

URDABAIKO eta ahotsa ORGANOAK



2024

uoje.org

20. edizioa

Mundaka

Uztailak 13 julio 20:00

Andra Maria eleizan

Aitor Olea (organoa)

Gernika-Lumo

Uztailak 20 julio 20:00

San Pedro eleizan

Alberto Sáez (organoa)

Estíbaliz Sánchez (sopranoa)

Kortezubi

Uztailak 24 julio 20:00

Santiago Apostolua eleizan

Stefano Manfredini (organoa)

Lorenzo Barbieri (baritonoa)

Gernika-Lumo

Uztailak 25 julio 20:00

San Bartolome - Mertzede

parrokian (Errenteria)

Mikel Ansoa (organoa)

Aitor Garitano (tenorea)

Axpe-Busturia

Uztailak 26 julio 20:00

Andra Maria eleizan

Sean Maxwell (organoa)

Ibarrangelu

Uztailak 27 julio 20:00

San Andres eleizan

Matias Sagreras (organoa)

Gernika-Lumo

Uztailak 31 julio 20:00

Andra Maria eleizan

Jesús Martín Moro (organoa)

Arratzu

Abuztuak 3 agosto 20:00

Santo Tomas eleizan

Benantzi Bilbao (armonioa)

Carmen Paula Romero (Sopranoa)

Axpe-Busturia

Abuztuak 4 agosto 20:00

Andra Maria eleizan

Telemann Trío eta Irene Ojanguren

(organoa, tronpeta eta sopranoa)

Bermeo

Abuztuak 5 agosto 20:00

San Frantzisko eleizan

Alessandro Bianchi (organoa)

Gautegiz-Arteaga

Abuztuak 10 agosto 20:00

Andra Maria eleizan

Javier Artigas (organoa)

Olatz Saitua (sopranoa)

Mundaka

Abuztuak 15 agosto 20:00

Andra Maria eleizan

Laukote Bemiopa

(organoa eta ahots-laukotea)



Música Barroca del Viejo y Nuevo Mundo /
Mundu Zahar eta Berriko Musika Barrokoa



Andra Mari Eleizan / Axpe - Busturia

Abuztuak 4 de Agosto 20:00



Emili Castelo-Branco, Patxi García Garmilla, Susana Zabaco e Irene Ojanguren

Índice

Presentación	p.4
Programa	p.7
NOTAS AL PROGRAMA	
1. El órgano barroco de Axpe – Busturia	p.8
2. Tomás de Torrejón y Velasco	p.13
3. Joseph Ximénez	p.19
4. Francisco Andreu	p.22
5. José de Orejón y Aparicio	p.23
6. António Correia Braga	p.29
7. Anónimo: “Un juguete de fuego”	p.33
8. Juan de Araujo	p.35



Presentación

Irene Ojanguren (soprano)

Nacida en Gernika, realiza sus estudios de canto en el Conservatorio *Juan Crisóstomo de Arriaga* de Bilbao, obteniendo el título superior con las máximas calificaciones.

Ha ofrecido recitales y conciertos abarcando estilos muy diversos, desde música antigua, lied, ópera, zarzuela, oratorio hasta música contemporánea, actuando en teatros y auditorios como el Teatro Barakaldo, Arriaga, Ayala, Euskalduna, Kursaal, Principal de Vitoria, Bretón de Logroño, Bretón de Haro, Calderón de Madrid y Cité des Congrès de Nantes.

Como solista de Aula Boreal, grupo especializado en repertorio barroco y en música inédita de los archivos catedralicios españoles, ha participado en la semana musical de Basauri, Sociedad Filarmónica de Bilbao, Villasana de Mena y Medina de Pomar, destacando los conciertos en la Catedral de Sigüenza, la iglesia del Santísimo Cristo de la Salud en Madrid y el Otoño Musical Soriano de 2017 con la orquesta ProArte de Madrid.

Es profesora de canto en la Escuela Municipal de Música Luis Aramburu de Vitoria-Gasteiz desde 1997.

TELEMANN TRÍO

Susana Zabaco Perex (soprano)

Emili Castelo-Branco (trompeta)

Patxi García Garmilla (órgano)

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, compaginó su carrera universitaria de Geología 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 Órgano 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 Órgano (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.



PROGRAMA

Tomás de Torrejón y Velasco (Villarrobledo, Albacete, 1644 - Lima, 1728)

“Si el alba sonora se cifra en mi voz”

Joseph Ximénez (Tudela, 1601 – Zaragoza, 1672)

Batalla II de sexto tono

Francisco Andreu (Cataluña, ca.1698 – Girona, ?)

Tiento lleno a tres

José de Orejón y Aparicio (Huacho, Perú, 1703 – Lima, 1765)

“¡Ah del gozo! ¡Ah del aplauso!”

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

Batalha do sexto tom

(del *Livro de Obras de Orgão do P. Fr. Roque da Coceição*)

Anónimo (atribuido a Melchor de Torres y Portugal, siglos XVII – XVIII)

“Un juguete de fuego”

José de Orejón y Aparicio

“Jilguerillo sonoro, ruiseñor apacible”



Fuera de Programa:

Juan de Araujo (Villafranca de los Barros, Badajoz, 1648 – Sucre, Bolivia, 1712)

“Morenita con gracia es María”



NOTAS AL PROGRAMA

1. El órgano barroco de Axpe-Busturia

Fue construido por Lorenzo Arrazola Ugartondo en 1765. Gracias a las investigaciones de Fernando Abaunza, sabemos que este organero nació en Oñate el 9 de agosto de 1714 y que la primera mención que de él tenemos data de 1744, precisamente en relación con la construcción del desaparecido órgano de la parroquia de Andra Mari de Galdakao. El 25 de septiembre de 1746 contrajo nupcias en la parroquia de San Miguel de Oñate con Juana Francisca Balzategui Olazaran, hija del organero Antonio Balzategui, y de este matrimonio nació Paulo Fulgencio Arrazola Balzategui el 16 de enero de 1748. Es probable que su mujer muriera al dar a luz, pues el 26 de abril de ese mismo año volvió a contraer matrimonio con Josepha Olalde Oruesagasti y de esta segunda unión nació Ángela Arrazola Olalde que el 10 de agosto de 1768 se casó con el también organero Joseph Antonio Albisua Berritua.



Organo de Andra Mari de Galdakao (Lorenzo Arrazola, 1744), actualmente desaparecido (fotografía cortesía de Xabier Orue-Etxebarria)

En fechas que desconocemos, construyó un órgano para la parroquia de San Pedro de Mungia y un realejo para Santa María de Orduña. En 1746 reparó el órgano de la basílica de Santiago de Bilbao (“...en la qual ha sido Necesario mudar muchas lenguas Nuevas para que queden Corrientes...”). En 1755 volvió a intervenir en él, a instancias de Manuel Gamarra, que entonces era maestro de capilla coadjutor de la capilla de Bilbao. En febrero de 1752 entregó el órgano que había construido para la parroquia de Villafranca por el que cobró 10.330 reales de vellón. En 1757 intervino en el de Santo Tomás de Olabarrieta de Zeberio, al parecer por recomendación del mismo Gamarra, y construyó uno nuevo para Zeanuri. En 1757 comenzó el de Santa María de Portugalete, que repasó en 1760, año en que también reparó el de los Santos Juanes de Bilbao. A continuación construyó los órganos de San Martín de Tours de Ataun (1760-61) y Gauteviz Arteaga (1765). Entre 1770 y 1772 construyó un órgano nuevo para la catedral de Santander, y en 1772 se encontraba reparando el órgano de Lekeitio (“...135 reales pagados á Lorenzo Arrazola, Maestro Organero de Oñate por la composición del órgano de dicha iglesia, ...8 reales pagados por la composición del teclado del órgano, y soldar un clarín...”).



Organo de Andra Mari de Axpe-Busturia (Lorenzo Arrazola, 1765)

La última referencia que tenemos de su trabajo es la de la construcción del órgano de la parroquia de Navaridas (Araba) en 1778 que realizó junto con Joseph Antonio Albisua. El 11 de agosto de 1782, cuando contaba 68 años, volvió a casarse por tercera vez, en esta ocasión con Agustina Berritua Cortabarría (madre de su yerno Albisua), que fallecería en enero de 1784.

Lorenzo Arrazola murió en Oñate el 17 de septiembre de 1788. A él debemos, entre otros, los instrumentos de San Martín de Ataun, que restauró José María Arrizabalaga en 1996, este de Andra Mari en Axpe-Busturia, que fue construido inicialmente para Gautegez Arteaga y restauró la firma Pellerin & Uys en 1994, y el de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Navaridas, construido en 1779 por Arrazola y Albisua.



Registros del partido izquierdo y partido derecho del órgano de Axpe-Busturia

Es un órgano barroco ibérico cuya altura en el “la” central de referencia es 424 Hz. y la afinación establecida en temperamento mesotónico puro. El teclado de 45 puntos está partido entre el do y do sostenido y presenta octava corta (do-re-mi) en (mi-fa sost.-sol sost.).

Partido izquierdo

	Címbala
	Lleno
Octava	Decinovenia
Trompeta Real	Quincena
Bajoncillo	Docena
Obue	Flautado 13

Partido derecho

Címbala	
Lleno	
Decinovenia	Trompeta Magna
Quincena	Trompeta Real
Docena	Cornetas
Octava	Clarín
Flautado 13	Obue

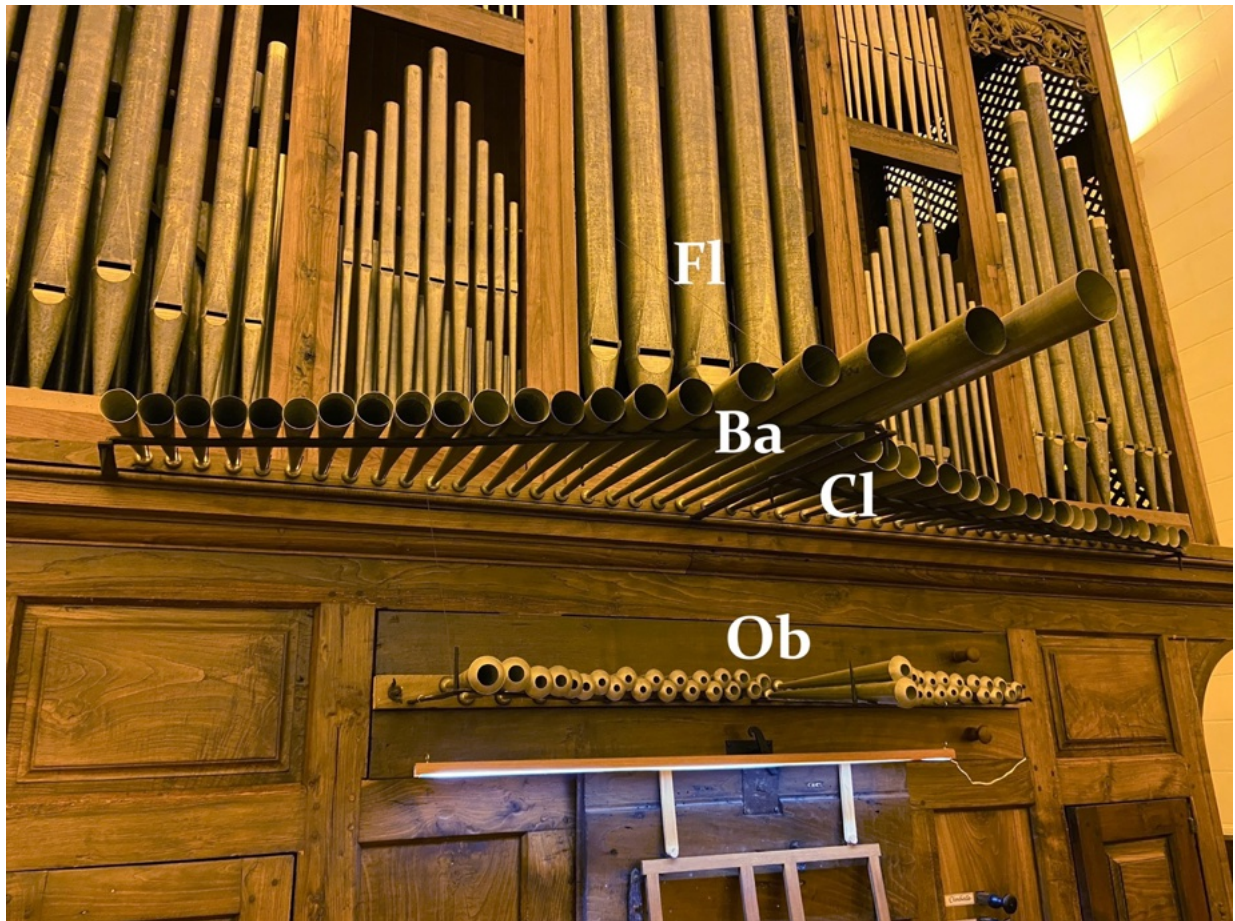
Rodilleras para la acción del Bajoncillo y el Clarín. Caja de ecos para las Cornetas. El Oboe está partido con la mitad grave a la doble octava superior en un efecto de “gaytilla”. La Trompeta Magna es interior. Ocho pisas graves de “do” a “si” con “si” bemol.



Teclado de 45 notas y rodilleras para la acción del Bajoncillo y el Clarín



Pisas en corredera para la acción de la corneta en eco



Tubos en la fachada del órgano de Axpe-Busturia: Fl, Flautado de 13 palmos; Ba, Bajoncillo; Cl, Clarín y Ob, Oboe con sus dos alas correspondientes a ambos partidos



Fachada gótica en la entrada a la parroquia de Andra Mari de Axpe-Busturia

2. Tomás de Torrejón y Velasco

Trasladaremos aquí los comentarios que sobre este compositor han publicado tres grandes investigadores de la música barroca española e hispanoamericana: Louise K. Stein, Bernardo Illari y Omar Morales Abril.

1. *Louise K. Stein*

Tomás de Torrejón y Velasco nació probablemente en Villarrobleto, cerca de Albacete, y fue bautizado allí el 23 de diciembre de 1644. Hijo de María Sánchez Salvador y Miguel de Torrejón y Velasco de la Cruz (1590-1659), Tomás pasó su infancia junto a sus hermanos y sus padres en Fuencarral, cerca de Madrid. Su padre era “montero de lebreles” del rey Felipe IV y sucesor de Francisco Torrejón y Velasco, su abuelo, en este cargo, que los miembros de la familia Torrejón mantuvieron al menos hasta finales del siglo XVII. Al morir su padre, en Junio de 1659, el hermano de Tomás, Francisco, fue designado para ocupar el cargo de montero de lebreles, mientras en 1658 o 1659 Tomás comenzó a servir como paje en la casa del noveno Conde de Lemos, D. Francisco Fernández de Castro, aunque posiblemente debió servir en la casa del hijo mayor del conde, D. Pedro Antonio Fernández de Castro (1632-1672), Conde de Andrade, quien se convertiría en décimo Conde de Lemos tras la muerte de su padre en 1662.

Como músico en plena juventud, Torrejón prestó sus servicios a un grande de España que jugó un papel importante en la corte de Felipe IV durante una época muy activa e innovadora para el teatro musical español. Como paje, habría recibido clases de baile y música. Su colega mayor, Lucas Ruíz de Ribayaz, que viajó a Perú con Torrejón en la servidumbre de Lemos, escribió que había recibido su instrucción musical estando al servicio de los condes de Lemos y Andrade. Quizás Torrejón tuvo igual suerte. Debido a la importancia de su señor, puede que fuera alumno del compositor Juan Hidalgo, algo que sugiere la similitud entre varias secciones de la ópera “La púrpura de la rosa”, la música teatral de Hidalgo y su ópera “Celos aun del aire matan”. Al menos cuando los condes de Lemos y de Andrade asistían a las obras musicales representadas en palacio, su paje, Tomás de Torrejón, debió de haberles acompañado, ya que la disposición de los asientos en el salón dorado del Alcázar permitía la asistencia de los nobles con su hijo mayor y un paje.

Como resultado del servicio de su familia como monteros de lebreles del rey, Torrejón conoció probablemente al Marqués de Heliche, Gaspar de Raro, Montero Mayor de Felipe IV y alcaide de los palacios del Buen Retiro y del Pardo; de hecho, el Palacio de la Zarzuela, con su teatro, era considerado como un pabellón de caza perteneciente al Pardo. El marqués era un poderoso cortesano que organizaba tanto las fiestas de cacería como las grandes fiestas musicales producidas en la Corte, hasta que fue obligado a abandonar su cargo en enero de 1662. Entre las producciones reales que Torrejón pudo haber visto y escuchado entre 1658 y 1662 estarían: “Triunfos de amor y fortuna” de Antonio de Solís, con música de Hidalgo y Cristóbal Galán (1658); “El laurel de Apolo”, la primera zarzuela, con texto de Calderón y música probablemente de Hidalgo, escrita en 1657 y estrenada en 1658; “La púrpura de la rosa” (1659-1660 en su primera versión), ópera en un acto con libreto de Calderón y música de Hidalgo sin lugar a dudas; “Celos aun del aire matan” (1660), de Calderón e Hidalgo; “Apolo y Climene” (1661), de Calderón; y la comedia pastoral “Eco y Narciso” (1661), de Calderón con canciones de Hidalgo. Durante el verano de 1662, D. Pedro Antonio Fernández de Castro viajó a Barcelona y Nápoles, regresando a Madrid después de un breve encarcelamiento en el Alcázar de Segovia en 1664. No se sabe con seguridad si Tomás de Torrejón permaneció en Madrid en la casa de los Lemos durante esos dos años, o si viajó con el joven conde.



Portada del manuscrito del dúo de Navidad “Si el alba sonora” de Tomás de Torrejón y Velasco (Seminario de San Antonio Abad del Cusco, PE:CsA LCS 145)

En 1667, a la edad de 22 años, Torrejón viajó a Perú con su esposa Manuela Bermúdez en la larga comitiva del décimo Conde de Lemos, cuando su señor fue nombrado virrey del Perú. Torrejón es aludido en la lista del personal doméstico del viaje como “gentilhombre de cámara”, y era uno de los dos músicos escogidos. El otro era el referido Ruíz de Ribayaz, cuyo manual práctico para guitarra y arpa “Luz y Norte Musical” fue publicado en 1677 en Madrid, a su retorno del Nuevo Mundo. Sin embargo, Torrejón permaneció en Perú más allá del virreinato de Lemos, sirviendo en varios cargos administrativos importantes. Llegó a ser maestro de capilla de la Catedral de Lima en 1676, a pesar de no ser clérigo. Viudo, contrajo segundas nupcias con Dña. Juana Fernández de Mendía, mujer criolla de Callao, que fue la madre de cinco de sus seis hijos, todos nacidos en el Perú.

A través de sus alumnos y de la divulgación de sus villancicos y piezas sacras en latín, Torrejón se convirtió en el compositor más influyente de su tiempo en el Nuevo Mundo. Se le alaba en varias publicaciones. Los textos de ocho de sus villancicos compuestos para las ceremonias de la beatificación del anterior Arzobispo de Lima, Toribio Alfonso Mogrobojo, están incluidos en la elegante obra “La estrella de Lima” (Amberes, 1688, BNM 3/22154) de Francisco Echave y Assú. Su música de vísperas para las exequias reales celebradas en Lima por la muerte del rey Carlos II es elogiada por Joseph de Buendía en su “Parentación real al soberano nombre e inmortal memoria del católico Rey de las españas y emperador de las indias, el serenísimo

señor Don Carlos II” (Lima, 1701) (BNM, ER-4541, fols.87^v-88), especialmente, la “triste armonía de cánticos lúgubres que conmovieron piadosos los ánimos a la tierna efusión de líquidas lágrimas”. Unos años más tarde, en “Lima Triumphante” (Lima, 1708) (BNM R-3060), D. Pedro Peralta y Barrionuevo, el más respetado intelectual de Lima, escogió a dos compositores como parangones de la música española de la época: Torrejón y su contemporáneo Sebastián Durón, compositor de la Corte en Madrid hasta su exilio en 1706. Señaló que la Capilla Real del Palacio Virreinal de Lima celebraba “con la mejor Música Eclesiástica cuanto han producido de raro en Villancicos y Tonadas los Durones, y los Torrejones españoles ...”. Es significativo el hecho de que Peralta comparase a Torrejón no con el difunto Hidalgo (cuya música también era conocida en América Latina, aunque compuso mucha más música profana que religiosa), sino con Durón, quien compuso una gran cantidad de música religiosa en latín y cuyos villancicos eran muy populares en las colonias. Años después, en la relación impresa de las exequias reales para el rey Luis I, hijo de Felipe V, celebradas en Lima en 1725, la música compuesta por Torrejón fue ensalzada como “muy armoniosa, por la variedad de sus puntos de imitación, la delicadeza de sus cadencias, y la estrecha concordancia entre los instrumentos y las voces”. Como bien indican estas citas, Torrejón y Velasco era fundamentalmente un compositor de música religiosa, escribiendo sus piezas sacras sobre textos latinos, y los villancicos, en lengua vernácula. De hecho, la partitura de Lima de “La púrpura de la rosa” es la única obra de música profana que se le atribuye.

2. Bernardo Illari

Como todo compositor religioso de su tiempo, Torrejón escribió música vocal de dos tipos principales, según el lenguaje de la letra: castellano o latín. La música en castellano corresponde a los llamados “villancicos”, piezas livianas y de sabor popular empleadas como ilustración musical libre de la liturgia. Los villancicos se dividían en una cantidad de clases distintas: rorros, bailetes, tonadas, juguetes, jácaras, etc., cada una de las cuales se reconocía por un carácter, un tema y una serie de estereotipos literario-musicales.

Su biografía lo muestra como un cómplice y un aliado del poder colonial, al cual sostuvo y celebró a través de su música. Pero su producción, conservada principalmente en Cuzco (Perú), Sucre (Bolivia) y Guatemala, lo revela como uno de los más importantes compositores del Barroco colonial hispanoamericano, original y creativo.

Sin poner en cuestión las bases de estilo, Torrejón desarrolló sus posibilidades hasta un nivel de complejidad inusitado para la América colonial. Por ello es que hoy su figura merece recuerdo y reconocimiento. En su contexto histórico, Torrejón aparece como el campeón de los grupos hegemónicos de la sociedad colonial.

Su carrera, hábilmente desarrollada, le llevó a ascender hasta situarse en la cumbre de la geografía social de su época, y su música celebra la cultura de los gobernantes coloniales, callando por completo con respecto al resto de la sociedad americana. Pero, además, la música presenta una dimensión estética propia, abierta a reinterpretaciones, que nos permitirá construir un Torrejón distinto a partir del conocimiento de su obra.

3. Omar Morales Abril

Entre los estudiosos de la música de tradición escrita en la América hispana de los siglos XVII y XVIII hay consenso en considerar a Tomás de Torrejón y Velasco como uno de los más notables y consumados compositores de música en el estilo típicamente español, previo a la influencia italianizante que llegó con el cambio de dinastía monárquica. Al margen de la exaltación de su figura y sus obras como bandera regionalista y del hecho de que su posición

prominente se da por omisión –es decir, es el resultado del desconocimiento de otros referentes locales que permitan comparar y valorar su producción musical– sus obras conocidas nos muestran a un compositor solvente, con un dominio técnico y una inventiva equiparable a la de sus contemporáneos activos en la metrópoli. De hecho, es evidente una influencia directa de compositores como Juan Hidalgo, de quien Torrejón incluso llegó a tomar ideas musicales, del mismo modo que Diego José de Salazar y Antonio Yanguas tomaron material de Juan del Vado.

Su larga vida le permitió explorar algunos de los elementos italianizantes introducidos en la música eclesiástica española durante las primeras décadas del siglo XVIII. Las obras de Torrejón que han llegado hasta nuestros días están dispersas en cuatro repositorios: el Seminario de San Antonio Abad del Cuzco, la Biblioteca Nacional del Perú, la Biblioteca Nacional de Bolivia y el Archivo Histórico Archidiecésano de Guatemala. De este último se ha de resaltar no sólo el hecho de encontrarse allende del extenso territorio que conformaba el virreinato del Perú, sino también que existen evidencias de que varios de los villancicos ya estaban en uso en Guatemala en los últimos años del siglo XVII o primeros del XVIII, en pleno período de actividad del compositor. Varias obras torrejonianas fueron copiadas por Marcos de las Navas y Quevedo, maestro de capilla de la Catedral de Guatemala desde finales de 1693, y por el también maestro de capilla Juan Fernández de León, músico originario de Oaxaca que se trasladó a Guatemala en 1696 y sustituyó a Quevedo en el magisterio desde 1715. Mucho más sugestiva resulta la identificación de un tercer puntador. El cotejo de los villancicos guatemaltecos de Torrejón con la caligrafía y rúbrica de una carta conservada en el Archivo Arzobispal de Lima y con numerosas cartas de pago de la catedral limeña evidencian que ocho de ellos son autógrafos del propio compositor. Si a esto se suma el hecho de que los papeles llegaron a Guatemala precisamente en los años de actividad musical de Torrejón en Lima, la hipótesis del encargo directo al compositor desde Guatemala cobra fuerza. Entre los papeles autógrafos de Torrejón conservados en Guatemala se encuentran sus obras más tempranas, la mayoría de ellas destinadas a conventos femeninos: *Es mi Rosabella* a Santa Rosa de Lima, fechada en 1679, *Aves, flores*, dedicada a Santa Catalina Mártir en 1683, el dúo a la Ascensión *Triste caudal de lágrimas*, de 1687, y el villancico a cuatro coros *Angélicas milicias*, compuesto para la celebración del *Corpus Christi* en el Convento de Santa Clara de Lima ese mismo año. Entre ese conjunto de obras tempranas copiadas por el propio autor destacan el romance con estribillo al Santísimo Sacramento *¡Fuego, fuego!* y el villancico conventual a la Ascensión *Ténganmele, señores*, que presenta una trova al Santísimo anotada por el propio Torrejón bajo el título *¡Ay, mírenle, mis señores!* Ambos carecen de fecha original, pero los papeles presentan anotaciones añadidas por Marcos de las Navas y Quevedo, incluyendo la fecha 1699.

Otro grupo de obras torrejonianas que carecen de fecha pueden adscribirse a los últimos años del siglo XVII o primeros del XVIII, previos a la introducción de música italiana o italianizante en las iglesias hispanas. Entre ellas se encuentra el motete a 4 al Santísimo Sacramento *Ave verum corpus*, compuesto en el austero estilo que requería la liturgia católica en el ámbito hispano para la fiesta del *Corpus Christi*, pero con un desarrollo armónico que apunta al tránsito del siglo XVII al XVIII. La contrastante finalidad funcional del villancico con relación al motete puede apreciarse en una de las obras de Torrejón que han adquirido mayor popularidad en tiempos actuales: el bailete *¡A este sol peregrino!*, dedicado a San Pedro Apóstol. Su carácter bailable está remarcado por un popular ritmo enérgico y el curso primordialmente homofónico de las voces. De carácter semejante es el juguete de Navidad *¡Atención!*, que representa a cuatro sacristanes que se reúnen para celebrar el nacimiento del

Niño. Cada uno se presenta y hace alarde de sus habilidades retóricas y de su dominio del latín, previo a unir vivazmente sus voces para hacer un llamado público a la fiesta. Este villancico gozó de tal popularidad en Guatemala que se planeó su reinterpretación para 1772, “poniéndole instrumentos o mudándole música” con el fin de darle un ropaje de modernidad. De Navidad es también el dulce y expresivo arrullo o “rorro” a 7 voces en dos coros **Desvelado dueño mío**, conservado en el Seminario de San Antonio Abad del Cuzco. Frases de sonidos largos con retardos disonantes imprimen una fuerte carga emotiva a esta canción de cuna.

Apuntando ya a los recursos retóricos de la poesía española de principios del siglo XVIII encontramos el dúo **Cuando el bien que adoro**, que enfrenta ideas contradictorias dentro de un mismo concepto, con una agudeza artificiosa que empieza a alejarse de la frescura y espontaneidad del ingenio conceptista del siglo anterior. En el aspecto musical, este dúo a la Ascensión evidencia un desarrollo melódico de mayor aliento, que empieza a adquirir rasgos cercanos al aria *da capo*. Dos de las obras más tardías que se conservan de Tomás de Torrejón y Velasco muestran ya la influencia de la música italiana en las obras destinadas al culto divino de la iglesia católica en el ámbito hispano. El solo a la Asunción **Luceros, ¡volad, corred!** se asemeja más a un aria italiana que a un tono humano, género típicamente español compuesto a voz sola durante la segunda mitad del siglo XVII. Asimismo, incluye la presencia de un violón obligado que dialoga con la voz solista, además del acompañamiento continuo. Una copia de esta obra realizada por Juan Fernández de León para la Catedral de Guatemala en 1718 identifica el instrumento obligado como “bajo de violín”. La obra más tardía de Torrejón que ofrece una fecha asociable a su composición presenta una forma híbrida entre el villancico español y la cantata italiana. Se trata del dúo de Navidad **Si el alba sonora**, fechado en 1719. Si bien la portada identifica la obra como un “Villancico a dúo”, en los propios papeles aparece la indicación “Cantada a dúo”. Se inicia con una extensa introducción a solo por cada voz, para desembocar en el estribillo. Pero en el lugar de las coplas, Torrejón introduce un recitado con su respectiva aria para cada solista, que llama a la repetición final del estribillo. No conocemos música de Torrejón que se inscriba abiertamente en el estilo italiano que se afianzó en las iglesias hispanas durante el segundo cuarto del siglo XVIII, pero la alta estima e influencia de su obra queda patente en ejecuciones póstumas de sus composiciones, que pueden rastrearse incluso hasta inicios del siglo XIX.

The image shows a musical score for the beginning of the duet "Si el alba sonora" by Tomás de Torrejón y Velasco. The score is in 3/4 time and features two vocal parts (Tiple I and Tiple II) and a Continuo. The lyrics are: "Si el alba sonora se ci-fraen mi voz" and "O id za-ga-le-jos a-cor-deel ru-mor." The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature of 3/4. The vocal parts are written in a treble clef, and the Continuo is written in a bass clef. The lyrics are written below the vocal staves.

Tomás de Torrejón y Velasco: comienzo del dúo de Navidad “Si el alba sonora”

He aquí el texto del dúo de Navidad “Si el alba sonora” de Torrejón y Velasco:

1. Solos + Dúo

Si el alba sonora se cifra en mi voz,
oid zagalejos acorde el rumor
que halaga, recrea, inspira el cristal;
influye en el ave, susurra en la flor.
Pues duerme entre pajas mi vida y mi amor,
oid zagalejos acorde el rumor,
y, sin despertarle, formad la canción
que alegra los valles, ilustra los montes
y es nuncio a los hombres de su redención.
Oid zagalejos acorde el rumor que inspira,
que influye, susurra, alienta el aire,
el cristal, el ave y la flor;
oid zagalejos acorde el rumor,
que es nuncio feliz de su redención.

2. Recitado I

Ceda la niebla fría, pues la pálida noche,
hurtando al alba el transparente coche,
presume de otra luz mayor que el día;
y pues goza este sol que la mejora,
nueva salva festeje a nueva aurora.

3. Aria

Canta ruiñeñor; bate rizos de oro y saluda al sol mejor,
y, suspenso en lo canoro, explica al plumado coro
las grandezas de su amor.

4. Recitado II

Y pues la seca rama de la tez de la nieve encanecida,
florida de repente concebida a cadencias suaves,
siga tu acento al coro de las aves.

5. Aria

Dulce dueño, tanto empeño le ha debido nuestra fe,
tanto pesa tu promesa que te arrastra a padecer.
(vuelta al dúo inicial)

Bibliografía

Claro, S. (1974).- *Antología de la Música Colonial en América del Sur*. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago de Chile, cxvi pp. + xxvii láms. + 212 pp.

Estenssoro, J. C. (2002).- *Torrejón y Velasco, Tomás de*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.10, p.390. Madrid.

Fernández Calvo, D. y Alberton, D. (2012).- *Torrejón y Velasco en el Archivo de La Plata. Estudio y transcripción del villancico: “Ah del invencible muro”*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Año XXVI, nº26, p.549-618.

García Garmilla, P. (2002).- *Tonos y Villancicos del Barroco Hispánico*. Programa Explicativo. Curso 2001-2002. Concierto IV. “Aula Boreal”. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 45 pp.

Illari, B. (1994).- *Tomás de Torrejón y Velasco. Maestro Universal del Barroco Hispánico.* Comentarios al CD editado por el Ayuntamiento de Villarrobleto y la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Morales Abril, O. (2005).- *Los villancicos de Tomás de Torrejón y Velasco. Estudio y transcripción.* Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala, Centro de Estudios Folklóricos, 149 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.

Stein, L. K. (1999).- *Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo: La Púrpura de la Rosa.* Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid, 52 + 212 pp.

Stein, L. K. (2002).- *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain.* Clarendon Press. Oxford Monographs on Music, 566 pp.

3. 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.

La “Batalla” como género organístico es una obra que explota al máximo los recursos dialécticos del órgano ibérico. En esencia, se trata de confrontar el hipotético encuentro entre dos ejércitos, uno más próximo y otro más lejano, que interactúan con todas sus armas y argumentos temáticos, dibujando un entramado de contienda, donde los recursos espaciales del órgano entran en juego con propuestas y respuestas de muy diferente índole. Eran obras que se interpretaban con motivo de algún acontecimiento de relevancia en la esfera política, eclesiástica o militar, como recepciones de obispos y autoridades, conmemoraciones de batallas o conquistas, consagraciones de templos o enlaces entre la realeza.

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 segunda 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.

(Tempo di allabreve)

8

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

28

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

43

Tpt en do*

Org.

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

(Allegro)

87

Tpt en do*

Org.

Joseph Ximénez: entradas imitativas siguiendo un ritmo ternario en la *Batalla II 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 tenida en cuenta en su justa medida. No en vano, atrajo desde el primer momento la atención de musicólogos y editoriales musicales de otros países, como los Estados Unidos (American Institute of Musicology, 1975) y Alemania (reimpresión de Hänssler-Verlag, 1993).

Tpt en do*

Org.

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

Bibliografía

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.

Artigas Pina, J., González Uriol, J. L. y Gonzalo López, J. (2006).– *Jusepe Ximénez (ca.1600 – 1672). Obras para teclado*. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.). Excma. Diputación de Zaragoza, 221 pp.

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.

4. Francisco Andreu

Tenemos a día de hoy muy poca información sobre este compositor y organista del siglo XVIII. Javier Garbayo (1999) nos dice que en 1735 se presentó a las pruebas para suceder al maestro Tomás Milans como organista de la Catedral de Girona, junto con Nicolás Milans, maestro de capilla de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona, y Emmanuel Gonima, músico que vivía en esta ciudad. Por aquel entonces, Andreu tenía 37 años y era maestro de capilla en La Seu d’Urgell, en Lleida. Algunos villancicos suyos se conservan en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial y en la Biblioteca de Catalunya, además de varias obras para órgano (versos y tientos) en el Archivo de Música de la Catedral de Astorga, que fueron transcritas y publicadas por José María Álvarez (1976).

A pesar del título que lleva, lo cierto es que el “Tiento lleno a tres” podría encajar en el concepto de “tiento partido”, pues ambas manos nunca llegan a sobrepasar la partición del teclado entre el do y el do sostenido. Ello aconseja restar algo de registración en el partido izquierdo para que resalte algo más la melodía bien decorada del partido derecho, a pesar de que el carácter general se mantenga dentro de lo que se podría considerar como el “plenum” de flautados, en lo que podríamos denominar una “falsa registración partida”. La obra tiene una estructura formal del tipo A – B – A’, donde la sección A corresponde al “falso partido de mano derecha”, la sección B es un verdadero partido de mano derecha que encomendamos al clarín como sonido principal y a la corneta de hileras como eco, y la sección A’ es la reexposición literal de A.



Comienzo de la sección A del *Tiento lleno a tres* de Francisco Andreu con la melodía en estilo glosado (1) y el subsiguiente pasaje contrapuntístico (2)



Comienzo de la sección B del *Tiento lleno a tres* de Francisco Andreu con la melodía solista que hemos encomendado al clarín, con su eco mediante la corneta de hileras

La obra es también muy destacable desde el punto de vista contrapuntístico, especialmente por los retardos e imitaciones que encontramos en la polifonía reservada a la mano izquierda, que tiene luego su repercusión en la mano derecha. Es por este motivo una obra organística muy representativa de los aires innovadores de la primera mitad del siglo XVIII, pero sin el abuso del estilo “galante” y reteniendo aún muchas de las señas de identidad del repertorio del siglo XVII.

Bibliografía

Álvarez, J. M. (1976).- *Colección de obras de órgano de organistas españoles del siglo XVII (Manuscrito encontrado en la Catedral de Astorga)*. Unión Musical Española Editores. Madrid, 122 pp.

Garbayo, J. (1999).- *Andreu, Francisco*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.1, p.455. Madrid.

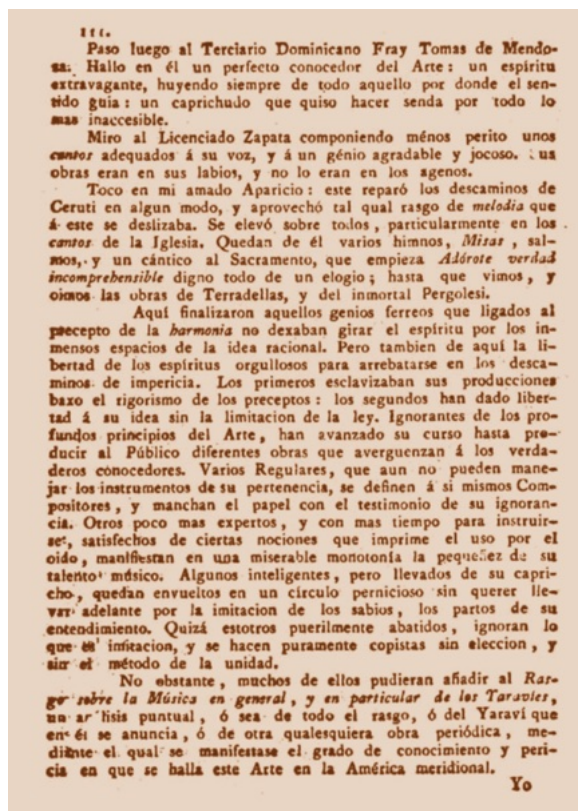
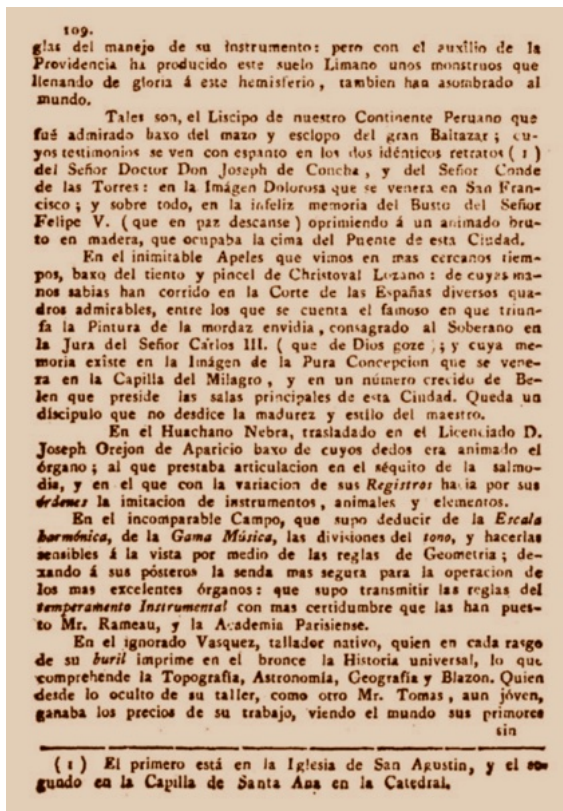
5. José de Orejón y Aparicio

Nacido en Huacho (Perú) el 12 de junio de 1703, ingresó en la capilla de música de la Catedral de Lima en 1715 como tiple con un salario de 100 pesos. Nueve años después, se le encuentra como contralto, habiendo tomado los hábitos y cursado su carrera académica, pues se le trata como “presbítero y licenciado”. Al fallecer Juan Pedro de Peralta en 1725, ocupó interinamente la plaza de organista, pero poco después se presentó sin éxito a la plaza de sacristán en la iglesia de Pisco. Algo tuvo que ver el Cabildo limeño en este fracaso, pues estaba interesado en retenerle como organista. En 1742, accedió al puesto de primer organista por fallecimiento de fray José de la Madre de Dios; aprobó el examen sin tener opositores “en consideración de su destreza y aptitud”. En 1754 consiguió que se le restituyera el salario de organista que disfrutaba en 1724, gracias a la mediación del arzobispo Antonio Barroeta y “atendiendo a su particular pericia”.

En realidad, con anterioridad a 1745 ya había suplido en casos de ausencia al maestro de capilla en las labores de la dirección, e, incluso, la composición de música para las funciones religiosas. Cuando murió Roque Ceruti en 1760, se le nombró maestro de capilla, pero solo en calidad de interinidad. Solo sería cuatro años después que nuestro maestro obtuvo el cargo de manera oficial, pues ya estaba considerado como el menor músico del virreinato. El 24 de agosto de 1764 dictó su testamento, pues se encontraba gravemente enfermo en el convento de San Francisco.

En la catedral limeña, Orejón fue con toda seguridad discípulo de Torrejón y Velasco en materia de contrapunto y de Roque Ceruti, de quien recibió las influencias italianizantes. El grueso de su producción lo componen los villancicos que, en realidad, son más bien auténticas

cantadas de estilo italiano, con dos violines obligados, arias *da capo* y recitativos intercalados. Su música es muy ágil y, en ocasiones, armónicamente atrevida por el empleo de audaces cromatismos.



Escritos de José Toribio del Campo sobre José de Orejón y Aparicio publicados en el *Mercurio Peruano* IV, fols.109 y 111 de 1792

Sin duda, estamos ante el compositor peruano más destacado del periodo colonial, autor de una obra perfectamente equiparable a la de sus coetáneos en Europa. Treinta años después de su fallecimiento, el organero, compositor y teórico Toribio José del Campo Pando (Lima, 1743 – 1818) escribía sobre Orejón en el *Mercurio Peruano* IV, de 1792, folios 109 y 111, lo siguiente: “En el Huachano Nebra, trasladado en el licenciado D. José Orejón de Aparicio, bajo cuyos dedos era animado el órgano, al que prestaba articulación en el séquito de la salmodia, y en el que la variación de sus registros hacía por sus órdenes la imitación de instrumentos, animales y elementos” (fol.109). “Toco en mi amado Aparicio: este reparó los descaminos de Ceruti en algún modo, y aprovechó tal cual rasgo de melodía que á este se deslizaba. Se elevó sobre todos, particularmente en los cantos de la Iglesia. Quedan de él varios himnos, misas, salmos, y un cántico al Sacramento que empieza: ‘Adórote, verdad incomprehenible’, digno todo de un elogio” (fol.111).

La vigencia de las obras de Orejón no se extinguió con su muerte. El maestro peruano Melchor Tapia y Zegarra (ca.1755 – ca.1818) las orquestó y adaptó a los nuevos gustos del siglo XIX, con lo que siguieron estando vigentes a las puertas del Romanticismo. Sus obras se conservan principalmente en los archivos Arzobispal de Lima y Nacional de Bolivia, estas últimas, procedentes de la Catedral de Sucre.

(Dúo)

Tiple I y II

Violín I y II

Continuo

5

10

Ah del

15

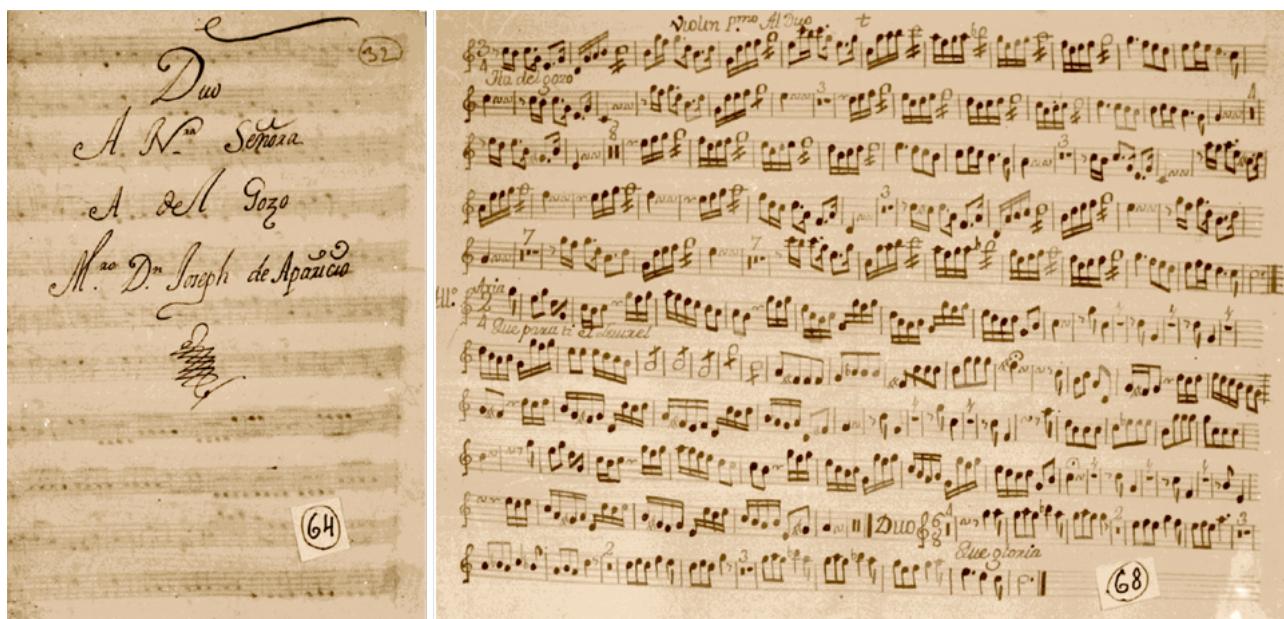
go - zo Ah del a - plau - so ah de la sa - bia mé

Comienzo de la cantada “¡Ah del gozo! ¡Ah del aplauso!” de José de Orejón y Aparicio

En nuestro programa, presentamos dos obras de José de Orejón. La cantada “**¡Ah del gozo! ¡Ah del aplauso!**” es una exaltación a la “sabia métrica armonía”. Así designado por sus elementos se caracteriza un canto que celebra la toma de posesión de la cátedra de prima, obtenida a través de un certamen. El canto es una exhortación a las victoriosas doctoras que toman posesión de una determinada plaza o posición, con atabales, clarines y chirimías para que en coro alegre se canten los méritos por los que se ha ganado la cátedra. Se señala que a través de argumentos diversos se resuelven silogismos con gracia, esplendor y afecto. En este tipo de oposiciones, tras conocerse quién la había ganado, se arrojaban monedas al pueblo en señal de festejo y alborozo.

El nudo conceptual del texto radica en el logro obtenido por los verdaderos méritos, que ha sido reconocido en un acto de justicia. La configuración de la obra desdibuja el sujeto del canto y sugiere la existencia de un sujeto genérico: la “sabia métrica armonía” como actor determinado por un orden superior donde impera la verdad y la justicia. Hay una convocatoria general para todos (“Venid que oy”), la valoración de la circunstancia en una estructura impersonal (“Qué gloria, qué gozo es mirar”) y la exhortación más precisa dirigida hacia los instrumentos musicales (“devengan atabales... cantando en coro alegre”). De este modo, se

alecciona a otros para que reconozcan los méritos de la vencedora. En el texto se entrecruzan los discursos a distintos niveles con la habitual repetición y amplificación de un centro que siempre es un punto móvil que gira constantemente.



Facsímil de la portada y la parte del violín primero de la cantata “¡Ah del gozo! ¡Ah del aplauso!” de José de Orejón y Aparicio (Archivo Arzobispal de Lima PE:L 59)

Los textos de esta extensa cantata se reparten en siete números:

1. Dúo

¡Ah del gozo! ¡Ah del aplauso!
 ¡Ah de la sabia métrica armonía
 cuya universidad Amor dispone
 para darle a los méritos la silla!
 Venid hoy victoriosas doctoras,
 siempre invictas, cuyo acertado voto
 sacó la mejor cátedra de Prima.
 Venid, que hoy toma ilustre
 para el aplauso posesión festiva.

2. Recitado

Triunfa feliz, Aurora soberana,
 del áspid cruel y la culpa insana;
 ven donde ocupes, sin que humilde dudes,
 el solio que tejieron tus virtudes,
 pues cuando esquivadamente huir blasonas,
 es cuando más de triunfos te coronas.

3. Aria. Allegretto

Que para ti el laurel florecer ya se vio,
 pues él mismo buscó la frente a tu doçel.
 Por eso te da en él devida posesión,
 donde la adoración suba a servirte fiel.

4. Dúo

¡Qué gloria! ¡Qué empeño!
 ¡Qué gozo! ¡Qué dicha es mirar
 que domine en el trono
 la que amante en los pechos domina!

5. Recitado

Sube, Reina feliz.

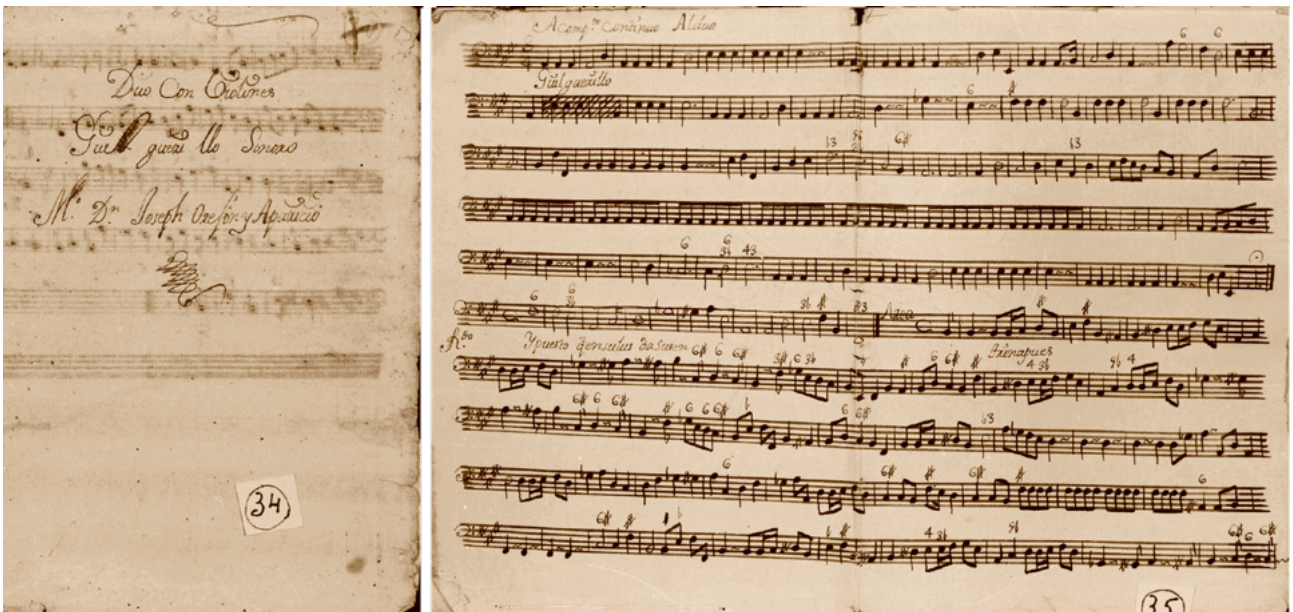
Sube gloriosa a regentar la cátedra que enaltas,
al triunfo de palestra victoriosa,
en argumento, de virtudes tantas
si el vencimiento a glorias de sí mismos,
distes inmensos ya los silogismos.

6. Aria afectuosa

Si tu pureza ha sido la cuestión
con que el laurel te llegas a ceñir,
¿quién argüir puede a la luz de tanta solución
si tu pureza ha sido la cuestión
con que el laurel te llegas a ceñir?
Pues la virtud en que haces distinción
es otra nueva fuerza del poder
que deja ver indisoluble el lazo de la unión.

7. Dúo

Vive pues, Sacra Aurora, sabia, discreta y linda,
si la Universidad de Amor te ciñe,
sacro laurel que el pozo te eterniza,
prevengan atabales, clarines, chirimías,
gritando en eco alegre, cantando en voz festiva,
que por tu gracia, tu esplendor y afecto,
te has llevado la cátedra de Prima.
Y pues te dan amantes hoy posesión festiva,
¡Vitor!, entonen nuestros rendimientos
a cuyo acento todos canten:
¡Viva, viva, viva!



Facsímil de la portada y la parte del acompañamiento de la cantada “Jilguerillo sonoro, ruiseñor apacible” de José de Orejón y Aparicio (Archivo Arzobispal de Lima PE:L 60)

Por su parte, el villancico “**Jilguerillo sonoro, rui señor apacible**” se apoya en la exhortación del canto en sí mismo. El jilguerillo, verdadero protagonista, está caracterizado por una inmensa alegría y felicidad. Cantar es casi como reír; y Diana Fernández (2009) recalca que el canto se articula sobre dos campos semánticos: el del sonido y el de la luz. El jilguerillo es un intermediario entre ambos dominios. La naturaleza adquiere una dimensión trascendente y se corresponde con el plan divino de la salvación. De este modo, el canto se convierte en el reconocimiento y exaltación de la gloria y la perfección divinas.

no - ro fes - ti - vo can - ta

Rui - se - ñor a - pa - ci - ble fes - ti - vo can - ta

a - le - gre ri - e fes - ti - vo can - ta a - le - gre ri -

Primer número del villancico “Jilguerillo sonoro, rui señor apacible” de José de Orejón y Aparicio

Los textos de este villancico son los siguientes:

1. Dúo

Jilguerillo sonoro, rui señor apacible,
festivo canta, alegre ríe
hoy que sale luciente,
hoy que raya sublime
de mi Dueño el dichoso lucero,
de su extremo el favor indecible,
del amor el empeño glorioso.

2. Recitado

Y puesto que en su luz da sus ensayos
pura nieve que enciende blancos rayos;
y pues la voz elevas preminente
al cielo luminoso de su frente,
hará en unión feliz mi armonía
que el mismo sol adore tanto día.

3. Dúo

Trina, pues, con dulce acento
de una gloria dilatada
la brillante perfección;
y dará el canoro intento
a la esfera más sagrada
armoniosa la oblación.

4. Copla a solo y Dúo

Canta, apacible jilguero
aquel temprano arrebol
que supo exceder al sol
en oriente de lucero,
donde su esplendor
hace mejor cénit de luz
en lo que esparce.

Bibliografía

Estenssoro, J. C. (2001).- *Orejón Aparicio, José*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): "Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana". Sociedad General de Autores y Editores, vol.8, p.149-150. Madrid.

Fernández Calvo, D. (2009).- *José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto*. Universidad Católica Sedes Sapientiae. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Universidad Católica Argentina. Lima, 499 pp.

Fernández Calvo, D. y Mosca, J. (2011).- "A la mesa zagalas". *Un nuevo rescate de la obra de José de Orejón y Aparicio*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Año XXV, nº25, p.383-465.

Quezada Macchiavello, J. (2010).- *Una aproximación al lenguaje y al estilo de José de Orejón y Aparicio*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Año XXIV, nº24, p.273-291.

Sas, A. (1962).- *La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia*. Revista Musical Chilena, 16 (81-82), p.8-53.

Sas, A. (1970-71).- *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Casa de la Cultura del Perú. Instituto Nacional de Cultura, 2 vols. (280 + 461 pp.).

6. António Correia Braga

El *Livro 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.



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

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

lenguetería 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.



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

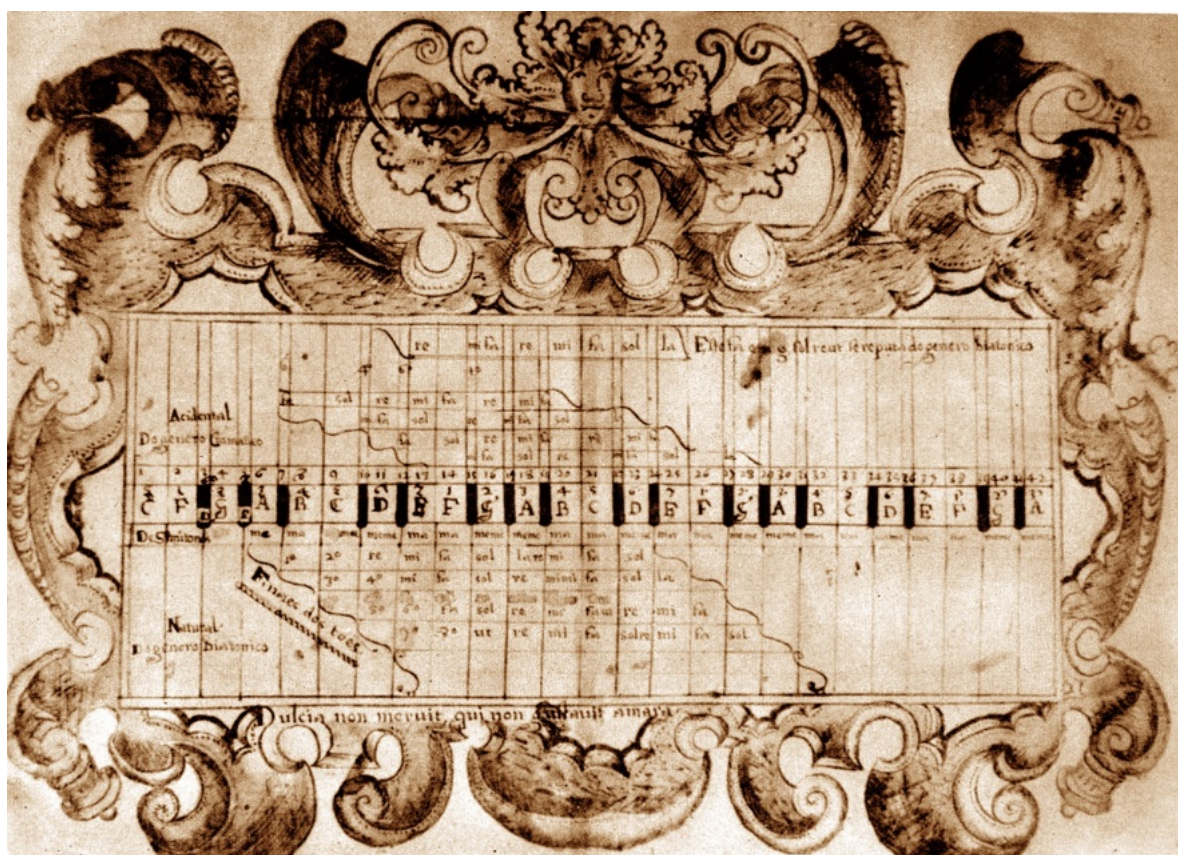


Ilustración de la octava corta en el *Livro de Obras de Orgão* de Roque da Coceição



Inciso dinámico al comienzo de la *Batalha do sexto tom* de António Correia Braga



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



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

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.

Bibliografía

Alegria, J. A. (1977).– *Biblioteca Pública de Évora. Catálogo dos Fundos Musicais*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 230 pp.

Freitas Branco, J. de (1995).– *História da Música Portuguesa*. 3.^a Edição. Publicações Europa-América 1945-1995. Mem Martins, 378 pp.

Speer, K. (1967).– *Fr. Roque da Conceição. Livro de Obras de Orgão*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, lxxi + 4 láms. + 202 pp.

Valença, M. (1990).– *A Arte Organística em Portugal (c.1326–1750)*. Editorial Franciscana-Montariol. Braga, 310 pp.

7. Anónimo: “Un juguético de fuego”

Al estilo de una verdadera jácara, esta pieza anónima es todo un culto a la vivacidad y la polirritmia tan típica del barroco español e hispanoamericano. El manuscrito se encuentra en el Archivo del Seminario de San Antonio Abad del Cuzco (Perú) (PE:CsA LCS 151) y puede datarse como de comienzos del siglo XVIII. Probablemente se interpretó el 8 de enero de 1702 en los actos de homenaje que “La muy Noble y Leal Ciudad del Cuzco” rindió al rey Felipe V cuando prestó su juramento. La obra sigue considerándose como anónima, si bien algunos estudiosos la atribuyen a Melchor de Torres y Portugal (siglos XVII-XVIII).

Estribillo

Voz

Un ju-gue - ti - co de fue - go un ju-gue - ti - co de

Piano

4

fue - go quie - ro can - tar: y gor - je - ar en la

Anónimo (¿Melchor de Torres y Portugal?, s.XVII-XVIII): comienzo de “Un juguético de fuego”

Está escrita para “tiple solo” y continuo para el “harpa al solo”. Pertenece al género del “juguete” y es un pequeño drama que se divide en un estribillo y seis coplas que se cantan sobre una misma melodía y alternan, al estilo del villancico, con el estribillo. Está compuesta para la celebración de unos fuegos de artificio, fiestas que tanta fama cobraron en los siglos XVII y XVIII, debido a su espectacularidad en sonidos, colores y formas.

El estribillo se divide en tres secciones: la primera sirve para describir la situación (celebración de los fuegos de artificio, se trata de una fiesta); la segunda sería la realización de los fuegos mediante sílabas, onomatopéyicamente, imitando los ruidos y estampidos de los fuegos de artificio, utilizando giros melódicos de carácter muy descriptivo; la tercera sección consiste en un jubiloso comentario final donde se aprueba la demostración pirotécnica.

Las coplas constituyen verdaderas acotaciones de picante ingenio y de mucho sabor local; se podrían comparar a los refranes o dichos populares españoles en torno a un lance popular o sainete teatral. Están impregnadas de crítica costumbrista y social, que rematan, en la última de ellas, en la dedicatoria de la obra a la Virgen María.

El texto dice así:

Estribillo

Un juguete de fuego quiero cantar,
y gorjear en la fiesta, porque a todas luces
miren que ilustran de la gracia pureza,
pues en su obsequio festivos se muestran
volcanes y luces, incendio y centellas,
ardores y rayos, con llamas y reflejos,
ascuas y etnas;
y en brillantes estruendos de cohetes,
cenizas se abrevian en una pieza de fuegos
que ya se quema.
¡Ah, cohetero!, dele fuego, pega, dispara, pega;
miren cómo arden las guías y candelas,
oigan los trasquidos; miren cómo suenan:
dan, dan, tistas, tistas, dan, tistas, tistas,
tististas, tistas. Atiendan a las ruedas,
sio, sio, sio, tis, tas, sio, sio, sio, tistas;
y el volcán revienta; miren cómo suenan;
afuera, afuera, afuera, afuera,
dran, dran, dran, dran, dran, dran, dran, dran, bun.
¡Vitor! ¡Vitor! Cosa buena;
y repican y tañen las campanillejas.
¡Vitor! ¡Vitor! Cosa buena, cosa buena.

Coplas

1. Muy lucidos han estado los fuegos,
y es cosa cierta que han dejado sus tronidos
a algunos muchas troneras, no hay que dudarlo,
pues hay quien tenga más tronidos que fuegos en la cabeza.
2. Solo los cohetes de luces son luminarias febeas*,
que a María soberana le rinden y reverencian,
sirviendo antorchas que el aire pueblan
en su gracia divina de pregoneras.

(* Febeo: perteneciente o relativo a Febo, nombre de Apolo como dios de la luz)

Bibliografía

Gonzalo López, J. (1992).- *Comentarios al Primer Concierto*. Ciclo de Música Iberoamericana. Mayo-Junio 1992. Gobierno de La Rioja. Ibercaja, 79 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.

8. Juan de Araujo

Juan de Araujo llegó a Lima siendo un niño. Le acompañaba su padre, funcionario del virrey conde de Lemos. Años después, ingresaría en la Universidad de San Marcos. En Lima debió estudiar con Tomás de Torrejón y Velasco, para posteriormente marchar a Panamá, donde fue maestro de capilla de la catedral. En 1672, de regreso a Lima, recibió las órdenes sacerdotales y fue nombrado maestro de capilla de la catedral, puesto en el que permaneció hasta 1676. En ambas catedrales “fue muy aplaudido por la suma destreza de sus composiciones” y por “el cuidado y vigilancia que siempre mostraba en la enseñanza a los coristas”, según se hace constar literalmente en el “Libro de Acuerdos XIII de la Audiencia de Charcas”. Más tarde, se le contrató en la Catedral de Cuzco y en 1680 en la de Sucre (actual nombre de la antigua Charcas o La Plata, en Bolivia), donde se estableció hasta su muerte. Muchas de sus obras se guardan en el Seminario de San Antonio Abad, pero es en Sucre (Catedral y Biblioteca Nacional de Bolivia) donde, después de más de treinta años de trabajo, dejó 158 obras, aunque seguramente existen muchas más composiciones suyas en otros archivos americanos donde figuran como anónimas. También hay manuscritos suyos en la colección privada de Julia Elena Fortún en La Paz y el Museo Histórico Nacional de Montevideo (Uruguay).

La obra de Araujo perduró en el tiempo, como así lo demuestran las interpretaciones posteriores señaladas en las portadas de los manuscritos, así como las obras con doble texto reutilizadas para festividades distintas a la original, las adiciones de instrumentos hacia finales del siglo XVIII y las variantes melódicas en las coplas en las que consigna su nombre quien fuera su discípulo, Blas Tardío de Guzmán, compositor criollo que era maestro de capilla en la Catedral de Sucre en 1745. Las obras del archivo de la iglesia de San Ignacio de Moxos (Bolivia) se seguían interpretando en 1929.

Toda la obra de Juan de Araujo es vocal con continuo, en forma de dúos, obras corales y obras policorales hasta las doce voces. La aparición de instrumentos tales como violines y flautas es fruto de agregaciones posteriores. Las obras compuestas sobre textos en castellano –que, a falta de estudios futuros, podrían superar las 200– se basan normalmente en la asociación estribillo – coplas, a veces con una introducción. Hablamos normalmente de villancicos, aunque el propio Araujo utiliza las denominaciones de “juguete”, “tono”, “jácara” o “rorro”. Bastante más minoritarias son las obras que se han preservado sobre textos en latín: dos Magnificat, dos pasiones, una misa de Cuaresma, dos Kyries, dos lamentaciones, tres salmos, dos salves, un himno y un acto de contrición.

Desde el punto de vista estilístico, la música de Araujo se caracteriza por el cuidado en la estructura de la obra, el equilibrio formal, la armonía llena y compacta, el empleo de incisos melódicos que generan frases más largas, el perfecto maridaje entre el ritmo musical y el de los textos, la preferencia por las voces agudas sobre las graves, las texturas polirrítmicas, el tratamiento policoral hasta en cinco coros, la cuidadosa selección de los textos y el empleo de

temas populares con melodías en terceras paralelas que evolucionan con fuerza y dinamismo, lo que las reviste de un espíritu fresco y extrovertido.

El villancico a la Santísima Virgen “Morenita con gracia es María” está lleno de colorido y frescura, participando de esa “espontaneidad y naturalidad” tan características de la obra de Araujo. La discusión entre dos tiples les hace rivalizar por su concepto mariano, intentando cada uno imponérselo a su interlocutor. El texto es el siguiente:

Estribillo

Morenita con gracia es María,
sí, que yo me lo sé.

Que no, que no puede ser,
que es más pura esta niña que la luna es.
Que no puede ser.

Que sí, que sí puede ser.
Que no, que no puede ser.

Que si nace entre sombras,
blanco de Dios es.
Que si nace en candores de gracia su ser,
que es más pura esta niña que la luna es.

Coplas

1. Como el sol la viste a su amanecer,
con sus bellos rayos franquea su tez.

Que no puede ser.

Que sí puede ser,
que andar por las luces morenita es,
que sí puede ser.

Que no puede ser.
Niña de los ojos del mismo Dios es,
que da vida al cielo en su amanecer.

Que no puede ser.
Que sí puede ser.
Que si es mar de la gracia,
puerto de Dios es.
Que sí puede ser.

Que si es cedro y oliva,
palma es de cades*.

Que no puede ser.
(* Cades: en hebreo, lugar santo o consagrado)

2. Anda esta zagala con tanta altivez
que a los altos montes domella* su pie.

Que no puede ser.

Que sí puede ser,
que andar por los montes trigueñita es,
que sí puede ser.

Que no puede ser.
Gran Señora, nace de reyes,
porque su real estirpe del Rey David es.

Que no puede ser.
Que sí puede ser.
Que si es puro espejo,
Dios se mira en él.

Que sí puede ser.
 Que si es lirio y es rosa,
 templo de Dios es.
 Que no puede ser.
 (* Domellar, o domeñar: someter, sujetar, rendir)

12

Mo-re - ni - ta con gra-cia es Ma - rí - a, si, si, si, que yo me lo sé, si, si, si, que yo me lo

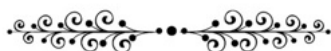
Que no, no, no, que no pue - de ser, que es más pu-ra es - ta ni - ña que la lu - na es, que no.

Juan de Araujo: comienzo del villancico a la Santísima Virgen “Morenita con gracia es María”

Bibliografía

García Muñoz, C. (1999).- *Araujo, Juan de*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.1, p.569-574. Madrid.

Stevenson, R. (1970).- *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. General Secretariat, Organization of American States. Washington D. C., 346 (texts) + 73 (music) pp.



Confiamos en que este concierto haya sido de su agrado y que el programa explicativo que les hemos facilitado les haya abierto nuevos horizontes en el conocimiento y el aprecio de la música barroca en el Viejo y el Nuevo Mundo. Aquí se mezcla el elemento popular con el refinamiento en la composición, las experiencias del día a día con la esfera del pensamiento religioso, lo sublime y heroico con lo cotidiano...

Esperamos volver a compartir con Vds. estos manjares espirituales en una próxima y no muy lejana ocasión.

Irene Ojanguren & Telemann Trío

