

# INFLUENCIA DE RITMOS DE DANZA EN LA OBRA PARA TECLA DE PABLO BRUNA

## *INFLUENCE OF DANCE RHYTHMS IN PABLO BRUNA'S KEYBOARD WORKS*

**Pilar Montoya Chica**

Conservatorio Superior de Castilla y León COSCYL

### Resumen

El presente artículo tiene como objetivo el invitar a la reflexión sobre un aspecto poco tratado sobre la obra de Pablo Bruna: la posible recepción de ritmos de danza en su música para órgano.

Esta proposición surge de la necesidad por parte de intérpretes y pedagogos de conocer desde otra perspectiva este *corpus* de piezas con una visión más completa e enriquecedora. Sin duda el aspecto rítmico, tan presente y asombroso, es un factor que merece especial atención.

¿Qué motivó a Bruna a incorporar estos complejos ritmos en su música? ¿Cuáles fueron sus fuentes de inspiración?

Para abordar este planteamiento, se procederá a la consulta de fuentes primarias coreográficas, a la observación de una tipología particular de villancicos, los llamados “negrillas” o “guineos”, así como al estudio de otros documentos relacionados con las procesiones del Corpus Christi (haciendo hincapié en la presencia de danzas procedentes de otras culturas), sin olvidar las investigaciones sobre danzas tradicionales por parte de etnomusicólogos de referencia.

### *Abstract*

*The goal of this article is to invite reflection on a scarcely treated aspect about Pablo Bruna's work: the possible reception of dance rhythms in his organ music.*

*This proposition arises from the need for performers and pedagogues to know this corpus of pieces from another perspective with a more complete and enriching view.*

*Undoubtedly the rhythmic aspect, so present and amazing, is a factor that deserves special attention.*

*What motivated Bruna to incorporate these complex rhythms into his music? What were his sources of inspiration?*

*To address this approach, we will proceed to the consultation of choreographic sources, to the observation of a particular typology of pieces, the so-called “negrillas” or “villancicos guineos”, as well as the study of other documents related to the Corpus Christi processions (emphasizing the presence of dances from other cultures), without forgetting the research on traditional dances by leading ethnomusicologists.*

#### Palabras Clave

Obra de Pablo Bruna; Música ibérica para órgano; Danzas del Corpus; Villancicos guineos.

#### Key Words

*Pablo Bruna's works; Iberian music for organ; Corpus dances; Villancicos guineos.*

### **I. Pablo Bruna, «el ciego de Daroca»**

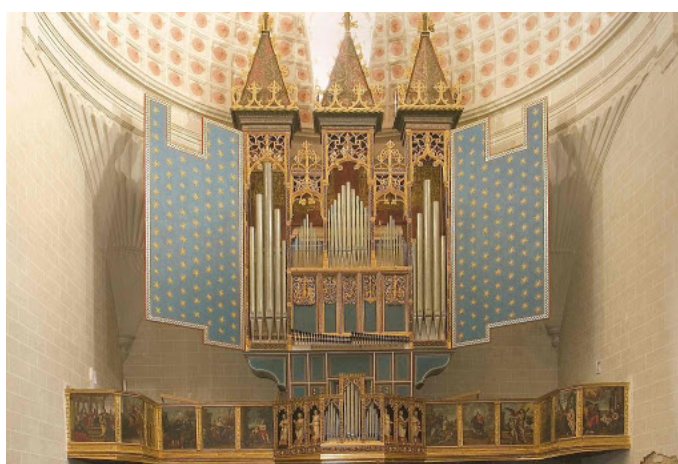
La figura de Bruna ha sido objeto de atención por parte de la musicología española desde sus inicios, aportando estudios tanto biográficos como de su trascendental producción.<sup>1</sup> Con motivo del tercer centenario de su muerte, nuevas publicaciones en

---

<sup>1</sup> Higinio Anglés, *Antología de organistas españoles del siglo XVII* (Barcelona: Biblioteca Central, 1966); Pedro Calahorra Martínez, «Pablo Bruna ‘el ciego de Daroca’», *Anuario Musical*, XXII (1969), pp. 173-95; Francesc Civil, «Pablo Bruna y Jaime Molina, organistas aragoneses en Daroca y Gerona respectivamente», en *I Congreso Nacional de Musicología* (Zaragoza: IFC, SEdeM, 1981), pp. 281-93.

torno a su legado vieron la luz lo que propició una mayor difusión de su vida y obra entre la comunidad científica y el público en general.<sup>2</sup>

La trayectoria profesional de Pablo Bruna, a pesar de su discapacidad física, fue deslumbrante. A los 16 años ya se le permite ser organista de la Colegiata de Santa María la Mayor y de los Corporales de Daroca, pero no se le nombrará organista oficialmente hasta 1631, cuatro años después. El instrumento que tañía Bruna fue construido por los organeros Guillaume y Gaudioso de Lupe, padre e hijo, respectivamente. Verdadera joya de la organería, es considerado uno de los mejores de España.



**Figura 1.** Órgano de Daroca, colegiata de Santa María de los Sagrados Corporales.

Zaragoza (órganos históricos restaurados. Servicio de Cultura de la Diputación de Zaragoza, 1991).

El reconocimiento y la fama de la que disfrutó en vida fueron enormes hasta tal punto de que los reyes Felipe IV y Carlos II aprovechando sus viajes a Zaragoza, siempre paraban en Daroca para escuchar las interpretaciones del maestro al órgano. El cronista Juan Antonio Rodríguez y Martel dice que Bruna convierte la ceguera «en gozo y habilidad, dando a Daroca, de donde es natural, mucha gloria» y también añade:

---

<sup>2</sup> Pedro Calahorra Martínez, *Fascículo en homenaje de la Ciudad de Daroca a Pablo Bruna en el tricentenario de su muerte 1679-1979*. (Daroca: Programa fiestas Corpus Christi, 1979), pp. 4-10; José Ignacio Palacios Sanz, *Los compositores aragoneses* (Zaragoza: Publicación nº 80-61 de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2000), pp. 50-51; «Bruna, Pablo, ‘El Ciego de Daroca’», en *Gran Enciclopedia Aragonesa online* (Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2000).

El que hoy reside [en la Colegial] está dispensado de la asistencia del Coro porque no es sacerdote. Cumple solamente con la obligación de tañer el órgano, y bien tañido, que dudaré que en toda España y Europa se taña mejor, no parecerá exageración a quien conozca a Pablo Bruna, conocido comúnmente en la lama por el Ciego de Daroca.<sup>3</sup>

Asimismo el licenciado Núñez lo describe como un «río caudaloso de Música, insondable por su profundidad».<sup>4</sup>

Por su parte José Elías, discípulo Juan Bautista Cabanilles, provocó una polémica al establecer comparación entre su maestro y dos de los más renombrados organistas contemporáneos de aquel, «el Ciego de Valencia», Andrés Peris y nuestro Pablo Bruna, noticia que recoge Hilarión Eslava.<sup>5</sup>

A pesar de la notoriedad de la que gozó en la sociedad de su tiempo, Bruna permaneció fiel a su ciudad natal a lo largo de su vida, rechazando ofertas tan importantes como la del cabildo de El Pilar de Zaragoza a ocupar la plaza de organista en 1639. Murió a los 68 años, tras donar sus bienes e instrumentos musicales a su familia, amigos y discípulos, entre los que destacan Pablo Nassarre y un sobrino, Diego Xaraba y Bruna, quien le sucedió en Daroca y más tarde llegó a ser organista principal de la Capilla Real de Madrid.<sup>6</sup>

## II. La tradición de los corporales y la festividad del Corpus Christi

En época de Bruna, Daroca era un núcleo urbano de considerable importancia. La colegiata, y los siete conventos que poseía la ciudad, reflejo de su notoria actividad religiosa y artística, probablemente tuvieran órgano propio. Daroca además constituía

---

<sup>3</sup> Juan Antonio Rodríguez y Martel, *Antigüedad célebre de la Santa Yglesia Collegial...*, 1675. Ms. Archivo de la colegial de Daroca (Zaragoza).

<sup>4</sup> Cristóbal Núñez y Quílez, *Antigüedades de la nobilísima ciudad de Daroca...* (Zaragoza: herederos de Diego Dormer, 1691).

<sup>5</sup> Hilarión Eslava, *Museo Orgánico Español*, op. 121 (Madrid, 1854).

<sup>6</sup> Sobre la familia Bruna consultar el artículo de Luis Antonio, González Marín, «Bruna», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 2 (2002), pp. 737-741.

un centro de peregrinación crucial en el siglo XVII a causa del Misterio de los Corporales, siendo una de las primeras poblaciones españolas y aún del mundo que estableció una fiesta pública en honor del Santísimo Sacramento. Todavía en la actualidad celebra su fiesta eucarística con extraordinaria solemnidad, trasladando procesionalmente esta reliquia.



**Figura 2.** Capilla de los Sagrados Corporales. Colegiata de Santa María de Daroca.

[www.turismodearagon.com](http://www.turismodearagon.com)

En el año 1239 las tropas cristianas de las comunidades de Daroca, Teruel y Calatayud, se disponían a conquistar desde el monte Codol el castillo de Chío, cerca de Luchende, en poder de los árabes. Antes de la batalla, como era costumbre, fue celebrada una eucaristía, pero después de la consagración se desencadenó un repentino ataque de los enemigos lo que obligó a suspender la misa, tapar las hostias consagradas y esconderlas en una roca. Tras la contienda, saldada con victoria cristiana, al destapar el paño se advirtió que las formas estaban ensangrentadas y pegadas en la tela que las envolvía.<sup>7</sup>

El Corpus Christi, junto con la Navidad, Pascua e Inmaculada Concepción, constituye una de las principales celebraciones de la Iglesia Católica. Por este motivo,

---

<sup>7</sup> Manuel Traval y Roset, *Prodigios Eucarísticos* (Barcelona: Ed. Casals, 1958).

en España se conservan documentos que proporcionan información relevante sobre dicha festividad en parte gracias al compositor y musicólogo, Francisco Asenjo Barbieri, gran figura en la recuperación del patrimonio musical español. Barbieri, en su célebre Legado, aporta datos sobre danzas del Corpus en Madrid, Toledo y otras áreas del centro peninsular.<sup>8</sup>

Por ejemplo, en 1660 entre las danzas para el Corpus, se citan danzas de muchachos, de franceses, de españoles y de negros. Más adelante, en 1682 aparece una variada relación de danzas denominadas de muchachos bizarros, muchachos bailarines, cascabel,<sup>9</sup> cascabel a lo español, danzas de negros, danzas de locos, danzas de indios, danzas de hombres, de muchachos, danzas de niñas, danzas de caballitos, danzas de húngaros, valencianas, una danza de negros y otra de negras, danzas de guerras, danzas de ciegos o danzas bandoleras.

Sobre el Corpus en Zaragoza de nuevo Pedro Calahorra ofrece un interesante panorama sobre estas prácticas festivas.<sup>10</sup> En el año 1513 personas de otras etnias participan como músicos y bailarines: Maese el moro, Perico, Bartolomico, Jaimico, Sebastianico...solían ser negros. A veces aparece el nombre completo - como Diego Muñoz nego (negro) - y otras sólo el nombre de pila. En ocasiones se especifica el instrumento que portaban o incluso la función que desempeñaban en las procesiones. Éstas recorrían la ciudad parando la custodia en momentos determinados para representar delante del Santísimo, obras de teatro o danzas, aunque en algunas ocasiones podían realizarse además en el interior de los templos o en los claustros.

---

<sup>8</sup> Emilio Casares, ed., *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles* (Legado Barbieri), vol. I. (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986).

<sup>9</sup> En las danzas de cascabel, en contraposición con las danzas de cuenta, los danzantes llevaban en su cuerpo o en los pies cascabeles o sonajas y no presentaban una coreografía fija, siendo el componente improvisatorio su rasgo esencial.

<sup>10</sup> Pedro Calahorra Martínez, *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977-78).

Se tiene constancia durante la procesión celebrada en 1550 del uso de una amplia serie de instrumentos tales como el rabiquete,<sup>11</sup> tamborino, ruiñeñor, vihuelas de arco, arpas, gaitas además de varios instrumentos de percusión, trompetas y atabales.

¿Cuál podría ser la función de estas danzas del Corpus? por un lado pretender que estuvieran presentes todas las etnias del mundo, con el fin de simbolizar la universalidad de Dios, por otro - con un significado no tan halagüeño - representar los vicios de manera que los participantes iban a veces disfrazados de diablos, haciendo ruido, estrépito, como símbolo del pecado. El Corpus constituye así el triunfo de Cristo sobre la muerte perpetuado en el sacramento. La victoria del bien sobre el mal.<sup>12</sup>

Una vez expuesto un breve esbozo sobre estos festejos, en el siguiente apartado se abordará la posible influencia de dichos repertorios en la música para tecla del maestro darrocense.

### **III. La obra para órgano de Bruna. Presencia de ritmos de danza**

Dentro de la corriente de redescubrimiento de la música organística española del siglo XVII, la obra de Bruna ha sido objeto de análisis y justa valoración por parte de musicólogos nacionales y extranjeros de la talla de Mitjana, López-Calo, Kastner, Jambou, Apel o Froscher, entre otros.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> El rabiquete es una especie de rabel mientras que el ruiñeñor puede referirse a las botelletas o pajaricos, que también existe como registro de órgano. Consultar Ángel Vergara, *El folklore musical en Aragón* (Zaragoza: Publicación nº 80-32 de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1999).

<sup>12</sup> Es de obligada referencia el estudio de Francis, G. Very, *The Spanish Corpus Christi Procession: A Literary and Folkloric Study* (Valencia: Tipografía Moderna, 1962). Por su parte, Carolyn Dean investiga los múltiples significados de la fiesta del Corpus tal como fue representada en la ciudad de Cuzco durante la dominación española. Consultar Carolyn J. Dean, *Inka Bodies and the Body of Christ* (Durham, Carolina del Norte: Ed. Duke University Press, 1999).

<sup>13</sup> Rafael Mitjana y Gordón, «La musique en Espagne», en *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire* (París: Ed. A. Lavignac, partie 1, IV. C. Delagrave, 1914 y 1920); José López-Calo, *Historia de la música española. 3. Siglo XVII* (Madrid: Alianza, 1983); Macario Santiago Kastner, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa* (Lisboa: Ed. Atica, 1941); Louis Jambou, *Les origines du tiento* (Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982); Willi Apel, *Geschichte der Orgel und Klaviersmusik bis 1700* (Kassel: Ed. Bärenreiter 1967); Gotthold Froscher, *Geschichte des Orgelspiels* (Berlin: Verlag Merseburger, 1959).

De su obra para órgano perduran 22 tientos de diversos géneros, versos para la salmodia de los tonos primero, segundo y tercero, siete *pange linguas* sobre la tradicional melodía española más 2 tientos sobre el himno *Ave maris stella*. Estas obras, repartidas en diferentes ubicaciones, se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca de Cataluña (Barcelona), Biblioteca Municipal de Oporto (Portugal), así como en una biblioteca particular en Felanitx (Palma de Mallorca).

A día de hoy se conocen dos ediciones de la obra completa para tecla de Bruna. La primera a cargo de Julian Sagasta<sup>14</sup> y otra, revisada, de Carlo Stella<sup>15</sup> fechada en 1993. Todos los ejemplos musicales que se exponen a continuación son extraídos de esta segunda edición. Comencemos por la Gaytilla de 6º tono con dos tiples.

En la página 280, en un contexto de compás binario, surge súbito un motivo de síncope, muy empleado por Bruna en gran parte de su música.



**Ejemplo 1.** Bruna, *Gaytilla de 6º tono con dos tiples*, p. 280

Más adelante vuelve a exhibir el elemento sincopado que rompe el fluir regular del compás binario.



**Ejemplo 2.** Bruna, *idem*, p. 282

<sup>14</sup> Julián Sagasta Galdós, ed., *Obras completas para órgano de Pablo Bruna (1611-1679)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979).

<sup>15</sup> Carlo Stella, ed., *Pablo Bruna. Obras completas para órgano* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1995).

Y posteriormente, aparecen las características hemiolas.



**Ejemplo 3.** Bruna, *idem*, p. 284

La gaita es un instrumento muy recurrente en las danzas del corpus. Igualmente corresponde a un baile acompañado por dicho instrumento.<sup>16</sup> Gaita es además un registro de órgano que imita el sonido del instrumento popular. En el siglo XVIII no sólo está emparentada al mundo rural (como es obvio) sino a las clases altas según afirma Minguet e Yrol: «en ausencia de guitarra, la gaita puede acompañar también danzas aristocráticas como el minué o paspied».<sup>17</sup>

En el tratado de Novelli aparece la siguiente descripción coreográfica de una gaita gallega, en concreto en la sección correspondiente a la Escuela por lo Vajo compuesta por Domingo González:

Es una Pieza Burlesca a imitacion de la Jacara; Componese de los propios movimientos; pero estos muy Descompuestos, Violentados de la fuerza, y ayudados de la Soltura, y Lijereza; puede Vertirla el q. la hiziese con los quiebro, y posturas, y ademanes, q. Quisiese por Ser advitrario, y no haver ningun rigor precisso en su execuz.n (ejecución). Haziendo la misma Descomposicion con los Brazos. lo mas Comunes, levantarlos arriba algo juntos, derechos, q. pasen de la altura de su Caveza; luego Vajarlos avajo abriendolos. Tambien se suele Vaxar uno, y Subir el Otro, en uno tb. o en distinto, y en fin en todo a voluntad del Discreto Lettor. La Castañuela se toca Doble, y Carretilla.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Es un hecho habitual que las danzas tomen prestado el nombre de los instrumentos empleados en su acompañamiento, como ocurre con la giga, musette, tambourin, hornpipe o xácara.

<sup>17</sup> Pablo Minguet e Yrol, *Reglas y advertencias para tañer la guitarra, tiple y bandola [...]* compuestas y corregidas en esta última impresión por Pablo Minguet e Yrol. En Madrid, en la Imprenta del dicho Autor, año de 1774 (Madrid: Biblioteca Nacional de España, signatura M/894).

<sup>18</sup> Nicolás Rodrigo Novelli, *Chorégraphie figurativa y demostrativa del arte de danzar en la forma española*. Madrid, 1708 (Madrid: Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, A-1736).

Finalmente Roxo de Flores en su obra sobre la evolución histórica de la danza relaciona la gaita con bailes pantomímicos que evocan de manera evidente a las danzas procesionales del corpus. Cuando se refiere a la gayta gallega declara:

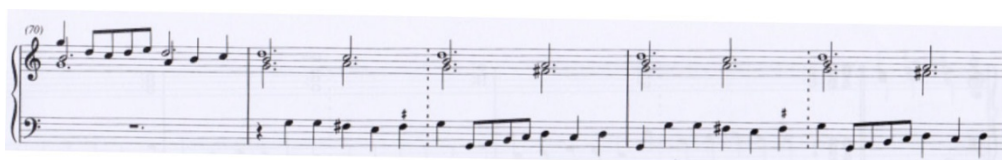
Este Bayle, según se executaba comunmente, tiene todo el ayre de Pantomimo. Un Hombre disfrazado con extravagancia á modo de Arlequín con máscara executa los movimientos mas ridículos, imitando unas veces á los cojos, otras á los gibados, á los enanos y borrachos, por cuyo estilo se singulariza, correspondiendo con castañuelas y gestos del cuerpo, sin perder el compás de la Música propia para este Bayle.<sup>19</sup>

Volvamos a Bruna. En el Tiento de 5º tono, vuelven a aparecer las síncopas alternando con el motivo de corcheas.



**Ejemplo 4.** Bruna, *Tiento de 5º tono*, p. 125

Se trata de un tiento de mano izquierda. En el compás 71, el bajo muestra un esquema rítmico muy semejante a una jota.



**Ejemplo 5.** Bruna, *idem*, p. 126

En la próxima página surgen las hemiolas. Bruna mezcla hemiolas con este hipotético esquema de jota.

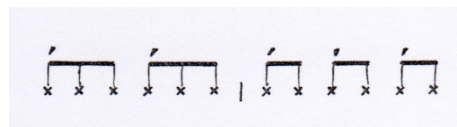
---

<sup>19</sup> Felipe Roxo de Flores, *Tratado de recreación instructiva sobre la Danza: su invención y diferencias* (Madrid: Imprenta Real, 1793).

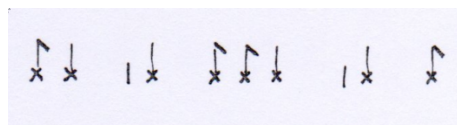


**Ejemplo 6.** Bruna, *idem*, p. 127

El etnomusicólogo y compositor Miguel Manzano en su magno estudio sobre la jota<sup>20</sup> habla de la jota arcaica cuya característica rítmica es la hemiola y aporta un número significativo de esquemas rítmicos correspondientes a las diferentes variantes de esta danza. He aquí un par de modelos:



**Ejemplo 7.** Manzano, *La jota como género musical*, p. 177



**Ejemplo 8.** Manzano, *idem*, p. 193

Aunque ya en el siglo XVIII la jota está presente en el repertorio español tanto en las producciones teatrales como en la música instrumental, contamos en la centuria anterior con ejemplos tan ilustrativos como el villancico dedicado a la Virgen del Pilar *De esplendor se doran los aires*, compuesto en 1666 por Josep Ruyz de Samaniego,<sup>21</sup> maestro de capilla de esa basílica. Los 16 primeros compases que sirven de introducción a las voces, muestran un paralelismo evidente con el esquema rítmico del tiento de mano izquierda de Bruna y con uno de los esquemas más característicos de la jota popular aragonesa. El villancico fue estrenado en tiempos modernos en la Fiesta de

<sup>20</sup> Miguel Manzano Alonso, *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular* (Madrid: Ed. Alpuerto, 1995).

<sup>21</sup> Estudio y transcripción a cargo de Luis Antonio González Marín, *Polifonía Aragonesa IV. Seis villancicos del maestro de capilla de El Pilar don Joseph Ruiz Samaniego (1661-1670)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987).

Exaltación del Folclore Aragonés, en la noche del 12 de Octubre de 1946, por el Orfeón Donostiarra y la Orquesta Sinfónica de Zaragoza dirigidos por Gregorio Arciniega, maestro de capilla del Pilar en 1940 a quien se le encomendó la tarea de su transcripción.<sup>22</sup>

**«De esplendor se doran los ayres»**

VILLANCICO —CON TEMA DE JOTA ARAGONESA— EN HONOR DE SANTA MARÍA DEL PILAR, EN SU VENIDA EN CARNE MORTAL A ZARAGOZA, A DOCE VOGES DIVIDIDAS EN TRES CIROS (EL TERCERO CON BAJONCILLOS Y BAJÓN), DE D. JOSÉ RUIZ SAMANIEGO, MAESTRO DE CAPILLA DEL PILAR, AÑO DE 1666. Versión exacta del original, en notación moderna, de Gregorio Arciniega, Fbro. (1946).

**25.**

Tiple, Bajoncillo.  
Alto, Bajoncillo.  
Tenor, Bajoncillo.  
Bajón grande.  
Arpa y Órgano.

Tema de Jota (16 compases)  
Allegro. Moderato. (J = 132)  
(Organo, sin Arpa.)  
El Arpa acompaña al primer coro, y el órgano a los tres.

**Ejemplo 9.** Ruyz Samaniego, *De esplendor se doran los ayres*, 1666  
Transcripción de Arciniega, 1946

La polirritmia puede darse en la obra de Bruna. Un ejemplo se halla en el ya comentado Tiento de 5º tono.

**Ejemplo 10.** Bruna, *Tiento de 5º tono*, p. 129

<sup>22</sup> Gregorio Arciniega Mendi, «De esplendor se doran los ayres, Villancico con tema de Jota Aragonesa, dedicado a la venida de la Santísima Virgen María en carne mortal a Zaragoza, escrito por el Maestro de Capilla del Pilar Don Joseph Ruyz Samaniego en el año 1666. Transcripción y arreglo del actual Maestro de Capilla del Pilar Don Gregorio Arciniega Mendi, en el año 1946», en *Anales de la Escuela Oficial de Jota Aragonesa* (Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza), nº 6 (1947).

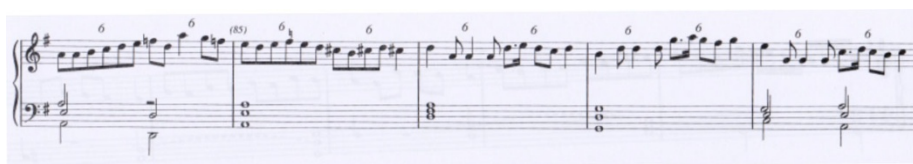
En el último compás de la página 129 se advierte que la mano izquierda, no coincide verticalmente con la derecha, patrón rítmico denominado *Aksak*,<sup>23</sup> resultante de la superposición de compases de subdivisión binaria y ternaria, procedimiento frecuente en la música tradicional.

Un segundo *Aksak* se encuentra en el mismo tiento en la página siguiente.



**Ejemplo 11.** Bruna, *Tiento de 5º tono*, p. 130

En la Obra de 8º tono de tiple sobre una mano izquierda que sirve de simple soporte, la derecha despliega una exuberante riqueza rítmica.



**Ejemplo 12.** Bruna, *Obra de 8º tono de tiple*, p. 210

Otros muchos ejemplos podrían añadirse a los ya expuestos. En todos ellos, las sincopaciones, hemiolas y polirítmias son constantes, cuestión que causa asombro e incita a plantear cuestiones tales como el origen de dichos patrones rítmicos o las causas que motivaron a Bruna para la incorporación de los mismos en su obra.

#### **IV. Conexiones con los villancicos negros**

Antes de abordar uno de los géneros más populares en la música española del siglo XVII, el villancico, es necesario plantearse las características que suelen acompañan a las piezas musicales consideradas como danzas o que al menos puedan sugerir una cierta vinculación con ellas. Son las siguientes:

---

<sup>23</sup> Dionisio Preciado, «Veteranía de algunos ritmos aksak en la música antigua española», *Anuario Musical*, nº 39-40 (1984-1985), pp. 189-216.

Predominio del compás ternario o binario de subdivisión ternaria que propicia la hemiola.

Preponderancia de dos pies métricos: el troqueo (larga-breve) o el contrario, denominado yambo (breve-larga). A veces pueden encontrarse obras en las que sobresale uno de ellos mientras que en otras se mezclan aparentemente de forma aleatoria.

Contratiempos, sincopaciones, puntillos. Estos últimos pueden sugerir un tipo de ejecución usando el recurso de la *inegalité* francesa o el ayrecillo de desigualdad español, procedimiento que otorga a la línea melódica mayor fluidez y movimiento, muy apto para la danza.

Textura homofónica en donde el ritmo es el elemento más destacado. Siempre hay un esquema rítmico identificable. Esta textura permite una mejor comprensión del texto en el caso de piezas vocales.

Armonía muy simple. Hablando en términos tonales, compuesta por tónicas, dominantes y subdominantes. (I-V-IV). Dichos esquemas armónicos, se estereotiparon y llegaron a convertirse en fórmulas sobre las cuales los intérpretes improvisaban variaciones. Hay todo un *corpus* inmenso de danzas basadas precisamente en esta manera de componer sobre bajos.<sup>24</sup>

El texto (si lo hubiera) suele ser estrófico. Diferentes estrofas son revestidas con la misma música cuestión que ocasiona un aspecto muy característico: La repetición. Realmente estas piezas son, en sí, repetitivas. La insistencia ocasionada por el poder de la repetición junto con el vigor rítmico provoca un mimetismo corporal que incita al baile.

La forma musical y poética denominada villancico, gozó de gran popularidad en España entre los siglos XV y XVIII.<sup>25</sup> Focalizaremos nuestra atención en un subgénero de éste, el villancico de negros, negrilla o guineo, dirigido a ser interpretado preferentemente en las festividades de la Navidad y el Corpus.

---

<sup>24</sup> Para profundizar en esta cuestión consultar Maurice Esses, *Dance and Instrumental 'Diferencias' in Spain during the 17th and early 18th Centuries*. 2 vols. (New York: Pendragon Press Stuyvesant, 1992).

<sup>25</sup> Samuel Rubio, *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*. (Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1979); Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, «El villancico religioso», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, coord. por Consuelo Carredano, Victoria Eli Rodríguez y Álvaro Torrente, vol. 3 (2016), pp. 435-530.

Estos repertorios han despertado en los últimos años un interés creciente por parte de la comunidad musicológica.<sup>26</sup> De la amplia producción de villancicos que albergan las catedrales españolas, portuguesas y americanas, un número significativo responden a esta tipología.

El texto de los guineos imita el dialecto de los negros, en realidad mezcla dicho dialecto del español con un latín deformado e incluso con lenguas indígenas en el continente americano. El empleo de onomatopeyas, la alusión a instrumentos, muchos de ellos de percusión, a nombres de danzas africanas como el cumbé, zarambeque, zarabanda, chacona o la descripción de prácticas festivas son recursos muy característicos. Suelen ser textos ingenuos sobre la adoración al niño Jesús o al Santísimo.

Los personajes prototípicos que aparecen (Blas, Blasico, Pascualico, Juanico, Tomé) nos evocan a los participantes, músicos o bailarines, citados en los documentos que describen las procesiones del Corpus así como a los roles teatrales emblemáticos en las piezas breves del Siglo de Oro español.<sup>27</sup>

Con frecuencia se entabla un diálogo entre los personajes, solista - coro o dos coros, situados seguramente en diferentes partes de la iglesia, lo que otorga una teatralidad muy pronunciada. Podemos imaginar pequeñas obras dramáticas que podrían haber sido escenificadas en los templos. El elemento repetitivo tanto musical como textual es importante. Aparece también el recurso del eco: el solista canta una frase y todo el coro contesta el final de la misma, aprovechando, además, ingeniosos juegos de palabras.

Toda la importancia recae en el ritmo, variadísimo, como hemos visto antes en Bruna: puntillos, sincopas, hemiolas, pies troqueo y yambo o ritmos superpuestos.

---

<sup>26</sup> Carolina Santamaría-Delgado, «Negrillas, negros y guineos y la representación musical de lo africano», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 2, nº. 1 (2006), pp. 4-20; Natalie Vodovozova, *A contribution to the history of the villancico de negros* (Vancouver: Department of Hispanic and Italian Studies. University of British Columbia, 1996).

<sup>27</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del s. XVI a mediados del XVIII*. 2 vols. (Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Bailly-Baillière, 1911).

Estos villancicos atraían a muchos fieles, yendo gustosos a la Iglesia aun a primera hora, aunque fuera menester madrugar. Los textos se imprimían en los famosos pliegos de villancicos, a modo de programa.<sup>28</sup>

Se conserva documentación sobre los disturbios que a veces generaban la interpretación de estas obras. Con frecuencia se pasaba la frontera de lo admitido como correcto en el interior de un templo. Estos escritos hacen referencia no tanto a prohibiciones sino más bien a advertencias que recuerden el decoro necesario que ha de observarse. José Ignacio Palacios en su artículo sobre los villancicos de Navidad para Maitines conservados en la catedral de Burgo de Osma, cita el siguiente testimonio:

El canónigo fabriquero manda al perrero preparar las hachas necesarias en el coro para que vean los cantores y los asistentes. A su vez, él pone dos braseros en el coro para mitigar el frío, alfombras, cierra las verjas y las puertas laterales, por el gran bullicio que se preparaba, y cuida del orden, separando a hombres de mujeres del Burgo, que ansiosos buscaban el mejor sitio para escuchar los atractivos villancicos.<sup>29</sup>

Los estrenos de estas composiciones desbordaban el orden natural del templo pero al mismo tiempo se permitían pues generaban una gran expectación por parte de los fieles y hasta en los mismos canónigos.

A mediados del siglo XVIII la popularidad de este género disminuyó. La supresión en 1750 de los villancicos en la Capilla Real de Madrid por parte del rey Fernando VI, fue el detonante de su progresivo declive, marcando el inicio de una lenta decadencia que se prolongará hasta el siglo XIX.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, «Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America», *Pliegos de bibliofilia*, n° 19 (2002), pp. 3-19; Álvaro Torrente Sánchez-Guisande y Miguel Ángel Marín López, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la Universidad Library (Cambridge)* (Kassel: Ed. Reichenberger, 2000).

<sup>29</sup> José Ignacio Palacios Sanz, «Quem vidistis, pastores? Espacios, rito y música de los maitines de Navidad en la catedral de Burgo de Osma (1534-1857)», *Hispania Sacra*, LXXI, 143 (enero-junio 2019), p. 318.

<sup>30</sup> Sobre la supresión de los villancicos en España y América en el siglo XVIII ver Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, «‘Misturadas de castelhanadas com o officio divino’: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII», en *La Ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, edición a cargo de Miguel Ángel Marín (Logroño: IER/IFC, 2010), pp. 193-235.

## V. Breve epílogo

Aun cuando los paralelismos entre la rítmica en la obra de Pablo Bruna y las danzas del Corpus o los villancicos de negros parecen evidentes, este artículo no pretende aseverar la hipótesis inicialmente planteada, sino más bien dejar abierta la cuestión sin que forzosamente necesitemos de inmediato una contundente respuesta.

A la hora de acercarnos al maravilloso universo de la producción de Bruna, muchos son los medios de los que disponemos: estudios sobre su vida y obra, grabaciones discográficas,<sup>31</sup> o la propia experiencia de intérpretes y profesores que avalan sus conclusiones con toda una dilatada carrera dedicada a la docencia, praxis e investigación.<sup>32</sup>

Cuando emprendemos la tarea de abordar un estilo concreto y en el caso del autor que nos atañe quizás con más motivo, olvidamos con frecuencia su sustrato popular. En la España de ese periodo no existe una clara línea divisoria entre lo popular y “culto”, entre lo profano y religioso.

La recreación del *corpus* musical de Bruna impone, por tanto, un trabajo interdisciplinar. Sólo así podrá comprenderse en una dimensión más amplia este repertorio tan rico y complejo y para el que la danza fue probablemente una de sus fuentes de inspiración. En cierto modo, el maestro Bruna no pudo ver pero sí escuchar y “sentir” los villancicos de Navidad interpretados en la colegiata o aquellas exóticas danzas que deambulaban por las calles de Daroca en las procesiones del Corpus y quedara fascinado por esos chispeantes ritmos que tal vez incorporó en sus tientos.

---

<sup>31</sup> José Luis González Uriol grabó en el año 1992 para el sello discográfico Classics la obra completa de Bruna en 3 CDS interpretada en los órganos históricos de Sádaba, Santo Domingo de Daroca y Almonacid de la Sierra.

<sup>32</sup> Andrés Cea Galán, «Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo: perspectivas para la interpretación de la música de los organistas aragoneses del siglo XVII», *Nassarre*, XVI, 1 (2000), pp. 9-34.

## VI. Referencias bibliográficas

- Anglés, Higinio. *Antología de organistas españoles del siglo XVII*. Barcelona: Biblioteca Central, 1966.
- Apel, Willi. *Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 1700*. Kassel: Ed. Bärenreiter 1967.
- Arciniega Mendi, Gregorio. «De esplendor se doran los ayres, Villancico con tema de Jota Aragonesa, dedicado a la venida de la Santísima Virgen María en carne mortal a Zaragoza, escrito por el Maestro de Capilla del Pilar Don Joseph Ruyz Samaniego en el año 1666. Transcripción y arreglo del actual Maestro de Capilla del Pilar Don Gregorio Arciniega Mendi, en el año 1946». En *Anales de la Escuela Oficial de Jota Aragonesa*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, nº 6 (1947).
- «Bruna, Pablo, ‘El Ciego de Daroca’», en *Gran Enciclopedia Aragonesa online*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2000.
- Calahorra Martínez, Pedro. *Fascículo en homenaje de la Ciudad de Daroca a Pablo Bruna en el tricentenario de su muerte 1679-1979*. Daroca: Programa fiestas Corpus Christi, 1979, pp. 4-10.
- *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977-78.
- «Pablo Bruna ‘el ciego de Daroca’». *Anuario Musical*, XXII (1969), pp. 173-95.
- Casares, Emilio, ed. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles* (Legado Barbieri), vol. I. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.
- Cea Galán, Andrés. «Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo: perspectivas para la interpretación de la música de los organistas aragoneses del siglo XVII». *Nassarre*, XVI, 1 (2000), pp. 9-34.
- Civil, Francesc. «Pablo Bruna y Jaime Molina, organistas aragoneses en Daroca y Gerona respectivamente». *I Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza: IFC, SEdeM (1981), pp. 281-93.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del s. XVI a mediados del XVIII*. 2 vols. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Bailly- Baillière, 1911.

- Dean, Carolyn J. *Inka Bodies and the Body of Christ*. Durham, Carolina del Norte: Ed. Duke University Press, 1999.
- Eslava, Hilarión. *Museo Orgánico Español*, op. 121. Madrid, 1854.
- Esses, Maurice. *Dance and Instrumental 'Diferencias' in Spain during the 17th and early 18th Centuries*. 2 vols. New York: Pendragon Press Stuyvesant, 1992.
- Froscher, Gotthold *Geschichte des Orgelspiels*. Berlin: Verlag Merseburger, 1959.
- González Marín, Luis Antonio. «Bruna». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., dir. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 2 (2002), pp. 737-741.
- *Polifonía Aragonesa IV. Seis villancicos del maestro de capilla de El Pilar don Joseph Ruiz Samaniego (1661-1670)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987.
- Jambou, Louis *Les origines du tiento*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982.
- Kastner, Macario Santiago. *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa: Ed. Atica, 1941.
- López-Caló, José. *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1983.
- Manzano Alonso, Miguel. *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid: Ed. Alpuerto, 1995.
- Minguet e Yrol, Pablo. *Reglas y advertencias para tañer la guitarra, tiple y bandola [...] compuestas y corregidas en esta última impresión por Pablo Minguet e Yrol. En Madrid, en la Imprenta del dicho Autor, año de 1774*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, signatura M/894.
- Mitjana y Gordón, Rafael. «La musique en Espagne». En *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*. París: Ed. A. Lavignac, partie 1, IV. C. Delagrave, 1914 y 1920.
- Novelli, Nicolás Rodrigo. *Chorégraphie figurativa y demostrativa del arte de danzar en la forma española*. Madrid, 1708. Madrid: Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, A-1736.

- Núñez y Quílez, Cristóbal. *Antigüedades de la nobilísima ciudad de Daroca...* Zaragoza: herederos de Diego Dormer, 1691.
- Palacios Sanz, José Ignacio. *Los compositores aragoneses*. Zaragoza: Publicación nº 80-61 de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2000.
- «Quem vidistis, pastores? Espacios, rito y música de los maitines de Navidad en la catedral de Burgo de Osma (1534-1857)». *Hispania Sacra*, LXXI, 143 (enero-junio 2019), pp. 313-28.
- Preciado, Dionisio. «Veteranía de algunos ritmos aksak en la música antigua española». *Anuario Musical*, nº 39-40 (1984-1985), pp. 189-216.
- Rodríguez y Martel, Juan Antonio. *Antigüedad célebre de la Santa Yglesia Collegial...*, 1675. Ms. Archivo de la colegial de Daroca (Zaragoza).
- Roxo de Flores, Felipe. *Tratado de recreación instructiva sobre la Danza: su invención y diferencias*. Madrid: Imprenta Real, 1793.
- Rubio, Samuel. *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1979.
- Sagasta Galdós, Julián, ed. *Obras completas para órgano de Pablo Bruna (1611-1679)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979.
- Santamaría-Delgado, Carolina. «Negrillas, negros y guineos y la representación musical de lo africano». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 2, nº. 1 (2006), pp. 4-20.
- Stella, Carlo, ed. *Pablo Bruna. Obras completas para órgano*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1995.
- Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro. «El villancico religioso». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, coord. por Consuelo Carredano, Victoria Eli Rodríguez y Álvaro Torrente, vol. 3 (2016), pp. 435-530.
- «‘Misturadas de castelhanadas com o ofício divino’: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII». En *La Ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, edición a cargo de Miguel Ángel Marín. Logroño: IER/IFC, 2010, pp. 193-235.
- «Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America». *Pliegos de bibliofilia*, nº 19 (2002), pp. 3-19.

- Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro y Marín López, Miguel Ángel. *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la Universidad Library (Cambridge)*. Kassel: Ed. Reichenberger, 2000.
- Traval y Roset, Manuel. *Prodigios Eucarísticos*. Barcelona: Ed. Casals, 1958.
- Vergara, Ángel. *El folklore musical en Aragón*. Zaragoza: Publicación nº 80-32 de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1999.
- Very, Francis G. *The Spanish Corpus Christi Procession: A Literary and Folkloric Study*. Valencia: Tipografía Moderna, 1962.
- Vodovozova, Natalie. *A contribution to the history of the villancico de negros*. Vancouver: Department of Hispanic and Italian Studies. University of British Columbia, 1996.

## VII. Listado de ilustraciones y ejemplos musicales

**Figura 1.** Órgano de Daroca, colegiata de Santa María de los Sagrados Corporales. Zaragoza (órganos históricos restaurados. Servicio de Cultura de la Diputación de Zaragoza, 1991).

**Figura 2.** Capilla de los Sagrados Corporales. Colegiata de Santa María de Daroca. [www.turismodearagon.com](http://www.turismodearagon.com)

**Ejemplo 1.** Bruna, *Gaytilla de 6º tono con dos tiples*, p. 280

**Ejemplo 2.** Bruna, *idem*, p. 282

**Ejemplo 3.** Bruna, *idem*, p. 284

**Ejemplo 4.** Bruna, *Tiento de 5º tono*, p. 125

**Ejemplo 5.** Bruna, *idem*, p. 126

**Ejemplo 6.** Bruna, *idem*, p. 127

**Ejemplo 7.** Manzano, *La jota como género musical*, p. 177

**Ejemplo 8.** Manzano, *idem*, p. 193

**Ejemplo 9.** Ruyz Samaniego, *De esplendor se doran los ayres*, 1666. Transcripción de Arciniega Mendi, 1946

**Ejemplo 10.** Bruna, *Tiento de 5º tono*, p. 129

**Ejemplo 11.** Bruna, *Tiento de 5º tono*, p. 130

**Ejemplo 12.** Bruna, *Obra de 8º tono de tiple*, p. 210

