José de Baquedano (1642-1711)

# Música en latín para la Catedral de Santiago







# AÑO SANTO COMPOSTELANO - XACOBEO 21-22

# La Grande Chapelle Albert Recasens, director

José de Baquedano (1642-1711) Música en latín para la Catedral de Santiago

S.A.M.I. Catedral de Santiago de Compostela Jueves 24 de junio de 2021, a las 22:00 horas

# La Grande Chapelle

Jone Martínez, soprano
Aurora Peña, soprano
Lorena García, soprano
Gabriel Díaz Cuesta, contratenor
Kaspar Kröner, contratenor
Tore Tom Denys, tenor
William Knight, tenor
Raitis Grigalis, barítono
Javier Cuevas, bajo

María Alejandra Saturno, vihuela de arco
Miriam Rignol, vihuela de arco
Sara Ruiz, vihuela de arco
Benny Aghasi, bajón
Marta Vicente, violón
Manuel Vilas, arpa
Jorge López Escribano, órgano y clave

Albert Recasens, dirección

## **PROGRAMA**

Assumpta est Maria, motete a la Asunción a 8\*

Senex puerum, motete a la Purificación a 8\*

Interveniat pro nobis, motete a los Dolores de la Santísima Virgen a 8

Domine ne in furore, salmo de difuntos a 8 (1674)

O crux, ave spes, motete de Pasión a 4\*

Incipit Lamentatio ... Aleph. Quomodo sedet, lamentación I de Jueves Santo a 8

Iod. Manum suam, lamentación III de Jueves Santo a 6 con vihuelas

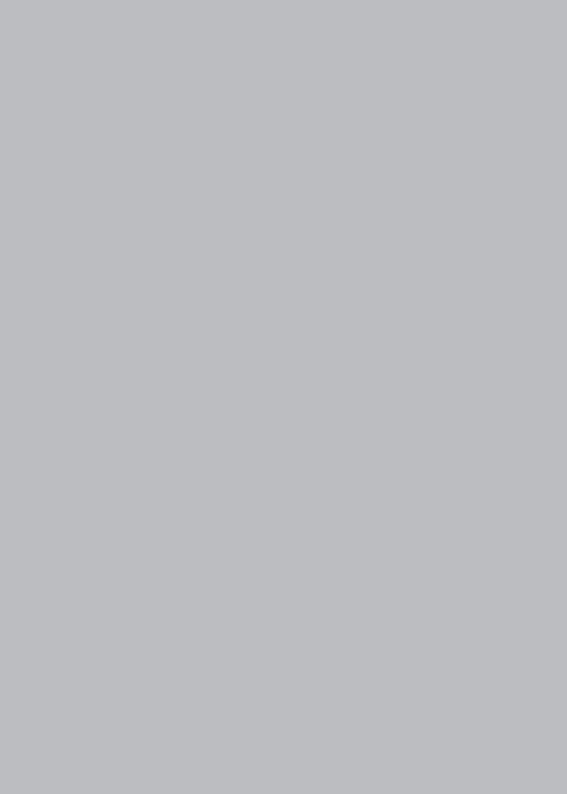
Miserere, salmo a 10 para Jueves Santo+

Laudate Dominum, salmo para las vísperas de octavo tono a 12

\*Recuperación musicológica +Revisión musicológica

Transcripciones modernas: José López Calo, Carlos Villanueva, Mariano Lambea y Albert Recasens

Duración total: 72 minutos (sin intermedio)



José de Baquedano (1642-1711) Música en latín para la Catedral de Santiago

osé de Baquedano [escrito también Vaquedano, que se aleja del topónimo navarro] pertenece a una generación extraordinaria de músicos españoles, la que estuvo activa artísticamente entre 1660 y 1700. Al igual que sus contemporáneos Cristóbal Galán, Miguel de Irízar o Alonso Juárez, la figura de Baquedano no ha sido suficientemente puesta en valor, quizás al situarse cronológicamente entre dos grandes referentes del siglo XVII: Juan Hidalgo y Sebastián Durón, músicos al servicio de la Corona.

Baquedano, como la mayoría de sus colegas hispanos, se formó en el ámbito eclesiástico. Fue alumno de Simón Huarte y Arrizabalaga en la parroquia de Santiago de Puente la Reina (Navarra), su localidad natal. Recién formado, a principios de la década de 1660, trató de conseguir una plaza de cantor contralto en Bilbao, San Sebastián, Vitoria y Segovia, para la que contaba con la recomendación de su maestro Huarte, ya director musical de la catedral de Bilbao por entonces. «Ha sido grandísimo tiple de gala», afirmaba el cantor Simón Díaz de Mendívil en una carta a Miguel de Irízar, de Segovia. Tras sus infructuosos intentos, Baquedano se trasladó a Madrid, donde recibió el hábito trinitario en el convento de la Trinidad Calzada, en la calle Atocha, célebre por los religiosos que habían ido a Argel para la redención de cautivos. Estudió con Matías Ruiz, maestro de capilla del Real Monasterio de la Encarnación, del que llegaría a ser sustituto interino (ca. 1678-1680). Su prestigio en los círculos musicales hispanos fue en aumento, hasta el punto de que el Cabildo de la catedral de Santiago de Compostela le propuso el magisterio de capilla cuando el compositor Diego Verdugo marchó a Salamanca. En agosto de 1680, Baquedano fue admitido en su puesto, sin oposición previa, aunque no tomó posesión de su cargo hasta el 10 de mayo de 1681. Es posible que la contratación del fraile trinitario esté relacionada con la estrecha vinculación entre la catedral compostelana y el convento de Agustinas Recoletas de la Encarnación, que estaba bajo la jurisdicción del arzobispo de Santiago. El magisterio de Baquedano coincide con el período del arzobispo Antonio de Monroy (1685-1715), el fraile dominico que se enfrentó con el poder real para defender los derechos eclesiásticos.

En el siglo XVII, la sede compostelana vivió un período de esplendor gracias a los fondos del Voto de Santiago y a las donaciones. Además de la reafirmación del patronazgo del apóstol Santiago, el rey Felipe IV apoyó a la Iglesia compostelana con la institución de la ofrenda nacional al apóstol Santiago en 1643, un donativo anual de mil escudos de oro. El Cabildo inició un amplio programa de reformas del espacio de la basílica, tanto exterior como interior (Capilla Mayor, Capilla del Pilar) de la mano de los arquitectos José de Vega y Domingo de Andrade. Además de la arquitectura, la escultura o la orfebrería, también las solemnidades litúrgicas y la música iban a resultar beneficiadas. El arzobispo Monroy, por ejemplo, impulsó la construcción de dos magníficos órganos, obra del taller de Manuel de la Viña, terminados en 1708 y 1712.

La composición y la organización de la capilla musical seguían las directrices de las Constituciones del arzobispo Francisco Blanco de 1578, con las plazas de maestro, organista, sochantre, cantores e instrumentistas, además de los niños de coro, es decir, todos los efectivos necesarios para solemnizar el culto catedralicio. En la catedral de Santiago destaca la presencia temprana del violín (1669) y la utilización de vihuelas de arco («viguelas») en determinadas ceremonias. Además del órgano, la capilla contaba con instrumentos de viento (chirimía, sacabuche, clarín), cuerda (violón, junto con los mencionados violín y vihuela) y, sobre todo, el bajón y el arpa de dos órdenes, tan característicos en las capillas musicales peninsulares e hispanoamericanas del siglo XVII. Como bien ha destacado Carlos Villanueva (1980, 2002) las plazas de músicos instrumentistas eran a menudo suplidas por un antiquo infante de coro. A partir de la década de 1680, a consecuencia de la crisis económica que atravesaba el Cabildo, se redujeron los salarios de los músicos y se multiplicaron las reclamaciones de pagos. El propio Baquedano se sumó a estas peticiones en marzo de 1691, cuando denunciaba su estado de gran necesidad «por la mucha cantidad de dinero que se le estaba debiendo» (Villanueva, 2002: XXXVIII).

Durante su magisterio de casi treinta años, Baquedano compuso casi un centenar de obras vocales sacras, tanto en latín como en lengua vernácula, en el que destaca el género del villancico. En algunas de sus composiciones, especialmente las destinadas

a solistas, adopta elementos del moderno estilo teatral, como lo hizo Francesc Valls en Barcelona o Sebastián Durón en la Real Capilla. Los motetes, las misas o las lamentaciones muestran un perfecto dominio de la técnica del contrapunto. Sin embargo, la mayoría de repertorio sacro compuesto por Baquedano está escrito para varios coros, en estilo de la policoralidad, tan en boga en el ámbito Católico europeo. El uso del gran formato encajaba perfectamente en el brillante ceremonial compostelano. Sabemos que los grupos de músicos o "coros" se colocaban en distintos lugares del espacio sacro: en el coro superior, en el coro bajo, en los balcones de los órganos e incluso en las tribunas del cimborrio. La obra de Baquedano ofrece, como en otros compositores de su generación, una fascinante simbiosis de estilo moderno -con partes solistas, giros melódicos italianizantes o armonía osada- y el lenguaje polifónico tradicional que imperaba en los centros eclesiásticos hispanos. En todos los formatos y géneros, el fraile navarro concede la máxima importancia a la expresión del texto.

Baquedano se jubiló en febrero de 1710 y murió al año siguiente, el 27 de febrero de 1711. Por sugerencia del propio Cabildo, había donado previamente todas sus composiciones a la catedral compostelana, gracias a lo cual se conserva en su archivo la mayor parte de su producción: cinco misas, siete lamentaciones, diecisiete salmos, dieciocho motetes, cuarenta y seis villancicos y una sonata instrumental.

La figura del músico navarro fue rescatada del olvido en el siglo XX, cuando suscitó el interés de estudiosos como Santiago Tafall o Fermín Bouza Brey, pero principalmente gracias a las numerosas aportaciones del padre José López Calo, recientemente fallecido. A él debemos el principal caudal de datos biográficos (1955, 1983, 1985), el catálogo (1972, 1993-1999) y las primeras recopilaciones musicales (1990, 1996). Sobresalen también las investigaciones de Carlos Villanueva, que ha publicado importantes trabajos sobre la capilla de música de la catedral (1979), las lamentaciones (1990) y, más recientemente, sobre los villancicos (2002, 2006, 2013). Las ediciones de Joás Trillo, Vicente García Julbe, Francisco Luengo o Patxi García Gamilla han permitido poner a disposición de músicos e investigadores un considerable corpus musical en notación moderna. Baquedano ha tenido la fortuna de contar con pioneras recuperaciones impulsadas por instituciones como la Catedral de Santiago o la Universidad de Santiago, con el apoyo de las administraciones públicas. A pesar del cre-

ciente interés en los últimos años, la parte de la obra que ha sido grabada o llevada a concierto sigue siendo reducida y no hace justicia a la importancia de la producción conservada.

El programa ofrece una selección de la obra vocal latina de José de Baquedano, con motetes, salmos y lamentaciones para un máximo de doce voces. Para ello, se ha llevado a cabo una investigación musicológica previa, que incluye la revisión de las fuentes musicales y la documentación histórica, la contextualización del marco productivo y la coordinación de la transcripción de las obras que ha realizado Mariano Lambea (CSIC, Institución Milá y Fontanals), siguiendo la metodología científica aplicada en anteriores recuperaciones del conjunto.

Los tres motetes iniciales a doble coro son perfecto ejemplo del estilo policoral en el que sobresalió Baquedano. Dos de ellos están dedicados a fiestas de la Virgen María: la Asunción (*Assumpta est Maria*) y la devoción de los Siete Dolores de la Virgen María (*Interveniat pro nobis*). El segundo motete está destinado al día de la Purificación o la Presentación de Jesús en el templo (*Senex puerum*). En todos ellos, el compositor combina pasajes contrapuntísticos con otros homofónicos, a uno o dos coros, en imitación o simultáneos, consiguiendo los efectos de contraste característicos del Barroco. La palabra rige el discurso musical: por ejemplo, en las sinuosas líneas entrelazadas de la sección final del Assumpta est Maria (*«in quo Rex regum stellato sedet solio»*) o la melodía ascendente del *«gladius pertransivit»* en el *Interveniat pro nobis*, que parece describir cómo la espada dolorosa atraviesa el corazón de la Madre.

El salmo de difuntos *Domine, ne in furore* está fechado en 1674 y pertenece, por tanto, a la etapa anterior al magisterio compostelano. Forma parte de los salmos penitenciales (n° 6) que tanto juego dieron a compositores como Roland de Lassus o Heinrich Schütz. El texto del salmista se presta a la retórica musical, con continuas alusiones a la condena y al llanto. Baquedano logra crear una atmósfera densa y angustiosa, donde prima la inteligibilidad del texto mediante una escritura en acordes que se vuelve imitativa en ciertos pasajes (*«miserere»* o *«lacrimis meis»*). Un delicado *«Requiem aeternam»* concluye con un luminoso *«et lux perpetua luceat eis»*, en tonalidad mayor.

Si nos atenemos al repertorio conservado en el archivo de la catedral de Santiago, cabe suponer que Baquedano sintió especial predilección por la música destinada a la liturgia de Semana Santa. Compuso lamentaciones, misereres y motetes de pasión, de los que escucharemos una selecta muestra en este concierto. Se conservan dos versiones del motete *O Crux ave*, a cuatro voces. En ambas piezas, el compositor navarro adopta el estilo imitativo más tradicional pero sin perder su enorme efectividad sonora. El texto procede del célebre himno *Vexilla regis*, destinado a la exaltación de la cruz.

Las lamentaciones de Jeremías ocupan un lugar destacado en la producción del maestro navarro. Han llegado hasta nosotros siete obras: dos para solista (tiple y alto), dos a ocho voces y el resto para siete, seis y a dúo. Todas pertenecen al oficio de tinieblas del Jueves y Viernes Santos, que se realizaba el día anterior (miércoles o jueves). Los textos lloraban la destrucción de Jerusalén y por su carácter trágico fueron adoptados como metáforas de la muerte de Cristo. Por ello sirvieron a Baquedano para recrearse una vez más en el dramatismo y en el dolor de la muerte/destrucción. Destaca la lamentación Aleph. Quomodo sedet, a ocho voces, por su factura maciza y la retórica musical. El compositor sigue el patrón habitual que consiste en alternar secciones melismático-contrapuntísticas en las letras del alfabeto hebreo (Aleph, Beth, Ghimel, etc.) con episodios más homofónicos en los que se «narra» la acción, a menudo con respuestas y diálogos entre los dos coros. En algunos pasajes como «plorans ploravit» o «sacerdotes eius gementes» aflora una gran emoción. En la segunda lamentación seleccionada, lod. Manum suam, a seis voces, se da un fenómeno poco habitual en el repertorio eclesiástico hispano del siglo XVII: la inclusión de vihuelas de arco en el entramado de las voces, es decir, sustituyendo a las voces. El manuscrito compostelano no deja lugar a dudas: «A 6 con viguelas». Mediante este procedimiento, Baquedano consigue una textura más transparente, donde predomina, más que en el caso anterior, la imitación contrapuntística, tanto en el alefato como en los versos.

El salmo Miserere (Ps 50) se cantaba los Jueves, Viernes y Sábado Santos como conclusión de los solemnes maitines y laudes que se cantaban en la víspera. Baquedano escribió dos Misereres, a diez voces (signatura AM-P 1/16) y a doce voces (signaturas AM-P 1/17 y 1/18), además de algunos fragmentos sueltos (*Ecce enim*, *Benigne fac*). A partir de los nombres de los cantores que figuran en la parte superior de cada

partichela, López-Calo (1996: 206) fecha estas obras en 1690-95 y 1684, respectivamente. Las anotaciones en los manuscritos conservados también permiten acercarse a la práctica interpretativa en la sede compostelana. El salmo se cantaba «a versos», es decir, alternando polifonía, canto llano y fabordón, y a varios coros, que se situaban en distintos lugares. Aquí escucharemos el Miserere a diez voces, que se interpretaba el primer día del Triduo Sacro. En él, Baquedano despliega gran cantidad de recursos técnicos y expresivos, con alternancia de coros y voces, entradas imitativas, diversidad de afectos y juego de ecos. La última sección polifónica, *Sacrificium Deo* a tres voces, rehúye la espectacularidad. En la liturgia de Semana Santa la doxología habitual del salmo (*Gloria Patri*) se omite.

El magnífico *Laudate Dominum*, a doce voces, concluye el concierto. La sucesión de motivos y texturas variadas revela que José de Baquedano es un autor con gran inventiva, que se encuentra cómodo tanto en la grandiosidad de las obras policorales como en la expresividad de los textos más dramáticos.

**ALBERT RECASENS** 

José de Baquedano (1642-1711) Música en latín para a Catedral de Santiago

osé de Baquedano [escrito tamén Vaquedano, que se afasta do topónimo navarro] pertence a unha xeración extraordinaria de músicos españois, a que estivo activa artisticamente entre 1660 e 1700. O mesmo que os seus contemporáneos Cristóbal Galán, Miguel de Irízar ou Alonso Juárez, a figura de Baquedano non foi revalorizada dabondo, quizais ao se situar cronoloxicamente entre dous grandes referentes do século XVII: Juan Hidalgo e Sebastián Durón, músicos ao servizo da Coroa.

Baquedano, coma os mais dos seus colegas hispanos, formouse no ámbito eclesiástico. Foi alumno de Simón Huarte y Arrizabalaga na parroquia de Santiago de Puente la Reina (Navarra), a súa localidade natal. Acabado de formar, a principios da década de 1660 tratou de conseguir unha praza de cantor contralto en Bilbao, San Sebastián, Vitoria e Segovia, para a que contaba coa recomendación do seu mestre Huarte, daquela xa director musical da catedral de Bilbao. «Ha sido grandísimo tiple de gala», afirmaba o cantor Simón Díaz de Mendívil nunha carta a Miguel de Irízar, de Segovia. Tras os seus infrutuosos intentos, Baquedano trasladouse a Madrid, onde recibiu o hábito trinitario no convento da Trinidad Calzada, na rúa Atocha, célebre polos relixiosos que foran a Arxel para a redención de presos. Estudou con Matías Ruiz, mestre de capela do Real Monasterio de la Encarnación, do que chegaría a ser substituto interino (ca. 1678-1680). O seu prestixio nos círculos musicais hispanos foi en aumento, ata o punto de que o Cabido da catedral de Santiago de Compostela lle propuxo o maxisterio de capela cando o compositor Diego Verdugo marchou a Salamanca. En agosto de 1680, Baguedano foi admitido no seu posto, sen pasar por unha oposición, malia que non tomou posesión do seu cargo ata o 10 de maio de 1681. É posible que a contratación do frade trinitario estea relacionada coa estreita vinculación entre a catedral compostelá e o convento de Agustinas Recoletas de la Encarnación, que estaba baixo a xurisdición do arcebispo de Santiago. O maxisterio

de Baquedano coincide co período do arcebispo Antonio de Monroy (1685-1715), o frade dominico que se enfrontou co poder real para defender os dereitos eclesiásticos.

No século XVII, a sé compostelá viviu un período de esplendor grazas aos fondos do Voto de Santiago e ás doazóns. Ademais da reafirmación do padroado do apóstolo Santiago, o rei Filipe IV apoiou a Igrexa compostelá coa institución da ofrenda nacional ao apóstolo Santiago en 1643, un donativo anual de mil escudos de ouro. O Cabido iniciou un amplo programa de reformas do espazo da basílica, tanto exterior como interior (capela Maior, capela do Pilar) da man dos arquitectos José de Vega e Domingo de Andrade. Ademais da arquitectura, a escultura ou a ourivería, tamén as solemnidades litúrxicas e mais a música ían resultar beneficiadas. O arcebispo Monroy, por exemplo, impulsou a construción de dous magníficos órganos, do obradoiro de Manuel de la Viña, rematados en 1708 e 1712.

A composición e a organización da capela musical seguían as directrices das Constituciones do arcebispo Francisco Blanco de 1578, coas prazas de mestre, organista, sochantre, cantores e instrumentistas, ademais dos nenos de coro, isto é, todos os efectivos necesarios para solemnizar o culto catedralicio. Na catedral de Santiago destaca a presenza temperá do violín (1669) e o emprego de vihuelas de arco («viguelas») en determinadas cerimonias. Ademais do órgano, a capela contaba con instrumentos de vento (chirimía, sacabuche, clarín), corda (violón, xunto cos mencionados violín e vihuela) e, sobre todo, o baixón e a arpa de dúas ordes, tan característicos nas capelas musicais peninsulares e hispanoamericanas do século XVII. Como ben salientou Carlos Villanueva (1980, 2002), as prazas de músicos instrumentistas eran suplidas adoito por un antigo infante de coro. A partir da década de 1680, por mor da crise económica que atravesaba o Cabido, reducíronse os salarios dos músicos e multiplicáronse as reclamacións de pagamentos. O propio Baquedano sumouse a estas peticións en marzo de 1691, cando denunciaba o seu estado de gran necesidade «por la mucha cantidad de dinero que se le estaba debiendo» (Villanueva, 2002: XXXVIII).

Durante o seu maxisterio de case trinta anos, Baquedano compuxo case un centenar de obras vocais sacras, tanto en latín como en lingua vernácula, no que destaca o xénero da panxoliña. Nalgunhas das súas composicións, especialmente as

destinadas a solistas, adopta elementos do moderno estilo teatral, como o fixo Francesc Valls en Barcelona ou Sebastián Durón na Real Capilla. Os motetes, as misas ou as lamentacións amosan un perfecto dominio da técnica do contrapunto. Porén, a maior parte do repertorio sacro composto por Baquedano está escrito para varios coros, en estilo da policoralidade, tan de moda no ámbito católico europeo. O emprego do gran formato encaixaba perfectamente no brillante cerimonial compostelán. Sabemos que os grupos de músicos ou "coros" se colocaban en distintos lugares do espazo sacro: no coro superior, no coro baixo, nos balcóns dos órganos e mesmo nas tribunas do ciborio. A obra de Baquedano ofrece, coma noutros compositores da súa xeración, unha fascinante simbiose de estilo moderno -con partes solistas, xiros melódicos italianizantes ou harmonía ousada- e a linguaxe polifónica tradicional que imperaba nos centros eclesiásticos hispanos. En todos os formatos e xéneros, o frade navarro concede a máxima importancia á expresión do texto.

Baquedano xubilouse en febreiro de 1710 e morreu o ano seguinte, o 27 de febreiro de 1711. Por suxestión do propio Cabido, doáralle antes todas as súas composicións á catedral compostelá, polo que a maior parte da súa produción se conserva no seu arquivo: cinco misas, sete lamentacións, dezasete salmos, dezaoito motetes, corenta e seis panxoliñas e unha sonata instrumental.

A figura do músico navarro foi rescatada do esquecemento no século XX, cando suscitou o interese de estudosos como Santiago Tafall ou Fermín Bouza Brey, pero principalmente grazas ás abondosas achegas do padre José López Calo, recentemente falecido. A el lle debemos o principal caudal de datos biográficos (1955, 1983, 1985), o catálogo (1972, 1993-1999) e as primeiras recompilacións musicais (1990, 1996). Destacan tamén as investigacións de Carlos Villanueva, que publicou importantes traballos sobre a capela de música da catedral (1979), as lamentacións (1990) e, máis recentemente, sobre as panxoliñas (2002, 2006, 2013). As edicións de Joás Trillo, Vicente García Julbe, Francisco Luengo ou Patxi García Gamilla permitiron poñer á disposición de músicos e investigadores un considerable corpus musical en notación moderna. Baquedano tivo a fortuna de contar con pioneiras recuperacións impulsadas por institucións como a Catedral de Santiago ou a Universidade de Santiago, co apoio das administracións públicas. Malia o crecente interese nos últimos anos, a parte da

obra que foi gravada ou levada a concerto segue a ser reducida e non fai xustiza á importancia da produción conservada.

O programa ofrece unha escolma da obra vocal latina de José de Baquedano, con motetes, salmos e lamentacións para un máximo de doce voces. Para iso, levouse a cabo unha investigación musicolóxica previa, que inclúe a revisión das fontes musicais e a documentación histórica, a contextualización do marco produtivo e a coordinación da transcrición das obras que realizou Mariano Lambea (CSIC, Institución Milá y Fontanals), seguindo a metodoloxía científica aplicada en anteriores recuperacións do conxunto

Os tres motetes iniciais a dobre coro son un perfecto exemplo do estilo policoral no que sobresaíu Baquedano. Dous deles están dedicados a festas da Virxe María: a Asunción (*Assumpta est Maria*) e a devoción das Sete Dores da Virxe María (*Interveniat pro nobis*). O segundo motete está destinado ao día da Purificación ou a Presentación de Xesús no templo (*Senex puerum*). En todos eles, o compositor combina pasaxes contrapuntísticas con outras homofónicas, a un ou dous coros, en imitación ou simultáneos, acadando os efectos de contraste característicos do Barroco. A palabra rexe o discurso musical: por exemplo, nas sinuosas liñas entrelazadas da sección final do *Assumpta est Maria* (*«in quo Rex regum stellato sedet solio»*) ou a melodía ascendente do *«gladius pertransivit»* no *Interveniat pro nobis*, que parece describir como a espada dolorosa atravesa o corazón da Nai.

O salmo de defuntos *Domine, ne in furore* está datado en 1674 e pertence, xa que logo, á etapa anterior ao maxisterio compostelán. Forma parte dos salmos penitenciais (nº 6) que tanto xogo lles deu a compositores como Roland de Lassus ou Heinrich Schütz. O texto do salmista préstase á retórica musical, con continuas alusións á condena e ao pranto. Baquedano logra crear unha atmosfera densa e angustiosa, onde prima a intelixibilidade do texto mediante unha escritura en acordes que se volve imitativa en certas pasaxes (*«miserere»* o *«lacrimis meis»*). Un delicado *«Requiem aeternam»* conclúe cun luminoso *«et lux perpetua luceat eis»*, en tonalidade maior.

Se nos atemos ao repertorio conservado no arquivo da catedral de Santiago, pódese supor que Baquedano sentiu especial predilección pola música destinada á

liturxia de Semana Santa. Compuxo lamentacións, misereres e motetes de paixón, dos que escoitaremos unha selecta mostra neste concerto. Consérvanse dúas versións do motete *O Crux ave*, a catro voces. En ambas as pezas, o compositor navarro adopta o estilo imitativo máis tradicional pero sen perder a súa enorme efectividade sonora. O texto procede do célebre himno *Vexilla regis*, destinado á exaltación da cruz.

As lamentacións de Xeremías ocupan un lugar destacado na produción do mestre navarro. Chegaron ata nós sete obras: dúas para solista (tiple e alto), dúas a oito voces e o resto para sete, seis e a dúo. Todas pertencen ao oficio de tebras do Xoves e Venres Santos, que se realizaba o día anterior (mércores ou xoves). Os textos choraban a destrución de Xerusalén e polo seu carácter tráxico foron adoptados como metáforas da morte de Cristo. Por iso servíronlle a Baquedano para recrearse unha vez máis no dramatismo e na dor da morte/destrución. Destaca a lamentación Aleph. Quomodo sedet, a oito voces, pola súa factura maciza e a retórica musical. O compositor segue o patrón habitual que consiste en alternar seccións melismático-contrapuntísticas nas letras do alfabeto hebreo (Aleph, Beth, Ghimel, etc.) con episodios máis homofónicos nos que se «narra» a acción, a miúdo con respostas e diálogos entre os dous coros. Nalgunhas pasaxes como «plorans ploravit» ou «sacerdotes eius gementes» aflora unha grande emoción. Na segunda lamentación seleccionada, lod. Manum suam, a seis voces, dáse un fenómeno pouco habitual no repertorio eclesiástico hispano do século XVII: a inclusión de vihuelas de arco na armazón das voces, é dicir, substituíndo as voces. O manuscrito compostelán non deixa lugar a dúbidas: «A 6 con viguelas». Mediante este procedemento, Baquedano acada unha textura máis transparente, onde predomina, máis que no caso anterior, a imitación contrapuntística, tanto no alefato como nos versos.

O salmo Miserere (Ps 50) cantábase os Xoves, Venres e Sábados Santos como conclusión dos solemnes matíns e laudes que se cantaban na véspera. Baquedano escribiu dous Misereres, a dez voces (catalogación AM-P 1/16) e a doce voces (catalogacións AM-P 1/17 y 1/18), ademais dalgúns fragmentos soltos (*Ecce enim, Benigne fac*). A partir dos nomes dos cantores que figuran na parte superior de cada *partichela*, López-Calo (1996: 206) data estas obras en 1690-95 e 1684, respectivamente. As anotacións nos manuscritos conservados tamén permiten

achegarse á práctica interpretativa na sé compostelá. O salmo cantábase «a versos», isto é, alternando polifonía, canto chan e fabordón, e a varios coros, que se situaban en distintos lugares. Aquí escoitaremos o Miserere a dez voces, que se interpretaba o primeiro día do Triduo Sacro. Nel, Baquedano desprega unha boa cantidade de recursos técnicos e expresivos, con alternancia de coros e voces, entradas imitativas, diversidade de afectos e xogo de ecos. A derradeira sección polifónica, *Sacrificium Deo* a tres voces, foxe da espectacularidade. Na liturxia de Semana Santa la doxoloxía habitual do salmo (*Gloria Patri*) omítese.

O magnífico *Laudate Dominum*, a doce voces, conclúe o concerto. A sucesión de motivos e texturas variadas revela que José de Baquedano é un autor con grande inventiva, que se atopa cómodo tanto na grandiosidade das obras policorais como na expresividade dos textos máis dramáticos.

ALBERT RECASENS

#### TEXTOS

## Assumpta est Maria

Assumpta est Maria in caelum: gaudent angeli, laudantes benedicunt Dominum. Maria Virgo assumpta est ad aethereum thalamum, in quo Rex regum stellato sedet solio. María es llevada al cielo, los ángeles se alegran, mientras alaban y bendicen al Señor. María, la Virgen, es llevada al tálamo celestial, donde el Rey de reyes está sentado en solio de estrellas.

# Senex puerum

Senex puerum portabat: puer autem senem regebat: quem virgo peperit, et post partum virgo permansit: ipsum quem genuit, adoravit. El anciano llevaba al niño, pero el niño guiaba al anciano La Virgen lo dio a luz, y permaneció virgen después del parto; adoró al mismo que engendró.

## Interveniat pro nobis

Interveniat pro nobis, quaesumus,
Domine lesu Christe, nunc et in hora
mortis nostrae, apud tuam clementiam,
beata Virgo Maria mater tua,
cuius sacratissimam animam
in hora tuae passionis doloris
gladius pertransivit.

Te rogamos, Señor Jesucristo, que la Santísima Virgen María, tu Madre, cuya santísima alma fue atravesada por la espada del dolor en la hora de tu pasión, interceda por nosotros ante el trono de tu misericordia, ahora y en la hora de nuestra muerte.

#### Domine ne in furore

Domine, ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripias me. Miserere mei, Domine, quoniam infirmus sum; sana me, Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea. Et anima mea turbata est valde, sed tu, Domine, usquequo? Convertere, Domine, eripe animam meam; salvum me fac propter misericordiam tuam. Quoniam non est in morte. qui memor sit tui; in inferno autem quis confitebitur tibi? Laboravi in gemitu meo, lavabam per singulas noctes lectum meum; lacrimis meis stratum meum rigabam. Turbatus est a maerore oculus meus. inveteravi inter omnes inimicos meos. Discedite a me, omnes, qui operamini iniquitatem, quoniam exaudivit Dominus vocem fletus mei **Exaudivit Dominus** deprecationem meam, Dominus orationem meam suscepit. Frubescant et conturbentur vehementer omnes inimici mei: convertantur et erubescant valde velociter. Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.

Señor, no me reprendas en tu furor, ni me castigues en tu enojo. Ten misericordia de mí, Señor, que estoy enfermo; cura, Señor, mis huesos dislocados. Y está mi alma sumamente perturbada, pero tú, Señor, ¿hasta cuándo? Vuélvete a mí, Señor, y libra mi alma, sálvame por tu misericordia. Porque en el reino de la muerte nadie te invoca, y en el infierno, ¿quién te tributará alabanzas? Me he consumido a fuerza de gemir, de noche lloro sobre el lecho. riego mi cama con lágrimas. Por causa de la indignación, se han oscurecido mis ojos, he envejecido en medio de todos mis enemigos. Apartaos de mí todos los que obráis la iniquidad: porque el Señor ha oído la voz de mi llanto El Señor ha escuchado mi súplica, el Señor ha aceptado mi oración. Que se avergüencen y se llenen de turbación todos mis enemigos: que se vayan y se avergüencen al momento, llenos de ignominia. Dales, Señor, el descanso eterno. Y brille para ellos la luz perpetua.

[Ps 6]

## O crux, ave spes

O crux ave, spes unica, hoc passionis tempore: Piis adauge gratiam, reisque dele crimina. Salve, ¡oh Cruz, única esperanza nuestra! En este tiempo de pasión acrecienta la gracia a los justos y borra a los pecadores sus culpas.

# Incipit Lamentatio... Aleph. Quomodo sedet

Incipit Lamentatio Ieremiae Prophetae. Aleph. Quomodo sedet sola civitas plena populo: facta est quasi vidua domina gentium: princeps provinciarum facta est sub tributo. Beth. Plorans ploravit in nocte, et lacrimae eius in maxillis eius: non est qui consoletur eam ex omnibus caris eius: omnes amici eius spreverunt eam, et facti sunt ei inimici. Ghimel. Migravit luda propter afflictionem, et multitudinem servitutis: habitavit inter gentes, nec invenit requiem: omnes persecutores eius apprehenderunt eam inter angustias. Daleth. Viae Sion lugent eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem: omnes portae eius destructae:

Empieza la lamentación del profeta Jeremías. Alef. ¡Cuán sola se encuentra una ciudad antes tan llena de gente! Se ha transformado en una viuda. la dominadora de las naciones: la primera de las provincias ha sido sometida a tributo. Bet. No ha cesado de llorar por la noche, y las lágrimas corren por sus mejillas; no hay quien la consuele de entre todo sus amados, todo sus amigos la han despreciado y se le han convertido en enemigos. Gímel. Judá ha emigrado a causa de la aflicción y de la interminable esclavitud; ha habitado entre los pueblos y no ha hallado descanso: todos sus perseguidores la han alcanzado entre dificultades Dálet. Los caminos de Sión se lamentan porque no hay quien acuda a sus solemnidades: todas sus puertas yacen

sacerdotes eius gementes:
virgines eius squalidae, et ipsa oppressa
amaritudine.
He. Facti sunt hostes eius in capite,
inimici eius locupletati sunt:
quia Dominus locutus est
super eam propter multitudinem
iniquitatum eius:
parvuli eius ducti sunt in captivitatem,
ante faciem tribulantis.
lerusalem, lerusalem, convertere

destruidas, sus sacerdotes gimen, sus vírgenes están descuidadas, y ella misma es oprimida por la amargura. He. Sus enemigos se han puesto a la cabeza, sus adversarios se han enriquecido; porque el Señor ha hablado contra ella a causa de la multitud de sus iniquidades.
Sus niños han sido llevados en cautividad a la presencia de su perseguidor.
Jerusalén, Jerusalén, conviértete al Señor tu Dios.

#### Iod. Manum suam

ad Dominum Deum tuum.

lod. Manum suam misit hostis ad omnia desiderabilia eius: quia vidit gentes ingressas sanctuarium suum, de quibus praeceperas, ne intrarent in ecclesiam tuam. Caph. Omnis populus eius gemens, et quaerens panem: dederunt pretiosa quaeque pro cibo ad refocillandam animam. Vide, Domine, et considera, quoniam facta sum vilis. Lamed. O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus: auoniam vindemiavit me, ut locutus est dominus in die irae furoris sui.

Iod. Los enemigos han extendido su mano sobre lo que ella más guería; ahora ve como los extranjeros entran en el santuario: aquellos, Señor, a los que tenías mandado que no entraran en tu iglesia. Caph. Todo su pueblo gime mientras busca pan; para poder comer, da sus cosas más preciosas, y así recobra fuerzas. «Fíjate en mi, Señor, y considera la vileza a que han llegado». Lamed. A los que pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor semejante a mi dolor; porque ha sido vendimiada, según había dicho el Señor, en el día de la ira de su furor.

Nun. Vigilavit iugum
iniquitatum mearum:
in manu eius convolutae sunt,
et impositae collo meo:
infirmata est virtus mea:
dedit me Dominus in manu,
de qua non potero surgere.
lerusalem, lerusalem, convertere
ad Dominum Deum tuum

Nun. Me carga las infidelidades como un yugo, con su mano las desnuda y me las carga en el cuello; me agota las fuerzas. El Señor me entrega a las manos de la gente, y no puedo levantarme. Jerusalén, Jerusalén, conviértete al Señor tu Dios

#### **Miserere**

Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam. Ft secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam. Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me. Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et peccatum meum contra me est semper. Tibi soli peccavi et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris. Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea. Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi. Asperges me hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor.

Ten compasión de mí, Dios mío, por tu misericordia, por tu inmensa compasión borra mi culpa; lava del todo mi delito. purifícame de mi pecado. Pues yo reconozco mi culpa, tengo siempre presente mi pecado: contra ti, contra ti solo pequé, cometí la maldad que aborreces; por eso, serás justo en tu sentencia y vencerás cuando juzques. Mira, en la culpa nací, pecador me concibió mi madre. Te gusta un corazón sincero, y me enseñas la sabiduría en mi interior Rocíame con el hisopo y quedaré limpio; lávame, y quedaré más blanco que la nieve.

Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exultabunt ossa humiliata. Averte faciem tuam a peccatis meis: et omnes iniquitates meas dele. Cor mundum crea in me Deus: et spiritu rectum innova in visceribus meis. Ne proiicias me a facie tua: et spiritum sanctum tuum ne auferas a me. Redde mihi laetitiam salutaris tui: et spiritu principali confirma me. Docebo iniquos vias tuas: et impii ad te convertentur. Libera me de sanguinibus Deus, Deus salutis meae: et exsultabit lingua mea justitiam tuam. Domine labia mea aperies: et os meum annuntiabit laudem tuam. Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis. Sacrificium Deo spiritus contribulatus: cor contritum et humiliatum Deus non despicies. Benigne fac Domine in hona voluntate tua Sion: ut aedificentur muri lerusalem. Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes et holocausta: tunc imponent super altare tuum vitulos.

Hazme oír el gozo y la alegría, que se alegren los huesos quebrantados. Aparta tu vista de mi pecado, borra todas mis culpas. Oh Dios, crea en mí un corazón puro, renueva dentro mí un espíritu firme; no me arrojes lejos de tu rostro, no me quites tu santo espíritu. Devuélveme la alegría de tu salvación, que tu espíritu generoso me sostenga; enseñaré a los malvados tus caminos, los pecadores volverán a ti. Líbrame de la sangre, oh Dios, Dios, Salvador mío. y cantará mi lengua tu justicia. Señor, me abrirás los labios, y mi boca proclamará tu alabanza. Los sacrificios no te satisfacen: si ofrezco un holocausto. no lo aceptas. Mi sacrificio es un espíritu contrito; un corazón contrito y humillado, no lo desprecias. Señor, por tu bondad, favorece a Sión. reconstruye las murallas de Jerusalén: entonces aceptarás los sacrificios rituales, oblaciones y holocaustos, se ofrecerán novillos sobre tu altar.

[Ps 50 (51)]

#### Laudate Dominum

Laudate Dominum omnes gentes: laudate eum, omnes populi.
Quoniam confirmata est super nos misericordia eius: et veritas Domini manet in aeternum.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum.
Amen.

Alabad al Señor todos los pueblos, alabadle todas las naciones.
Pues ha corroborado sobre nosotros su piedad: y la verdad del Señor permanece para siempre.
Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo.
Como era en el principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos.
Amén.

# Organiza





### Asesoría intelectual



### Colabora



S.A.M.I. Catedral de Santiago de Compostela Fundación Catedral de Santiago Archivo-Biblioteca de la S.A.M.I. Catedral de Santiago de Compostela