [Tomo II, E. 180].
- Allegro: **Tonada La Lata** a voz y bajo, para baylar cantando [Tomo II, E. 181].
- Allegro: Tonada La Donosa a voz y bajo para baylar cantando [Tomo II, E. 182].
- Allegro: Tonada El Conejo a voz y bajo para baylar cantando [Tomo II, E. 183].
- Andantino: Tonada para cantar llamádase La Selosa, del pueblo de Lambayeque [Tomo II, E. 184].
- Andantino: Tonadilla llamase El Palomo, del pueblo de Lambayeque para cantar y baylar [Tomo II, E. 185].
- Lanchas para baylar [Tomo II, E. 186]
- Andantino: Tonada El Diamante para baylar cantando de Chachapoyas [Tomo II, E. 187].
- Allegro: Tonada El Tupamaro [de] Caxamarca [Tomo II, E. 188].
- Allegro: Tonada El Huicho de Chachapoyas [Tomo II, E. 189].
- Allegro: Tonada La Brugita para cantar de Guamachuco [Tomo II, E. 190].
- Magestuoso: Cachua La Despedida de Guamachuco [Tomo II, E. 191].
- Tonada El Tupamaro de Caxamarca [Tomo II, E. 191].
- Cachua Serranita, nombrada El Huicho Nuevo, que cantaron y baylaron ocho pallas del pueblo de Otusco, a Nuestra Señora del Carmen, de la ciudad de Truxillo [Tomo II, E. 192].
- Andante: Cachuyta de la montaña llamádase El Vuen Querer [Tomo II, E. 193].

A la luz de estos datos, no cabe duda de que el obispo Martínez Compañón, sin duda impulsado por su ilustrada curiosidad y espíritu de observación, decidió visitar su vastísima diócesis; una empresa que le llevó tres años por los más variados paisajes del norte peruano, trazando caminos y canales de regadío, introduciendo nuevos métodos de labranza, haciendo construir más de cien escuelas, iglesias y seminarios y fundando una veintena de pueblos.

Además, según consta en las Actas Capitulares de la Catedral de Trujillo, enseñó personalmente canto gregoriano en Piura, Lambayeque y Cajamarca, donde impartía “diariamente las lecciones de canto llano a sus seminaristas”.

La música recogida por el obispo es la vida de su entorno traducida en sonidos; las distintas piezas abarcan todo un mundo de ambientes y situaciones. Podemos deducir que tanto el periplo diocesano como musical se inició en la ciudad de Trujillo, en un ambiente impregnado por la fiesta de la Navidad, a juzgar por los dos primeros testimonios: “Cachua a Duo y a quatro con Violines y Bajo Al Nacimiento de Christo Nuestro Señor” y “Cachua a voz y Bajo Al Nacimiento de Christo Nuestro Señor” (fols. 176 – 177). De allí sigue hacia el litoral, donde aparece la “Tonada El Congo” y su ácida crítica a la esclavitud (fol. 178); continúa un “Baile del Chimo”, en referencia a la cultura Chimu, que se ratificará más adelante, pero que aquí parece más una danza de salón (fol. 179).

En el mismo folio 179 aparece un “Bayle de danzantes”, que nos parece más un afán de ahorro de papel que de asociación con la danza anterior, amén de su carácter abiertamente popular. Sigue una “Tonada del Chimo”, en donde se acusa una evidente raigambre

precolombina, sin dejar de mencionar que resulta ser el único testimonio escrito (aunque sea solo fonéticamente) de lo que fue la lengua de la ahora extinta cultura Chimu (fol. 180).

Los ilustrados afanes por conocer profundamente tanto su diócesis como sus habitantes, permiten al obispo visitar una “chichería”, local de diversión y relajo frecuentemente “non sancto”, lugar al parecer situado en el puerto de Paita, a juzgar por el texto de una de las tres tonadas; resulta interesante que el texto de estas tres danzas tengan alguna relación temática que fluctúa entre el apogeo de la diversión en el salón, pasando luego a las íntimas declaraciones de lecho, para terminar con el cliente pidiendo ser negado (¿quizás ante su esposa?), frente a quién pregunta por él en la calle. Las canciones son “Tonada La Lata” (fol. 181), “Tonada La Donosa” (fol. 182) y “Tonada El Conejo” (fol. 183).

Luego Martínez Compañón sigue a Lambayeque, en donde recoge una “Tonada para cantar llamádase La Selosa” (fol. 184) y una “Tonadilla llamádase El Palomo” (fol. 185). Luego aparecen unas “Lanchas para baylar” (fol. 186) de las que el obispo no declara su lugar de procedencia.

El viaje episcopal continúa hacia Chachapoyas, de donde nos apunta una sentimental “Tonada El Diamante” (fol. 187) y luego sigue a Cajamarca, de donde nos da testimonio de una “Tonada El Tupamaro [de] Caxamarca” (fol. 188), que tiene el respaldo de dos imágenes que se encuentran en el conjunto de acuarelas y que ilustran un ceremonial indígena en recordatorio del asesinato de Tupac Amaru II, último monarca inca; para desesperación de los gobernantes españoles, los gobernantes indígenas adoptaron el nombre de Tupac Amaru para mantener viva la resistencia al dominio español.

Regresando a Chachapoyas, el obispo Martínez Compañón nos apunta una “Tonada El Huicho de Chachapoyas” (fol. 189). Este regreso le permite desviarse hacia Guamachuco, de donde nos anota dos festivos testimonios, una “Tonada La Brugita para cantar de Guamachuco” (fol. 190) y “Cachua La Despedida de Guamachuco” (fol. 191).

Siempre de regreso y nuevamente en Cajamarca, resulta evidente que el obispo quedó fuertemente impresionado con los ceremoniales conmemorativos de la muerte de Tupac Amaru II, ya que nos lega otra “Tonada El Tupamaro de Caxamarca” (también en el fol. 191), de hondo dramatismo. Después nuestro obispo va a Trujillo, justo en una festividad mariana, y nos señala una “Cachua Serranita, nombrada El Huicho Nuevo, que cantaron, y baylaron ocho pallas del pueblo de Otusco, a Nuestra Señora del Carmen, de la ciudad de Truxillo” (fol. 192).

Jaime Martínez Compañón y Bujanda cierra su testimonio y legado musical justamente con una mirada hacia Los Andes, con una “cachua” pequeña, una última mirada musical a la cultura andina con una “Cachuyta de la montaña llamádase El Vuen Querer” (fol. 193) (Apuntes de Guillermo J. Marchant tomados de MusicaAntigua.com).

Nos parecen oportunos algunos comentarios que se señalan en este foro de internet. Así, José Francisco Vallejos Salcedo (15 de abril de 2014) apunta: “El baile del Chimo todavía se toca y se baila en la sierra norte peruana, en el pueblo de Incahuasi (sierra de Lambayeque). Es un baile solo de hombres y representa una acción heroica de algún pueblo norteño en una época anterior a la llegada de los españoles. Es bailado en la Festividad de la Virgen de las Mercedes cada 24 de Setiembre en Incahuasi por diversos grupos de danza que vienen del pueblo de Salas”.



Iglesia de San Pablo en Incahuasi (Perú)

A continuación presentamos los textos y las partituras, así como los facsímiles de los manuscritos musicales de las cinco tonadas del Códex Martínez Compañón en el orden en que las interpretaremos en nuestro concierto. Disfrútenlas, pues son todo ritmo y colorido, un documento irreplicable no solo del folclore autóctono, sino también de cómo era la vida y costumbres del día a día en el Nuevo Mundo a finales del siglo XVIII.

Tonada La Lata

Oficiales de marina ya no toman la casaca
 porque se salen de noche a darle sebo a la lata.
 Toma. Toma que toma, toma mulata, tú que le dabas sebo a la lata;
 toma que toma, toma payteña, tú que le dabas sebo a la leña;
 toma que toma, toma Señora, tú que le dabas a mi amor gloria.
 Como eres mi china, como eres mi samba,
 como eres hechizo de todas mis ansias.
 A ran de que soy soldado, pero no matriculado;
 a ran de que soy sargento, pero no de este aposento;
 A ran de que soy alferes, pero no de las mujeres,
 aran de que soy teniente, pero no de las de enfrente.
 Tina, tina favores, tina tina ya nadie; tina la sota, tina, tina el caballo.
 Corra la espada y al oro corra la copa al vasto.

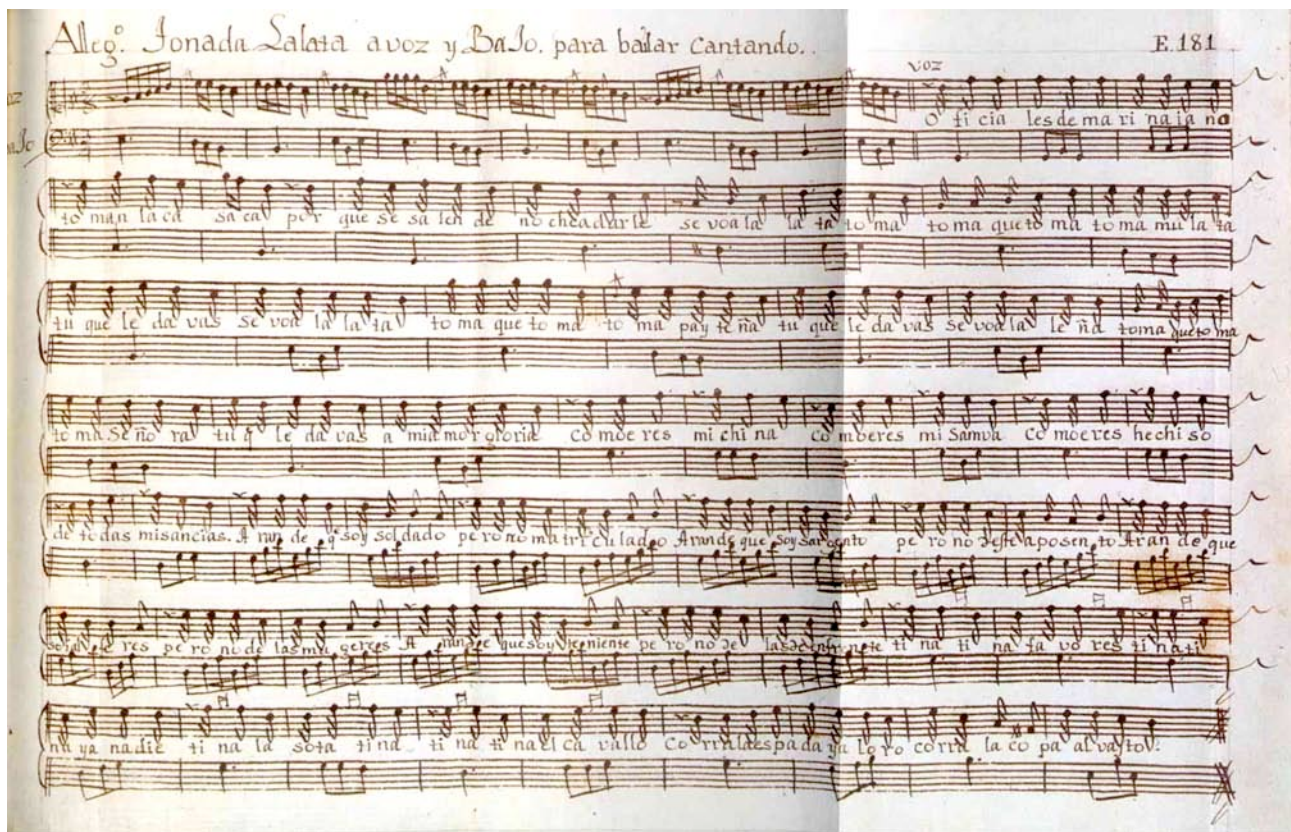
13

Voz

Bajo

O-fi-cia - les de ma - ri-na ía no to-man la ca - sa ca por-que se sa-len de no-chea dar-le se-voa la la-ta to-ma to-ma que to-ma to-ma mu-la-ta tii que le da-vas se-voa la la-ta

Comienzo de la Tonada La Lata



Tonada La Lata (Códex Martínez Compañón, Tomo II, E. 181)

Tonada El Congo

A la mar me llevan sin tener razón
dejando a mi Madre de mi corazón.
¡Ay! que dice el congo, lo manda el congo,
cusucu vanve están, cusucu, vaya ésta;
no hay novedad, no hay novedad,
que el palo de la jeringa derecho va a su lugar.

Violin I

Violin II

Soprano

Violoncello

Vln. I

Vln. II

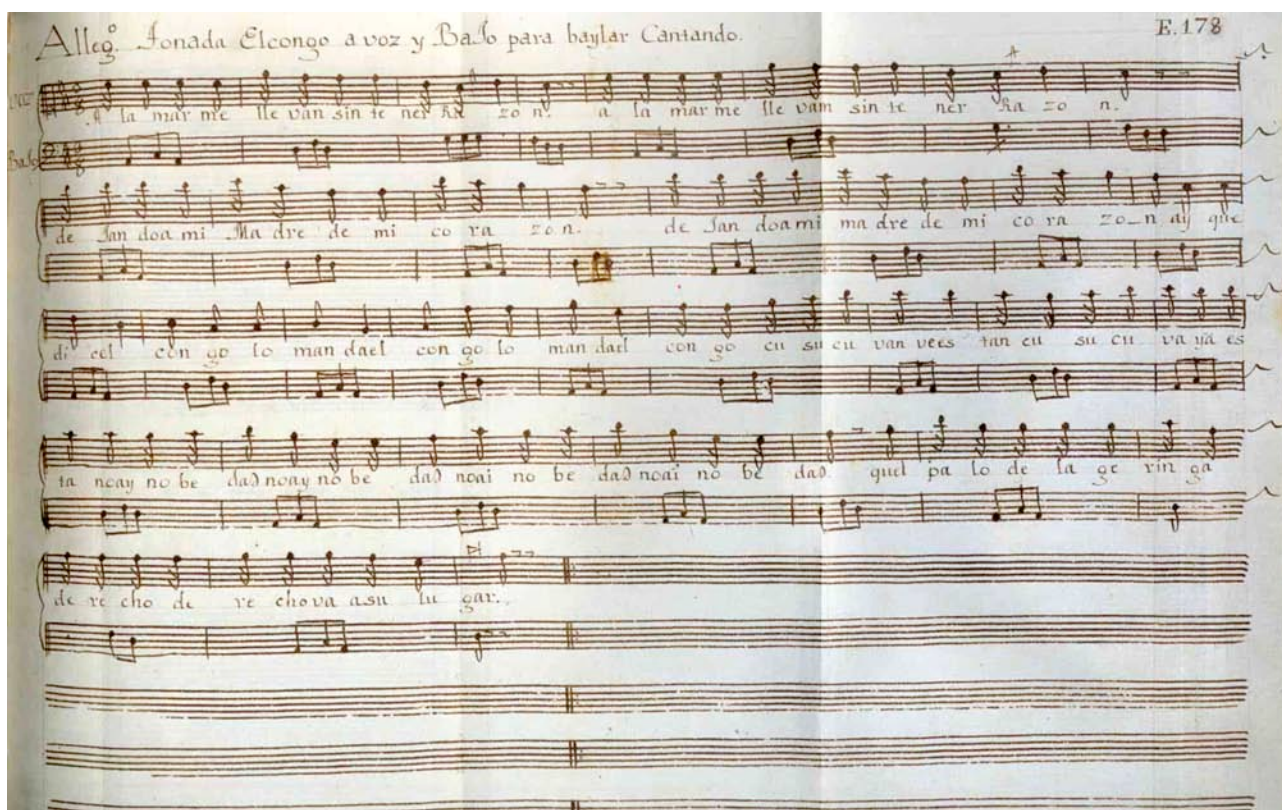
S.

Vc.

A la mar me llevan sin tener razón A la mar me llevan sin tener razón dejando mi madre de mi corazón

dejan do a mi madre de mi corazón ay que di cel congo lo manda el congo lo manda el congo cu su cu van vees tan cu su cu

Comienzo de la Tonada El Congo



Tonada El Congo (Códex Martínez Compañón, Tomo II, E. 178)



Y después de este concierto, en Telemann Trío esperamos que hayan disfrutado plenamente con estas músicas, mezcla de culturas y sentimientos y, en definitiva, testimonio de la evolución de los pueblos, con sus grandezas y sus miserias.

Hasta la próxima ocasión.



telemanntrio.com

11. Bibliografía y referencias consultadas

- Alegria, J. A. (1977).**– *Biblioteca Pública de Évora. Catálogo dos Fundos Musicais*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 230 pp.
- Anglés, H. y Subirá, J. (1946).**– *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Vol.I. Manuscritos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Barcelona, 490 pp + 28 láms.
- Apel, W. (1975, reprint 1993).**– *Joseph Jiménez. Collected Organ Compositions*. Corpus of Early Keyboard Music nº 31. American Institute of Musicology, Chicago. Reprint by Hänssler-Verlag, Neuhausen, ix + 97 pp.
- Arellano Ayuso, I. y Mata Induráin, C. (2012, eds.).**– *El obispo Martínez Compañón. Vida y obra de un navarro ilustrado en América*. Gobierno de Navarra. Pamplona, 525 pp.
- Barandiarán Sánchez, J. M. (2021).**– *El arpa en el norte del Perú. Costumbres y tradiciones de la región Lambayeque*. Chiclayo. Lambayeque.
- Bonastre, F. (1999).**– *Aranyés (Araniés, Araniez, Arañés), Juan*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.1, p.561. Madrid.
- Brito, M. C. de (1982).**– *Vestigios del teatro musical español en Portugal a lo largo de los siglos XVII y XVIII*. Revista de Musicología, vol.5, nº2, p.325–338.
- Calahorra Martínez, P. (1977, 1978).**– *Música en Zaragoza (siglos XVI–XVII)*. Institución “Fernando el Católico”. Zaragoza. Vol.I (Organistas, organeros y órganos), 284 pp.; Vol.II (Polifonistas y ministriles), 386 pp. + 30 láms.
- Claro Valdés, S. (1974).**– *Antología de la Música Colonial en América del Sur*. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago de Chile, cxvi + 27 láms. + 212 pp.
- Claro Valdés, S. (1980).**– *Contribución musical del obispo Martínez Compañón, Perú, hacia fines del siglo XVIII*. Revista Musical Chilena 34, nº 149–50, p.18–33.
- Duell, T. (2016).**– *The use of the trumpet in early seventeenth century spanish music dramas: a comparative analysis of selected works by Sebastián Durón, Joaquín Martínez de la Roca and Alessandro Scarlatti*. PhD Thesis. University of North Texas, 122 pp.
- Elizondo Iriarte, E. (2002).**– *La Organería Romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940)*. Servicio Editorial. Universidad del País Vasco / Argitalpen Zerbitzua Euskal Herriko Unibertsitatea. Bilbao, 771 pp.
- Estenssoro, F. (2001).**– *Ponce de León, Esteban*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.8, p.891. Madrid.
- Ezquerro Esteban, A. (2000).**– *Jácara (Xácara)*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.6, p.523–529. Madrid.
- Fargas y Soler, A. (1852).**– *Diccionario de música, o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. Imprenta de Joaquín Verdaguer. Barcelona, 230 pp.
- Fernández Calvo, D. (2012).**– *La música en el código del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón*. In: I. Arellano y C. Mata (eds.): “El obispo Martínez Compañón. Vida y obra de un navarro ilustrado en América”. Gobierno de Navarra. Pamplona, p.303–376.
- Ferrier, C. (2003).**– *El arpa peruana*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Biblioteca Nacional del Perú. Lima, 125 pp.
- Freitas Branco, J. de (1995).**– *História da Música Portuguesa*. 3.^a Edição. Publicações Europa-América 1945–1995. Mem Martins, 378 pp.

- García Muñoz, C. (1990).**– *Códices coloniales con música*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, nº11, p.199–218.
- García Muñoz, C. (2000).**– *Martínez Compañón y Bujanda, Baltasar Jaime*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.7, p.272. Madrid.
- González Marín, L. A. (2002).**– *Ximénez (Jiménez), Jusepe (Joseph, José)*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.10, p.1037–1038. Madrid.
- Lemmon, A. E. (1986).**– *La Música de Guatemala en el siglo XVIII / Music from Eighteenth-Century Guatemala*. Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica. Antigua, Guatemala. Plumsock Mesoamerican Studies South Woodstock, Vermont, USA, 174 pp.
- Macera, P.; Jiménez Borja, A. y Franke, I. (1997).**– *Trujillo del Perú. Baltazar Jaime Martínez Compañón. Acuarelas. Siglo XVIII*. Fundación del Banco Continental. Lima, 254 pp.
- Marchant, G. J. (2006).**– *Acercándonos al repertorio del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Revista Musical Chilena, nº 206, p.28–48.
- Martín Moreno, A. (1979).**– *Sebastián Durón - José de Cañizares. Fiesta que se hizo a sus Majestades se intitula Salir el Amor del Mundo. Zarzuela en dos jornadas*. Sociedad Española de Musicología. Málaga, 112 + 149 pp.
- Martín Moreno, A. (2005).**– *Sebastián Durón. El imposible mayor en amor, le vence amor. Zarzuela en dos jornadas*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Música Hispana. Partituras. Nº53. Madrid, 259 pp.
- Martín Moreno, A. (2007).**– *Sebastián Durón. La Guerra de los Gigantes. Ópera escénica*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Música Hispana. Partituras. Nº74. Madrid, 138 pp.
- Martínez Compañón, B. J.; Restrepo Manrique, D. y Ballesteros Gaibrois, M. (edición facsimilar 1998).**– *Trujillo del Perú*. Ediciones de Cultura Hispánica. 9 vols. (1998) (144, 204, 169, 182, 138, 104, 159, 178 y 108 fols.) y 3 apéndices (1991, 1993 y 1994).
- Muneta Martínez de Morentín, J. M. (1981 y 1986).**– *Música de tecla de la Catedral de Albarracín*. Instituto de Estudios Turolenses. Serie de Estudios Musicales 1 y 3. Teruel, 3 vols., 98 + 141 + 130 pp.
- Palmiero, T. y Marchant, G. J. (2004).**– *La música barroca en la América hispana, una propuesta interpretativa*. In: I. Arellano y E. Godoy (eds.): “Temas del Barroco Hispánico”. Editorial Iberoamericana Vervuert. Colección Biblioteca Indiana nº1. Madrid, p.243–252.
- Palmiero, T. y “Capilla de Indias (Chili)” (2005).**– *Codex Martínez Compañón, Trujillo, Perú (1783–1785)*. 1 CD. K 617 179 HM 90.
- Pedrell, F. (1908).**– *Antología de Organistas Clásicos Españoles*. Ildefonso Alíer Editor-Propietario. Madrid. Vol.I, x + 125 pp.; Vol.II, viii + 173 pp.
- Peque Leoz, Iñigo de (2018).**– *La organería en Bilbao en el siglo XIX: aportaciones documentales*. Revista de Musicología, vol.41, nº2, p.539–566.
- Perdomo Escobar, J. I. (1976).**– *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XXXVII. Bogotá, 818 pp.
- Pizà Prohens, A. (2002).**– *Antoni Literes. Introducció a la seva obra. Col·lecció Menjavents nº44*. Edicions Documenta Balear. Palma de Mallorca, 163 pp.
- Pujol, F. i Amades, J. (1936).**– *Cançoners Popular de Catalunya. Volum I. Diccionari de la Dansa, dels Entremesos i dels Instruments de Música i Sonadors*. Fundació Concepció Rabell i Cíbils, Vda. Romaguera. Barcelona, 519 pp.
- Quezada Macchiavello, J. (2004).**– *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del seminario San Antonio Abad del Cusco*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima, 279 pp.

- Raynor, H. (1972).**– *A Social History of music. From the Middle Ages to Beethoven*. Schocken Books. New York, viii + 373 pp.
- Rodrigues Lapa, M. (1930).**– *Os vilancicos: o vilancico galego nos séculos XVII e XVIII* (reimpreso con o título “Os vilancicos: a tradição do vilancico galego nos séculos XVII e XVIII”. *Agália*, 11, 1987, páxs. 353–363).
- Rodríguez Van der Spoel, A. y “Música Temprana” (2013).**– *Bailes, tonadas & cachuas. The complete musical works of the Codex Trujillo del Perú (1780–1790) by Martínez Compañón*. 1 CD. Cobra Records 0036.
- Roldán, W. A. (1986).**– *Antología de Música Colonial Americana*. Organización de los Estados Americanos. Consejo Interamericano de Música. Buenos Aires, 259 pp.
- Ruíz Tarazona, A. (2000).**– *Literes Carrión, Antonio*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.6, p.927–930. Madrid.
- Sagaseta, A. y Taberna, L. (1985).**– *Organos de Navarra*. Gobierno de Navarra, 500 pp.
- Salaberria Salaberria, M. (1992).**– *Bizkaiko Organuak. Órganos de Bizkaia*. Diputación Foral de Bizkaia / Bizkaiko Foru Aldundia. Departamento de Cultura / Kultura Saila. Bilbao, 99 pp.
- Sans, J. F. (2018, ed.).**– *Arias Antiguas del Nuevo Mundo. Siglos XVII y XVIII*. Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Caracas, xvi + 182 pp.
- Sas, A. (1971, 1972).**– *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Casa de la Cultura del Perú. Lima. Primera Parte (vol.I). Historia General, 280 pp.; Segunda Parte (vols.II y III). Diccionario biográfico, 460 pp.
- Siemens Hernández, L. y Ruíz Tarazona, A. (1999).**– *Durón (I)*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.4, p.572–578. Madrid.
- Speer, K. (1967).**– *Fr. Roque da Conceição. Livro de Obras de Orgão*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, lxxi + 4 láms. + 202 pp.
- Stanford, Th. (2011).**– *Reyes Habsburgo y Borbones y la música de México. Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, nº 9, pp. 154–160.
- Stevenson, R. (1952).**– *Music in Mexico. A Historical Survey*. Thomas Y. Crowell Books. New York, 329 pp.
- Stevenson, R. (1959, 1960).**– *The Music of Perú. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Pan American Union. General Secretariat of the Organization of American States. Washington D. C., 331 pp.
- Stevenson, R. (1975).**– *Latin American Colonial Music Anthology*. General Secretariat of the Organization of American States. Washington D. C., vi + 370 pp.
- Valença, M. (1990).**– *A Arte Organística em Portugal (c.1326–1750)*. Editorial Franciscana–Montariol. Braga, 310 pp.
- Vilas Rodríguez, M. (2022).**– *Al uso de nuestra tierra. Reflexiones sobre algunos aspectos musicales del Códice Martínez Compañón vistos por un músico práctico*. Quodlibet, nº78, p.128–157.
- Von Gavel, A. (1974).**– *Investigaciones musicales de los archivos coloniales en el Perú*. Asociación Artística y Cultural “Jueves”. Lima, xxv + 185 pp.

