



SEMBLANZAS DE COMPOSITORES ESPAÑÓLES



Fundación Juan March





Índice de compositores españoles

<u>Introducción</u>	5
<u>Juan del Encina</u>, por Tess Knighton	7
<u>Francisco de Peñalosa</u> , por Cristina Urchueguía	13
<u>Mateo Flecha el Viejo</u>, por Maricarmen Gómez	18
<u>Luis Milán</u> , por John Griffiths	23
<u>Cristóbal de Morales</u>, por Michael Noone	28
<u>Antonio de Cabezón</u>, por Miguel Ángel Roig-Francolí	34
<u>Francisco Guerrero</u>, por Juan Ruiz Jiménez	40
<u>Tomás Luis de Victoria</u>, por Alfonso de Vicente	46
<u>Mateo Romero</u>, por Alejandro Vera Aguilera	52
<u>Francisco Correa de Arauxo</u>, por Andrés Cea Galá	58
<u>Juan Gutiérrez de Padilla</u>, por Ricardo Miranda	64
<u>Juan Hidalgo</u>, por Luis Robledo Estaire	69
<u>Sebastián Durón</u>, por Pablo-L. Rodríguez	75
<u>José de Torres</u>, por Juan José Carreras	80
<u>Francisco Valls</u>, por Álvaro Torrente	85
<u>Antonio Literes</u>, por Andrea Bombi	90
<u>Domenico Scarlatti</u>, por Roberto Pagano	95
<u>José de Nebra</u>, por José Máximo Leza	101
<u>Antonio Soler</u>, por Águeda Pedrero-Encabo	106
<u>Vicente Martín y Soler</u>, por Leonardo J. Waisman	112
<u>Luigi Boccherini</u>, por Miguel Ángel Marín	118
<u>Manuel García</u>, por Celsa Alonso	124
<u>Fernando Sor</u>, por Luis Gásser	129
<u>Juan Crisóstomo de Arriaga</u>	
Por Carmen Rodríguez Suso y Willem de Waal	135
<u>Felipe Pedrell</u>, por Carol A. Hess	141
<u>Pablo de Sarasate</u>, por Robin Stowell	147



<u>Tomás Bretón</u>, por Víctor Sánchez Sánchez	153
<u>Isaac Albéniz</u>, por Walter Aaron Clark	158
<u>Enrique Granados</u>, por Montserrat Bergadà	164
<u>Manuel de Falla</u>, por Yvan Nommick	170
<u>Joaquín Turina</u>, por Elena Torres Clemente	176
<u>Federico Mompou</u>, por Víctor Estapé	182
<u>Robert Gerhard</u>, por Belén Pérez Castillo	188
<u>Joaquín Rodrigo</u>, por Javier Suárez-Pajares	194
<u>Francisco Guerrero Marín</u>, por Miguel Morate Benito.....	200



INTRODUCCIÓN

Esta publicación digital recoge la serie Semblanzas de compositores españoles publicada en la Revista de la Fundación Juan March, en entregas mensuales, entre febrero de 2008 y diciembre de 2011. Cada artículo se centra en un autor español relevante ya fallecido presentado dentro del contexto musical, social y cultural en el que desarrolló su actividad creativa. Desde un primer momento, la propuesta de la colección no era reunir una serie de crónicas o biografías de compositores, aunque los datos más relevantes de la trayectoria vital y profesional de cada compositor aparecen en su correspondiente artículo. La idea, más bien, era estimular una interpretación crítica y contextualizada de algunos compositores españoles, apta para cualquier amante de la música, que en última instancia respondiera a la cuestión clave de por qué un determinado autor español del pasado merece ser programado y escuchado en la actualidad. A título orientativo, algunas de las cuestiones que plantean estas semblanzas son: qué razones de mérito hacen que un compositor sea relevante en la historia musical de España, en qué contextos y espacios se pudo escuchar su música, cuál fue la visión que de él y su obra tuvieron los contemporáneos o cuál ha sido la recepción de su producción en la posteridad. La Fundación encargó cada semblanza a un musicólogo especializado en el autor en cuestión, concitando la colaboración de 35 expertos activos en Argentina, Australia, Chile, España, Estados Unidos, México, Inglaterra, Italia y Suiza.

A partir de un planteamiento de estas características surgieron dos cuestiones fundamentales que esta colección de textos tuvo que abordar en una fase temprana. Por un lado, qué criterios aplicar para seleccionar a los 35 compositores españoles más relevantes. A diferencia de la historia del arte o de la literatura, la historia de la música española no tiene tan definida su “galería de los mejores autores”. O mejor, el canon establecido está decididamente escorado hacia dos periodos determinados, tenidos como las cumbres artísticas de nuestra historia musical la polifonía vocal del siglo XVI y la Edad de plata de comienzos del siglo XX en detrimento de las restantes etapas, en apariencia oscuras y mal conocidas. No viene al caso analizar en esta sede los criterios ideológicos y culturales que, como en toda construcción canónica, subyacen en esta visión que tanto pedigrí ha tenido entre investigadores y aficionados. Pero resulta oportuno señalar que esta serie de semblanzas adoptó el equilibrio como uno de sus criterios básicos, tanto en el número de compositores de cada periodo (con una proporción similar para cada siglo), como en los géneros representados (rebajando la convencional importancia de la ópera y la música religiosa a favor de los repertorios instrumentales menos considerados por la historiografía convencional). Como toda elección, la propuesta aquí no puede entenderse como la definitiva ni la única posible.

Por otro lado, resultaba inevitable enfrentarse a la problemática cuestión de cómo entender la categoría de compositor “español” aplicada a un periodo cronológico que



cubre más de cinco siglos. La visión reduccionista imperante que adopta el lugar de nacimiento como único criterio explica que figuras trascendentales como Domenico Scarlatti o Luigi Boccherini hayan recibido escasa atención en las historias convencionales de la música española, mientras que Vicente Martín y Soler, por poner otro ejemplo del mismo siglo XVIII, goce de mayor filiación con España pese a haber desarrollado la práctica totalidad de su carrera en Austria y Rusia. Una propuesta que, además del nacimiento, tenga presente los espacios de la trayectoria profesional del compositor y la influencia que ejerció en la vida musical española, parece que acabaría ofreciendo una imagen más acorde a la visión que los propios contemporáneos pudieron tener sobre los compositores más relevantes de cada periodo.

A partir de este marco, cada musicólogo ha tenido lógicamente plena libertad para ofrecer la visión del compositor que le pareciera más oportuna. En todos los casos, la semblanza incluye una selección comentada de referencias bibliográficas y grabaciones discográficas a modo de propuesta para aquellos lectores interesados en profundizar en la obra del biografiado. Además, esta versión en soporte electrónico ha sido enriquecida con respecto a la publicación en papel, añadiendo otros materiales digitales, generados por la propia actividad musical de la Fundación, directamente vinculados con cada compositor como vídeos, conferencias (MP3), programas de mano (PDF) y otras fuentes de información accesibles en Internet.

FUNDACIÓN JUAN MARCH





JUAN DEL ENCINA (1468-1529/30)

Tess Knighton

Fellow de Clare College, Cambridge, y editora de la revista *Early Music* (Oxford University Press)

(Traducción: Luis Gago)

En *El viaje entretenido* (1603), Agustín de Rojas Villandrando describió a Juan del Encina como «aquel insigne poeta que tanto bien empezó». A Encina le habría gustado un epitafio así: pasó gran parte de su vida intentado consolidar su reputación como poeta y, como sugiere Villandrando, fue no sólo un gran poeta sino también un innovador, tanto en la música y el teatro como en sus versos. Fue prolífico además de versátil: Juan de Valdés lo expresó claramente en su *Diálogo de la lengua* (1533): «escribió mucho y assí tiene de todo». Pero Encina aseguró que ya había escrito la mayor parte de su obra a la edad de veinticinco años y sus opera fueron publicadas pocos años más tarde en su *Cancionero* (Salamanca, 1496). Ésta fue la primera colección de poesía castellana de un solo autor que se imprimía en España y refleja su deseo de ser tomado en serio como poeta: como señala en su *Prohemio*, quería demostrar que podía escribir todo tipo de poemas, no sólo obras en la vena pastoril, aunque desde su punto de vista «no menos ingenio requieren las cosas pastoriles que las otras / mas antes yo creeria que mas».

En vida de Encina aparecieron otras cinco ediciones del *Cancionero* y su poesía circuló también profusamente en pliegos sueltos; su fama estaba asegurada, aunque fue más conocido por sus obras de teatro y canciones pastoriles, y fue en esos géneros donde se mostró más innovador. También debió de disfrutar de un gran reconocimiento como compositor: en el *Cancionero Musical de Palacio* y otras fuentes ibéricas se conservan más de sesenta canciones, tres se encuentran en un manuscrito florentino de la primera década del siglo XVI y dos en una colección de *frottole* impresa en Nápoles en 1516. A comienzos del siglo XVII, el poeta Francisco de Ocaña indicó que uno de sus poemas había de cantarse con la melodía de una canción de Encina, y otra se incluyó en la *Defensa de la música moderna* (Lisboa, 1649) de João IV, tomada por modelo de cómo componer. Lo cierto es que el estilo de canción forjado por Encina fue enormemente influyente y

lo adoptaron rápidamente otros compositores de principios del siglo XVI.

Por grande que llegara a ser su reputación, las ambiciones de Encina, expresadas de una manera tan vívida en sus obras de teatro y sus poemas, nunca quedaron plenamente satisfechas. En su juventud se movió entre las más altas esferas de la sociedad cortesana castellana, pero sus comienzos fueron humildes y sus obras se caracterizan por un discurso sobre la posición social: los pastores se convierten en cortesanos (y viceversa), y el propio poeta adquiere un elevado estatus en la sociedad no por derecho de nacimiento o acumulación de riqueza, sino gracias a su ingenio poético. Éste es el aspecto que reitera a su primer patrón, Fadrique Álvarez de Toledo, segundo Duque de Alba (m. 1513), a quien el joven prodigio sirvió desde 1492, probablemente como maestro de ceremonias en el palacio ducal de Alba de Tormes. La mayoría de sus églogas, con sus villancicos polifónicos conclusivos (o interpolados), fueron escritas para interpretarse allí.



Juan del Encina, *Triste España sin ventura*, Cancionero Musical de Palacio (Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1335), ff. 55v-56.

Además de las églogas y la producción lírica, el *Cancionero* de 1496 incluía el *Arte de poesía castellana*, el primer tratado español sobre versificación publicado en lengua vernácula, así como su traducción de las *Bucólicas* de Virgilio. El *Arte*, dedicado al príncipe Juan, heredero de los Reyes Católicos, pretende ofrecerle una manera provechosa de pasar su ocio. En las *Bucólicas*, su «traducción» del idilio pastoril de Virgilio se convierte en un encomio real. El poeta canta «las hazañas tan dinas de perdurable memoria» de los monarcas, con el claro fin de ganarse su favor y establecer el género pastoril como una forma artística viable que, a pesar de su «baxo estilo», requería una gran destreza poética: «No tengays por mal, mananimos principes, en dedicaros obra de pastores, pues que no ay nombre mas conveniente al estado real».

Los ensayos de Encina en el género pastoril, pese a su destreza, no le granjearon el empleo real, aunque la situación podría haber sido diferente si el príncipe Juan –para cuya boda Encina escribió el *Triunfo de amor*– no hubiera muerto en 1497, tras lo cual compuso el lamento *Triste España sin ventura*. Pero su contribución tanto al establecimiento de las bases para la versificación española (muy influidas por Nebrija, su maestro en Salamanca) como a la introducción del género pastoril en España antes de Garcilaso, fueron elementos fundamentales en su desarrollo de un nuevo lenguaje musical. Encina, consciente de su talento como «poeta» y deseoso de reivindicar el «baxo estilo», buscó claramente un estilo musical que le sirviera tanto para desplegar su ingenio poético como para complementar la vena pastoril que constituía un elemento esencial de sus obras. Necesitaba un lenguaje musical «rústico» que se ajustara al sayagués hablado por sus pastores, así como un estilo que permitiera que los versos resultaran claramente audibles para su público cortesano. Como afirmó en su poema *Temiendo como quien va*, optó por llevar «el sayal», pero podía ponerse «el brocado» siempre que quisiera.

El estilo más contrapuntístico, melismático, cultivado por los compositores de canciones de la generación anterior –Juan de Urreda, Juan Cornago, Enrique de París–, tendía a oscurecer la versificación y la audibilidad de las palabras y se hallaba indisolublemente ligado al contexto cortesano por medio de su plasmación polifónica. Éste no era el «baxo estilo musical» que Encina necesitaba para sus poemas pastoriles, pero otros géneros musicales en circulación brindaban modelos alternativos. En España se conocía la *frottola* homofónica italiana (Encina compuso al menos un estrambote, *Fata la parte*), y el romance polifónico, que había vuelto a ponerse de moda con la reactivación de la Reconquista en la década de 1480 (se conservan siete romances de Encina), utilizaba fórmulas melódicas sencillas que permitían poner música al texto silábicamente sobre un sostén armónico formado por acordes. Su función narrativa o propagandística exigía que las palabras fueran audibles, liberándolas, por tanto, de toda complejidad melódica o contrapuntística. Encina creó, pues, un estilo adecuado a su lenguaje pastoril y que servía a sus necesidades como poeta. Del mismo modo que el tropo del idilio rústico inyectó nueva vida en las imágenes convencionales del amor cortesano, este nuevo estilo musical, con su claridad de textura y su proyección silábica del texto, revitalizó la canción cortesana, que podía incorporar justificadamente más melodías y ritmos de estilo popular al tiempo que conservaba su barniz cortesano gracias a su estilo interpretativo polifónico.

En la primera década del siglo XVI se puso muy de moda entre los miembros de las altas esferas de la sociedad española este tipo de canción más sencilla y más «popular». Sin embargo, a pesar del impacto innegable del carácter innovador con que Encina abordó la lírica y la canción cortesanas, su carrera nadó entre demasiadas aguas. Su intento, en 1498, de obtener el puesto de cantor en la Catedral de Salamanca fracasó y su amargura quedó expresada en la *Égloga de las grandes lluvias*, mientras que su determinación a buscar fortuna fuera de España se plasmó en el villancico *Quédate, carillo, adios*. Sus cinco largas estancias en Roma le hicieron disfrutar de la protección del papa valenciano Alejandro VI (m. 1503) y de sus sucesores Julio II y León X. Encina siguió escribiendo églogas, especialmente la *Égloga de Plácida y Victoriano*, que se interpretó en la residencia de Jaime Sierra, arzobispo de Arborea, en la víspera de la Epifanía en 1513. Fue acogida



sólo con división de opiniones según un criado del Duque de Mantua, Francesco Gonzaga, cuyo hermano Federico asistió a la representación: «la obra [era] en castellano y compuesta por Zoanne del Enzina, que representó un papel y disertó sobre el poder y las vicisitudes del amor. Según los españoles, no era muy hermosa y no agradó especialmente a mi Señor Federico».

Así, el éxito de Encina en Italia volvió a ser de nuevo limitado; no conocemos pruebas de que llegara a estar nunca empleado en la capilla papal, sino que más bien parece que utilizó su innegable favor en la corte papal para obtener los prestigiosos puestos eclesiásticos que ocupó en España en la última parte de su vida, primero como arcediano en la Catedral de Málaga (1508-1519) y más tarde como prior de León, adonde regresó para pasar el resto de su vida tras su peregrinaje a Tierra Santa en 1519, que describió en la permanentemente popular *Trivagia o viage a Hierusalem*. Parece haber gozado de estima en León; el cabildo le confirió el honor de ser enterrado en la catedral, aunque en su testamento expresó su preferencia por que sus restos mortales regresaran a su ciudad natal. Su deseo se cumplió finalmente en 1534 y su cuerpo fue enterrado debajo del coro de la Catedral de Salamanca.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Juan del Encina nació en Salamanca en 1468, de padre zapatero, posiblemente de origen judío. Fue niño cantor en la Catedral de Salamanca antes de estudiar Derecho en la Universidad, donde también asistió a cursos impartidos por Nebrija. La mayoría de sus obras fueron escritas en su juventud y mientras estuvo al servicio del Duque de Alba, pero su carrera lo puso en contacto con la corte real y lo llevó hasta Roma; gracias al favor papal se aseguró prestigiosos puestos eclesiásticos, primero en Málaga y más tarde en León, donde murió a finales de 1529 o principios de 1530. Generalmente se reconoce la importancia de Encina en el desarrollo del teatro profano, el género pastoril y un estilo de canción característico, aunque sus obras raramente se representan y son relativamente pocas, de las más de sesenta conservadas, las canciones suyas que se interpretan, aunque las que sí lo son se han hecho muy famosas por medio de las grabaciones.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

La vida y las obras de Juan del Encina han suscitado una gran atención entre los investigadores y un útil punto de partida es *Juan del Encina. A tentative bibliography* (1496-2000), de **Constantin C. Stahatos**, el volumen 39 de la serie «Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y Catálogos» (Kassel, 2003). En él se incluyen las numerosas antologías que contienen sus obras; las más recientes de **Ana María Rambaldo** (Madrid, 1978-1983) y **Miguel Ángel Pérez Priego** (Madrid, 1996) contienen también material introductorio sobre su vida y sus obras. Están disponibles tres ediciones de sus obras poético-musicales, de **Clemente Terni** (Messina/Florenza, 1974), **Royston Jones** y **Carolyn Lee** (Madrid, 1975) y **Manuel Morais** (Salamanca, 1997). Esta última presenta las canciones en facsímil (del *Cancionero Musical de Palacio*), pero adopta una interpretación rítmica muy peculiar. Puede encontrarse una breve sinopsis de la vida de Encina, firmada por **Jesús Martín Galán**, en el volumen 4 del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid, 1999).

Las canciones de Encina figuran generalmente en antologías de música de la época de los Reyes Católicos, aunque sólo existe un CD dedicado exclusivamente a su música: Encina – *Romances y villancicos*, grabado por Hespèrion XX (Astrée). El disco ofrece una muy buena selección de sus canciones en interpretaciones briosas (aunque en ocasiones bastante extravagantes), incluidas algunas de las más conocidas (*Triste España sin ventura* y *Oy comamos y bebamos*), así como algunas de las escuchadas con menos frecuencia. La grabación del **Accentus Ensemble** de música del *Cancionero Musical de Palacio* (Naxos) incluye nueve de las canciones más famosas de Encina; la de *La Romanesca*, el grupo dirigido por **José Miguel Moreno** (Glossa), cuatro; y la del *Ensemble Gilles Binchois* de **Dominique Vellard** (Virgin Classics), tres: sólo se han grabado alguna vez alrededor de la mitad de las canciones de Encina. Estas grabaciones emplean en su mayoría combinaciones de voces e instrumentos; pueden encontrarse versiones a capella en los CDs de **The Hilliard Ensemble** (Virgin Classics), **The Orlando Consort** (Harmonia Mundi) y **La Colombina** (Accent). Las interpretaciones de seis canciones de Encina por parte del último de los grupos citados se cuentan entre las más convincentes.



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo “Música española medieval” (noviembre 1980).



FRANCISCO DE PEÑALOSA ca. 1470–1528

Cristina Urchueguía

Catedrática de Musicología de la Universidad de Berna (Suiza)

“**P**eñalosa musicorum princeps”, así se dirige en 1512 el humanista siciliano Lucio-Marineo Siculo, cronista y tutor en la corte de los Reyes Católicos, a Francisco de Peñalosa, cantor y profesor de música de esa misma corte. Peñalosa había solicitado del literato que añadiera a los versos del *Ave María* glosas para usarlas en una composición. «Ningún añadido podría haber sido más apropiado y más dulce para nuestra composición» reza en un latín más que aceptable la carta de agradecimiento de un receptor satisfecho. Si bien es muy común la glosa musical –Diego Ortiz le concederá carta de nobleza con su *Trattado de Glosas* (1553)–, glosas textuales de carácter humanista para servir de base a una composición polifónica son a principios del siglo XVI una verdadera novedad que nos obliga a reconsiderar tanto el marco interpretativo al que iban destinadas, como el fundamento intelectual que las promovió. Al fin y al cabo se trata de la «contaminación» humanista de un texto litúrgico de uso diario que enriquecido de esta suerte resulta inservible en su lugar original. ¿Quién es el compositor que se atreve a coquetear con el movimiento filosófico más avanzado de la época sin reparar en que el resultado será inútil o problemático?

Si bien estudiosos y amantes de la música antigua hispana coinciden en considerar a Peñalosa el compositor más relevante de su época. Su figura aparece y desaparece de la agenda de músicos y de musicólogos como el Guadiana, sin que hasta la fecha exista una línea de investigación monográfica. Hablando en términos historiográficos, Peñalosa se obstina en ser una esquina incómoda contra la que tropezamos aunque seamos conscientes de su existencia. Ello es debido a su conspicua singularidad y a una situación documental paradójica. Para empezar, es el único músico de la corte real que mantuvo relación epistolar con el humanista estrella de la corte, dando con ello fe de una preparación y desenvoltura intelectual sin parangón entre los músicos de su entorno.

A juzgar por las fuentes musicales, fue el autor español más prolífico de su generación. Su obra es además la más completa de las que se han conservado en el primer tercio del siglo XVI desde el punto de vista genérico y estilístico. No falta ninguno de los géneros relevantes de la música vocal litúrgica tanto para la misa como para la liturgia de horas. A ello se deben añadir once obras seculares en lengua castellana: villancicos, canciones y la ensalada *Por las sierras de Madrid*. Su obra religiosa consta de seis misas completas, una misa ferial, es decir, una misa carente de Gloria y Credo y varias partes sueltas de misa, una serie de siete magnificats, tres lamentaciones, cinco himnos y 25 motetes. Nunca sabremos cuántas obras se perdieron. Tanto del *Ave María* glosado que mencionamos arriba como de otras obras se han conservado únicamente referencias en inventarios y otros documentos.

El hecho de que se haya conservado un número relativamente elevado de obras de Peñalosa es sorprendente, dado que no tuvo la suerte de poder aprovechar la imprenta musical y sus obras sólo se han transmitido en unos pocos aunque prominentes manuscritos de proveniencia española. No se han conservado fuentes musicales que puedan relacionarse con su estancia en Roma. Si otros compositores, como Cristóbal de Morales o Tomás Luis de Victoria, pudieron aprovechar la pujanza de la industria editorial romana a partir de 1530, Peñalosa llegó a Roma en 1517 demasiado pronto para poder beneficiarse de este mercado. Lamentablemente, en España no se practicó la edición musical hasta 1535. A juzgar por los manuscritos en que se encuentra su obra, su entorno supo ver en él a un compositor excepcional. Su obra secular se encuentra en el *Cancionero de Palacio*, la suma de la composición secular hispana de finales del siglo XV. Un manuscrito procedente probablemente de Sevilla y conservado en Tarazona transmite casi la totalidad de su obra religiosa y puede ser considerado como compilación de su *opera omnia*, algo a todas luces insólito en su época.

El primer documento en que se cita a Peñalosa, datado en 1498, nos presenta al músico rozando ya la treintena como capellán y cantor de la corte de los Reyes Católicos. La alta consideración de la que fue objeto en este ámbito queda demostrada por el hecho de que los Reyes le nombraran maestro de capilla y profesor de música de su nieto, el Infante Fernando, hermano de Carlos I y futuro emperador del Imperio germano-romano. Las particularidades del mercado de trabajo para músicos religiosos en la época motivaron, en el caso de Peñalosa, una serie de disputas no exentas de interés. La iglesia cubría sus necesidades de personal musical por el sistema de autoabastecimiento. Maestros de capilla, organistas y cantores eran religiosos de la propia iglesia a los que en lugar de pagar un sueldo se les concedía un beneficio, es decir, el usufructo de los diezmos de un determinado lugar. La concesión de una canonjía implicaba la adjudicación automática de un beneficio. El Rey Católico Fernando de Aragón medió en 1505 para que se le concediese a Peñalosa una canonjía en Sevilla que le debía ser abonada en ausencia, intromisión contra la que protestó judicialmente el cardenal sevillano Raffaele Riario poniendo en marcha una serie casi interminable de pleitos que sólo amainaron cuando Peñalosa accedió, en 1518, a dejar la canonjía por un archidiaconato en Carmona.

Pero este puesto, destinado en primer término a asegurar su «pensión de vejez», no fue

ni mucho menos su primer destino tras abandonar la corte. En 1517, al morir su valedor el rey Fernando, Peñalosa ascendió al puesto más prestigioso del escalafón musical cristiano: la Capilla Papal. Allí permaneció hasta poco antes de la muerte del Papa León X en 1521 como su cantor predilecto coincidiendo con Antonio de Ribera y Juan Escrivano, por mencionar solo a dos de sus paisanos activos en Roma. Volvió a Sevilla probablemente en 1520 y en los años que le quedaron de vida llegó a integrarse plenamente en el funcionamiento de la catedral, si bien como canónigo y no como miembro de la capilla musical. Incluso fue nombrado tesorero en 1525. Su última etapa sevillana se solapa con la fase de formación de Cristóbal de Morales en la catedral. Que Morales gozase del magisterio de Peñalosa es una hipótesis probable.



Retrato de León X con sus primos Giulio de Medici y Luigi de Rossi, por Raffaello, Florencia Galleria degli Uffizi. Comienzo del «Agnus Dei» de la Misa *Ave María Peregrina*, Manuscrito 2/3, Fol. 103v, catedral de Tarazona.

El desempeño de funciones en las más altas esferas del poder político y eclesiástico se refleja en la documentación relativamente profusa sobre su vida. Sin embargo, ésta se refiere casi sin excepción a asuntos meramente administrativos. Todo intento de datación de sus obras ha resultado hasta el momento infructuoso. Uno de los más destacables logros de Peñalosa supone el haber cultivado la disciplina reina de la composición de su época, la misa polifónica cíclica, cuyo formulario compositivo fue desarrollado desde aproximadamente 1430 por Guillaume Dufay. Cuando Peñalosa abandona España no existía en la Península un repertorio propio de misas, conservándose sólo partes sueltas que en ocasiones se montaban como un puzzle posteriormente. Partiendo prácticamente de cero, Peñalosa logra con sus seis misas ofrecer una suerte de panóptico de los estilos y técnicas que había inventado la generación de compositores franco-flamencos anterior a él. Con ello hace gala de conocimientos profundos de las obras de Josquin des Prez, Jacob Obrecht y Johannes Ockeghem a quienes abiertamente rinde pleitesía. En sus misas *L'homme armé*, *Adieu mes amours* y *Ave María Peregrina* utiliza explícitamente material preexistente –hablamos aquí de un «cantus prius factus»– proveniente de obras seculares franco-flamencas, siendo la misa *L'homme armé* una especie de prueba de fuego para cualquier compositor de su época.

Una primera transformación de esta técnica supuso utilizar un modelo español para el mismo fin, como en la misa *Nunca fue pena mayor* sobre una canción de Juan de Urrede. Una comparación exhaustiva de esta misa con la del flamenco Pierre de la Rue sobre el mismo tema no nos permite dilucidar quién tuvo primero la idea. La coincidencia, empero, es demasiado específica para ser casual. De la Rue, uno de los cantores de la Grande Chapelle flamenca, visitó España en 1501 y en 1506 con la comitiva de Felipe el Hermoso, y permaneció aquí hasta 1508 en contacto directo con la Capilla Real. Que Peñalosa se midiese o fuese imitado por un capellán del príncipe flamenco no puede ser considerado un hecho baladí.

El pasaje que ilustra de forma más concentrada el estilo de Peñalosa y su ambición compositiva es quizá el «Agnus Dei» de su misa a cuatro voces *Ave María Peregrina*. En esta sección hace gala de un dominio a la par virtuosístico y elegante de las técnicas de contrapunto más sofisticadas. Cada una de las partes de la misa –Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei– está compuesta sobre una melodía preexistente distinta tomada del repertorio gregoriano. La obra culmina en el «Agnus Dei» a cinco voces que opera con dos modelos simultáneamente: la antífona mariana *Salve Regina* en la voz más aguda y el tenor del rondeaux *De tous biens plaine* de Hayne von Ghizeghem, cantado de forma retrógrada en la voz intermedia. A estas melodías se superponen tres voces con marcado carácter imitativo. Este «quod libet» secular-religioso no es simplemente una demostración de dotes intelectuales. Se trata de una condensación de mensajes que se relacionan, comentan y amplían los unos a los otros. *De tous biens plaine* constituye una versión secularizada del canto de loor mariano que incorpora una nota picante y casi herética, pues ensalza a una mujer «Autant que jamais fut deesse », aunque no fue nunca diosa. Cantarlo al revés podría ser un modo de suavizar el contenido sin prescindir de una melodía muy popular en el momento. El gusto por la especulación, por el juego contrapuntístico e intelectual es una característica del estilo de finales del siglo XV que Peñalosa supo cultivar a la perfección, él es el eslabón que vincula la generación de Josquin con la generación de Morales.

Quien durante décadas estuviera pleiteándose con el Cabildo sevillano acabó sus días como hijo predilecto del templo. Tras su muerte el 1 de abril de 1528 fue enterrado en la nave de la Catedral, un privilegio concedido a pocos. Cristóbal de Villalón se hizo eco de su muerte en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* publicada en 1539: «Muy poco há que murió aquel famoso varón don Francisco de Peñalosa, Maestro de capilla del cathólico Rey don Fernando, el qual en la Música en arte y boz escedió á Apolo su inuentor ». Aunque la comparación con Apolo sea tan manida como retórica, el mensaje es el medio: el hecho de que Peñalosa sea nombrado demuestra que fue un personaje conocido más allá de los círculos musicales y eclesiásticos, siendo el primero músico que ascendió al panteón de hombre ilustres del renacimiento español.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Nacido hacia 1470, es mencionado por primera vez en 1498 en la lista de músicos de la Capilla de los Reyes Católicos. En 1505 se le concede una canonjía en la catedral sevillana, aunque su constante ausencia por razones musicales es motivo de constantes pleitos con el Cabildo. A la muerte del Rey Fernando en 1517 es nombrado cantor de la Capilla Papal de León X. En 1520 vuelve a Sevilla como canónigo. Muere allí en 1528 y es enterrado en la nave del templo. Peñalosa cultivó el estilo contrapuntístico más internacional y avanzado, representando el eslabón que vincula las generaciones de Josquin y Morales, el contrapunto francoflamenco y la racionalidad del estilo romano.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

La colección más completa de documentos ha sido publicada, junto con una detallada nota biográfica y analítica, en una de las monografías clásicas, aunque ya algo añeja, de **Robert Stevenson**, *Spanish music in the age of Columbus* (La Haya 1960, pp. 145-164). Sus motetes fueron objeto de estudio en la tesis doctoral de **Jane Morlet Hardie**, *The Motets of Francisco Peñalosa and their manuscript sources* (Michigan, 1983). **Tess Knighton** narra de forma ficcional un día en la vida de Peñalosa en «A day in the life of Francisco de Peñalosa», en *Companion to Medieval and Renaissance Music* (New York, 1992, pp. 79-84), mientras que **Juan Ruiz Jiménez** ha contribuido decisivamente a nuestro conocimiento de la fase sevillana de Peñalosa en su «‘Infunde amorem cordibus’: An early 16th-century polyphonic Hymn cycle from Seville», *Early Music*, 33 (2005), pp. 619-638. Sus obras han sido editadas varias veces; su *opera omnia* fue editada por **Dionisio Preciado** entre 1986 y 1991 (Madrid, Sociedad Española de Musicología).

Quien se interese por el repertorio de motetes de Peñalosa encontrará en la grabación de **Bruno Turner** (Hyperion, 1992/ reeditado 2009) una compilación casi completa. Las misas han sido grabadas por separado, siempre en conjunto con otras obras. Excelente es la grabación de la *Misa el Ojo* del **Peñalosa Ensemble** (Organum, 2009), en la misma línea la grabación de la *Misa Ave María Peregrina* y *Misa Nunca fue pena mayor* del **Westminster Cathedral Choir** (Hyperion, 1993), y quien se interese por la obra secular puede acudir a una grabación ya clásica del **Taller Ziriyab** (Dial Discos, 1990).



MATEO FLECHA EL VIEJO ca.1481-ca.1553

Maricarmen Gómez

Catedrática de Musicología en la Universidad Autónoma de Barcelona

Se dice que Mateo Flecha nació allá por el año 1481 en la localidad de Prades, en el interior de la provincia de Tarragona. Hijo segundón de alguna familia del entorno de los Cardona, a Flecha le destinarían desde niño a la carrera eclesiástica, lo que explica que su nombre se vincule al de un beneficiado de la catedral de Barcelona, Jaime Castelló, antiguo capellán y cantor de la capilla de Juan II de Aragón. Tras el óbito del maestro hacia 1494, Flecha continuaría su aprendizaje al amparo de la catedral barcelonesa o de alguna otra institución eclesiástica, desvaneciéndose su pista hasta un día de diciembre de 1522 en que fue nombrado cantor falsetista de la catedral de Lérida. A los ocho meses de su ingreso accedió al cargo de “magister cantus” de la institución, que no debió cumplir sus expectativas porque apenas tres años después lo abandonaba.

Cualquiera que en el siglo XVI concurriese al cargo de maestro de capilla sabía componer, y el caso de Mateo Flecha por supuesto que no es la excepción. Sin embargo existen pocas muestras de la producción de su primera época, que debió atenerse a los patrones que dominaban en España, un eco de la escuela franco-flamenca con tendencia a la simplificación del contrapunto imitativo y a la homofonía de resabio medieval. Aparte del repertorio de funcionalidad litúrgica, lo que escribían los maestros y otros miembros de las capillas del Renacimiento español era un tipo de piecillas breves en lengua vernácula, vinculadas primero a los servicios de la Nochebuena y luego a los de otras festividades sacras. Nos referimos al villancico, un género nacido hacia el último tercio del siglo XV cuya compleja historia se prolonga hasta el día de hoy.

Las primeras composiciones que se relacionan con el nombre de Flecha son ocho villancicos profanos, alguno de tono tan picaresco como aquel de *Teresica hermana* del

Cancionero de Uppsala, y un villancico navideño del Cancionero Musical de Barcelona cuyo estribillo, dialogado, es sintomático de los gustos y el carácter de quien debió escribir tanto la música como la letra de esta y todas sus demás composiciones en lengua vernácula: “*Gloria in excelsis Deo*/ pues nació/ quien cumplió nuestro deseo./-¿Quién lo dixo? Di Mateo./ -Mi fe, yo lo dixé, yo”. Esta forma de decir recuerda a la de Juan del Encina y a la de otros autores de su generación, que se solapa con la de Flecha, quienes optaron por cultivar un tipo de villancico pastoril, junto a otro más convencional o, si se quiere, más sofisticado. El desarrollo paralelo de representaciones teatrales alusivas a la Navidad contribuiría de forma definitiva a su desarrollo, teniendo en cuenta la tendencia en aumento de trufar la representación con breves intervenciones musicales. Desde el comienzo Flecha se revela como alguien consciente de las posibilidades de asociación de la música con el espectáculo a nivel evocativo, un gusto que se afianza desde la primera de sus ensaladas, el género que le proporcionaría si no fortuna sí al menos fama.



Cubierta del cuaderno del Tiple del impreso de *Las ensaladas*.

La mejor definición de lo que es una ensalada sigue siendo la de Juan Díaz Rengifo, que, en un momento en que ya había entrado en decadencia, dice al respecto en su *Arte poética española* (Salamanca, 1592): “Ensalada es una composición de coplas redondillas, entre las cuales se mezclan todas las diferencias de metros, no sólo españoles, pero de otras lenguas sin orden de unos a otros al albedrío del poeta; y según la variedad de las letras se va mudando la música”. Aunque el primero en cultivar el género fue el dramaturgo portugués Gil Vicente, el primer ejemplo del que queda letra y música es una composición de Garci Muñós, contemporáneo de Encina, que incorpora a lo largo de su desarrollo dos cantarcillos femeninos y acaba citando el versículo de un salmo. A pesar de sus similitudes, son notables las diferencias que le separan de la más antigua de las ensaladas de Flecha, *Los chistes*, que supone un importante salto en la evolución estética de su compositor así como del villancico navideño de tipo pastoril, que adquiere unas dimensiones hasta entonces insólitas a la luz de los modelos paralelos del chiste y la ensalada, cuyos primeros ejemplos no son para nada de tema sacro. La evolución de la ensalada hacia ese terreno no se explica sin un contexto donde interpretarla, que no fue otro que una capilla privada abierta a las novedades como la de don Fernando de Aragón y Germana de Foix, virreyes de Valencia desde poco antes que Mateo Flecha fuese

nombrado maestro de capilla de su catedral en septiembre de 1526.

Flecha duró en Valencia poco más de cuatro años, periodo del que datan, aparte de *Los chistes*, sus ensaladas *La negrina*, *La caza* y la más llamativa de todas, *El jubilate*, sutilmente referida a la batalla de Pavía (24 febrero 1525) en la que fue apresado Francisco I de Francia y llevado prisionero a Madrid. Las canciones alusivas a la insólita captura del rey francés no debieron faltar y Flecha lo demuestra incorporando, entre otras, una que califica a Francisco I nada menos que de cobarde.



Fachada gótica y retablo del altar mayor de la catedral de Valencia.

Lo llamativo de las ensaladas de Mateo Flecha atrajeron la atención de la poderosa familia de los Mendoza, en cuya órbita el compositor permanecería, salvo algún paréntesis, desde fines de 1530 hasta su retiro al monasterio de Poblet donde falleció hacia 1553. Su vinculación con la capilla de don Diego Hurtado de Mendoza y Luna, III duque del Infantado, con residencia oficial en Guadalajara, o al menos la vinculación a su entorno coincide con la toma de contacto del compositor con la obra de Janequin, cuya influencia se manifiesta de pleno en la ensalada *La guerra*, homónima de *La guerre* en la que el compositor francés celebra la derrota que el ejército de su país infringió a los mercenarios suizos en septiembre de 1515. Si *La guerre* finaliza con una exaltación a la gesta bélica de Francisco I –“Victoire, victoire au noble roy François!”–, Flecha la transforma aludiendo al conocido grito de guerra de los ejércitos españoles, “¡Santiago! ¡Santiago! ¡Victoria! ¡Victoria!”, jugando de paso ambiguamente con la oposición entre Luzbel, la fuerza del Mal, y Cristo, la del Bien.

El argumento de *La guerra* lleva a emparejarla con otra de las ensaladas de su autor, *La justa*, en la época su obra más conocida, alusiva a la entrada de Carlos V en Viena en septiembre de 1532 forzando a retirarse al ejército turco, que amenazaba con invadir Europa central. Entre una y otra Flecha escribió al menos otras dos ensaladas, *El fuego* y la

que sin duda es una de sus obras maestras, *La bomba*, objeto de imitación y parodia por parte de los compositores hispanos de la generación siguiente a la suya. Estrenada en la Navidad de 1531 o algo más tarde, la ensalada rinde homenaje a Gil Vicente, de quien cita un pasaje de su *Triunfo do inverno* (1529), al tiempo que alude a la visita aquel mismo año de Francisco Pizarro, conquistador del Perú, a la corte de Carlos V.

A su regreso de Viena a España a fines de 1533, el emperador visitó a los duques del Infantado, circunstancia a la que se vincula la ensalada *El toro*, la menos elaborada de las que compuso Flecha por contraste con la que seguiría poco después, *Las cañas*, escrita con motivo del enlace matrimonial, en 1534, de Diego Hurtado de Mendoza, primogénito del IV duque del Infantado, con su prima María de Mendoza y Fonseca. Única ensalada profana de Flecha, la obra representa un punto de llegada en la conquista de un lenguaje elaborado durante años hasta alcanzar su pleno dominio. Sin embargo su estilo iba pasando poco a poco de moda, por lo que Flecha, tras un breve paso por Sigüenza, trató de regresar a Valencia buscando el favor del duque de Calabria y el de su segunda esposa, la muy culta Mencía de Mendoza a la que alude indirectamente la última de sus ensaladas, *La viuda*.

A raíz del óbito de la emperatriz en 1539 Flecha se convirtió en el maestro de capilla de las infantas doña María y doña Juana, a las que sirvió hasta su retiro unos diez años después. Aunque no es probable que dejase de componer en esta su última etapa profesional, todas sus obras conservadas son de fecha más temprana.

Entre las fuentes que transmiten la producción musical de Mateo Flecha el Viejo ocupa un lugar preferente el impreso de *Las ensaladas* (Praga, 1581), de cuya edición se encargó su sobrino y también compositor Mateo Flecha el Joven.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Mateo Flecha el Viejo es el autor más representativo del género musical de la ensalada y el más internacionalmente conocido entre aquellos compositores españoles del siglo XVI con producción en lengua vernácula. Vinculado en sucesivas etapas de su carrera a la corte virreinal de Valencia, a la de los duques del Infantado en Guadalajara y a la de las infantas doña María y doña Juana, hijas del emperador Carlos V, su estilo es hasta cierto punto deudor del de su contemporáneo Clément Janequin. Su personalísimo lenguaje musical, próximo a la estética de El Bosco, le confiere no obstante una originalidad indiscutible responsable de su fama.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

Aunque abundan los trabajos que se refieren a Mateo Flecha, son pocas las monografías dedicadas al compositor. La primera, de obligada referencia, es la de **Higinio Anglés** que en su edición de *Las ensaladas* (Barcelona, 1954) dio a conocer seis de las obras del género de Flecha el Viejo (*El jubilate, La negrina, La justa, La guerra, El fuego, La bomba*). La edición completa de sus once ensaladas, patrocinada por el Instituto Valenciano de la Música y a cargo de quien firma estas líneas, tuvo que esperar más de medio siglo (Valencia, 2008) hasta que la reaparición de tres de los cuadernos de la edición de Praga la hicieron posible. Incluye, aparte del primer estudio exhaustivo de la obra del compositor, el facsímil del impreso original. Este estudio nunca hubiera sido posible sin la magna edición de **Margit Frenk** del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (México, 2003/2ªed.), que facilita la filiación de los materiales utilizados por Flecha, ni el paso dado por **Ferrán Muñoz** en su libro *Mencía de Mendoza y La viuda de Mateo Flecha* (Valencia, 2001).

La discografía de Flecha ha girado hasta el momento en torno a cinco de las ensaladas puestas a disposición por **Anglés**. Destacan las versiones del cuarteto vocal *La colombina de La negrina y La justa* (ACCENT, 1994) y las más recientes de *El fuego y La bomba* (K617, 2009). Entre las versiones de *La guerra* una de las más acertadas es la del **Ensemble Clément Janequin** (Harmonia Mundi, 1998). *El jubilate*, junto con *La caza y La viuda*, grabada por vez primera por los **King' singers** (RCA, 2000), verán la luz en fecha próxima en el sello CDM en versión de Capella de Ministrers.



LUIS MILÁN

1490/1510 -
después de 1559

John Griffiths

Catedrático de Musicología en la Universidad de Melbourne (Australia) y vihuelista

Patriarca simbólico de la guitarra clásica actual y bautizado en su propia época como un segundo Orfeo, Luis Milán es uno de los pilares de la música española y de la historia de la música instrumental europea. Autor de la primera música para vihuela impresa en España y la única publicada en el Reino de Valencia, sus canciones con acompañamiento de vihuela son las más antiguas que se conservan y sus fantasías las primeras que se conocen en España. Su importancia radica no solamente en ser el primero, sino también en funcionar como puente que conecta la tradición escrita del siglo XVI con las tradiciones orales de épocas anteriores. Con todo, el elemento singular que le asegura un lugar en la historia de la música española es mucho menos complejo. Es simplemente su música. Fresca y sencilla, nos habla casi como si fuera de nuestro propio tiempo, con destreza, elegancia y donaire, haciendo desaparecer los cinco siglos que nos separan del momento de su creación.

Imposible de retratar con precisión, es el entorno de Milán lo que nos permite situar su música en su contexto y entender algo del ambiente en el que fue creada e interpretada. Se trata de la brillante etapa de la corte valenciana bajo don Fernando de Aragón, duque de Calabria, y doña Germana de Foix, entre 1526 y 1538, que corresponde a un período de floreciente mecenazgo artístico y musical. Algunas de las descripciones más gráficas de la vida de aquella corte durante la época nos llegan a través del *Libro intitulado el Cortesano*, del mismo Luis Milán, publicado en 1561. Aunque no se concibió como una autobiografía, inevitablemente hay numerosos episodios que revelan aspectos de la vida del vihuelista, incluso momentos de ocio en los que conversa con las damas de la corte, entreteniéndolas con cuentos, canciones amorosas y romances épicos con acompañamiento de la vihuela.

Para interpretar romances de extensa duración, es evidente que un cantante tendría que poseer cualidades excepcionales que le permitieran mantener la atención de sus oyentes durante quizás hasta una hora entera. Es obvio que Milán las poseía; evidentemente era un hombre de físico atractivo y elegante, que debía de tener una voz agradable y ser un narrador musical que sabía cautivar a sus oyentes. En lo que ha dejado por escrito hay bastante evidencia de ello, incluyendo una habilidad aguda en el uso de la réplica, tan de moda en la época. Todas estas cualidades también se manifiestan claramente en su música. No obstante, no debemos olvidar que Milán no era un asalariado de la corte, sino un miembro de ella, quizás con un papel específico. Su otro libro, un tomo minúsculo titulado *Libro de motes de damas y caballeros* (Valencia, 1535), se usaba para un juego cortesano y, junto con las revelaciones en *El Cortesano*, es posible que fuera una especie de animador de las damas cortesanas.



Vihuela de diseño y proporciones muy similares al instrumento que toca Orfeo en el libro de Milán, esta vez en manos de un ángel. La tabla miniatura data de principios del siglo XVI y se conserva en la catedral de Barcelona. El instrumento tiene cinco órdenes de cuerdas, uno menos que el instrumento típico de la época, y un clavijero en forma de hoz, una característica más común en los instrumentos italianos. Las decoraciones de estilo mudéjar en la tapa del instrumento, casi iguales a las que adornan el instrumento de Milán, testimonian la contribución de constructores árabes, que fue muy importante en el desarrollo de casi todos los instrumentos musicales en España.

Aunque sea la música instrumental más antigua que se conserva en España, la obra de Milán no representa los primeros pasos tentativos en la creación de un nuevo lenguaje de expresión sino el producto de una tradición ya madura. Con una factura evidente relacionada con la música improvisada, *El Maestro* consiste en cincuenta piezas para vihuela sola y veintidós canciones con acompañamiento de vihuela. Abundan rasgos de un lenguaje musical algo diferente de lo que se aprendía en las instituciones religiosas, por entonces los principales centros de formación profesional. La polifonía de Milán no tiene la perfección de un Morales o un Guerrero, pero es una música extremadamente espontánea y comunicadora que nace directamente en la vihuela.

Los romances, villancicos y sonetos de Milán encierran géneros de diversidad lingüística. Algunos de los villancicos tienen textos en portugués, quizás reflejo de la supuesta estancia del vihuelista en ese país; los sonetos italianos entremezclados con los españoles recogen, en cambio, los vestigios napolitanos en la corte valenciana. La mayoría de las canciones muestran texturas austeras, expresamente confeccionadas para que el cantante-vihuelista las ornamentara con sus propias glosas, una práctica que Milán denomina «hacer garganta». De forma parecida, en diez casos el autor ofrece una segunda versión, presentando la melodía en su forma sencilla pero adornando la parte de la vihuela con pasajes de densa ornamentación. Claramente, todas estas canciones están concebidas para ser interpretadas por un cantante que se acompaña a sí mismo, tal y como hacía el propio autor.

Esta aclaración del contexto de las canciones de Milán nos ayuda a conciliar una contradicción en su estilo musical, la diferencia de dinamismo y definición entre su obra instrumental y vocal. En nuestra opinión, al menos, las canciones no poseen el mismo carácter que sus obras solistas; tampoco tienen las melodías y texturas inolvidables de su creación instrumental o las canciones de otros autores. Sin ser una crítica de los dones de don Luis, este hecho nos recuerda que sus partituras no son más que un punto de partida, la materia prima que el autor cede al intérprete para que éste pueda forjar su identidad e imprimir en ellas su propia personalidad. Esta misma característica es lo que permite al intérprete cantar con la misma melodía dos coplas contrastantes –como ocurre con frecuencia en los romances– sin que la melodía inhiba la intensidad dramática requerida en cada momento. Milán obviamente valoraba su habilidad como intérprete y posiblemente consideraba la ejecución y creación acciones inseparablemente entrelazadas. Esta característica coincide con la tradición de improvisadores que data de la Edad Media, si no antes; y no debemos olvidar que las canciones de Milán son las más antiguas que se conservan en Occidente concebidas desde el principio con un acompañamiento instrumental independiente. En este sentido, el análisis detenido de las canciones muestra rasgos de diversas tradiciones orales, bien sean de fórmulas de recitado o de melodías preexistentes que se adaptaban en el acto al texto que iba a ser musicado.

La música de Milán para vihuela sola también fue construida como improvisación en tiempo real a base de fragmentos memorizados, giros y fórmulas cadenciales. El autor afirma que sus obras son «de la vihuela sacadas y escritas», probablemente indicando que son improvisadas y luego pasadas a notación. Las fantasías están elaboradas según una misma fórmula que el autor desarrolla con gran variedad e ingenio, algo parecido a un discurso de alto nivel retórico en el cual se desarrolla una serie de temas independientes con suma coherencia narrativa y dramática. Según sus explicaciones, todas estas obras se denominan *fantasía*, ya que cada una de ellas «solo precede de la fantasía y industria del autor que la hizo». No obstante, dentro de estas fantasías se incluyen las seis famosas pавanas y un grupo de piezas idiomáticas que el autor designa *tentos*, o *tientos* en castellano. El maestro obedece a un plan didáctico en el cual la sucesión de las piezas sigue el «mesmo estilo y orden que vn maestro trahería con vn discípulo principiante». En definitiva, el libro da la impresión de que Milán era un maestro experimentado, quizás otro reflejo de sus posibles papeles en la corte valenciana.



Este grabado de Orfeo tocando una vihuela figura en las páginas preliminares de *El Maestro*. Vestido como un hombre de la Antigüedad, Orfeo está sentado en una roca tañendo una vihuela moderna, muy parecida a otros instrumentos representados en cuadros renacentistas. La mezcla de lo antiguo y lo moderno se encuentra también en el fondo del grabado. Un castillo y otro edificio ardiendo significa tal vez un intento del artista de representar el inframundo de Hades. En este caso, Orfeo se encuentra quizás consolándose con su vihuela –la lira antigua– y, tal y como lo cuenta Ovidio en su *Metamorfosis*, delante de árboles, bestias y pájaros. El texto en el borde del grabado rinde homenaje a Orfeo, insinuando que el autor del libro en el que se aparece el grabado es su verdadero sucesor: «El grande Orfeo, primero inventor, por quien la vihuela parece en el mundo; si él fue primero, no fue sin segundo, pues Dios es de todos, de todo hazedor.»

Lo que distingue la música de Milán de la de otros vihuelistas radica en la concepción plenamente vihuelística de sus obras y su condición de improvisador. Aunque la vida habitual en la corte del duque de Calabria le hubiera obligado a escuchar diariamente composiciones de renombrados polifonistas nacionales y extranjeros interpretadas por la capilla ducal, la música del vihuelista no representa ningún intento de imitación directa de su estilo. Son muy raras las veces que Milán emplea el verdadero contrapunto polifónico. Al contrario, el vihuelista se hizo experto en un tipo de juego de motivos que produce el efecto de la imitación polifónica sin nunca llegar a ser tal. Como buen improvisador y sumo conocedor de su instrumento, sabía producir efectos ingeniosos en la vihuela con singular destreza, quimeras de polifonía casi fingida que no dejan de maravillar. La coherencia de sus argumentos musicales es algo que un oyente atento entiende y percibe intuitivamente y, en nuestra opinión, es la clave para sacar el máximo y más profundo disfrute de este primer vihuelista y segundo Orfeo.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Cortesano valenciano y vihuelista distinguido de la primera mitad del siglo XVI. La información biográfica sobre Luis Milán sigue siendo contradictoria. Lo único que se puede decir con seguridad es que era de una familia noble valenciana, que nace entre 1490 y 1510 y vive hasta 1559, por lo menos. Durante la primera parte de su vida adulta, al menos desde 1535, fue miembro de la corte del duque de Calabria, entre cuyas actividades figuraba entretener a las damas con historias y canciones. Sus obras más conocidas son el Libro de música para vihuela intitulado *El maestro* (1536), dedicado al rey de Portugal, y dos libros más publicados en 1535 y 1561. Es posible que viviera un tiempo en Portugal; quizás también viajó a Italia.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

Para un resumen breve y accesible sobre el instrumento, su música y su trayectoria moderna véase **John Griffiths**, «Los dos renacimientos de la vihuela», *Goldberg*, 33 (abril, 2005), 34-43, también disponible en versión electrónica (en inglés) en <http://www.goldbergweb.com/en/magazine/essays/2005/04/31026.php>. El *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid, 1999-2002) contiene voces generalmente completas sobre los vihuelistas y su repertorio. Los estudios clave de los últimos años son los de **Luis Gasser**, *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice* (Bloomington, 1996); **John Griffiths**, «Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada», *Edad de Oro*, 22 (2003), 7-28; y **Gerardo Arriaga**, «Reflexiones en torno a Luis Milán: vida, obra, historiografía», *Roseta*, 0 (2007), 6-35. Este último artículo aparece en la nueva revista de la Sociedad Española de Guitarra, <http://www.sociedadespañoladelaguitarra.es>. La revista *Hispanica Lyra*, editada por la Sociedad de la Vihuela también contiene artículos sobre el instrumento (<http://www.sociedaddelavihuela.com>), impulsora además de la lujosa edición facsímil de *El Maestro* a precio económico. La edición más accesible de la música de Milán es la de **Charles Jacobs**: *Luis Milán. El Maestro* (University Park y Londres: 1971), pero para guitarristas hay una excelente edición a cargo de **Ruggiero Chiesa**, *Luis Milán. El maestro: opere complete per vihuela* (Milán, 1974).

Son numerosas las grabaciones que incluyen obras sueltas de Luis Milán realizadas por artistas como **José Miguel Moreno** (*Canto del Cavallero*, Glossa), **Matthew Spring** y **Sarah Stowe** (*Senhoras del Mundo*, Chandos), **Christopher Wilson** (*Music of the Spanish Renaissance*, Virgin Classics), **Montserrat Caballé** y **Manuel Cubedo** (*Las mejores canciones medievales*, Fundación Autor). De entre las colecciones monográficas, la mejor es la formada por las dos grabaciones de **Hopkinson Smith** (*El Maestro*, vol. 1, Astrée) y **Hopkinson Smith** con **Montserrat Figueras** (*El Maestro*, vol 2., Naive). Una nueva grabación monográfica de **José Miguel Moreno** y **Eligio Quinteiro** (*Luys de Milán - Fantasía*, Glossa) ofrece una versión radical pero deliciosa de varias obras de *El Maestro*.



CRISTÓBAL DE MORALES (ca. 1500-1553)

Michael Noone

Catedrático de Musicología en el Boston College y director del Ensemble Plus Ultra

(Traducción: Luis Gago)

Para un compositor que fue conocido ya en su tiempo como «la luz de España en la música» –por citar ese epíteto memorable acuñado por el teórico musical Juan Bermudo (ca. 1510-ca.1565)–, resulta sorprendente lo poco que sabemos sobre la vida de Morales y qué pocas composiciones suyas se oyen regularmente en conciertos o en disco. Sin embargo, resulta apasionante ver cuántas investigaciones recientes llevadas a cabo por un equipo internacional de musicólogos están arrojando una muy necesaria información sobre la vida y las obras de una de las más grandes lumbreras musicales de España.

Morales compuso una gran cantidad de música –la inmensa mayoría composiciones litúrgicas en latín– que dio a conocer sistemáticamente durante su vida por medio de impresores musicales de Lyon, Wittemberg, Núremberg, Ausburgo, Amberes, Milán, Roma y Venecia. Durante al menos cincuenta años tras su muerte, la demanda de su música era tan grande que editores de Alcalá de Henares, París y Sevilla se unieron a esta impresionante lista de centros editoriales internacionales. Este gran número de publicaciones, así como copias manuscritas de sus obras, aseguraron la mayor distribución internacional posible del considerable corpus de obras de Morales.

Aunque la fama internacional de que disfrutó Morales a lo largo de su vida siguió resonando en los siglos posteriores a su muerte, es sorprendente cuán poca música suya se conoce en la actualidad. Incluso la edición de sus obras completas está pendiente de ser concluida, lo que convierte a la labor de llevar sus extraordinarias composiciones ante el público en una empresa difícil para todos los intérpretes excepto para los más emprendedores. Del mismo modo, nuestro conocimiento de la vida de Morales sigue siendo desconcertantemente fragmentario. Casi toda la información con la que contamos

en relación con la biografía del compositor procede de la investigación llevada a cabo en las décadas de 1940 y 1950 por José María Llorens Cisteró y Robert Stevenson. Hasta las investigaciones muy recientes de Cristina Diego Pacheco, nuestro conocimiento de la vida de Morales se basaba casi en su totalidad en datos que se extrajeron de los archivos hace más de medio siglo.



Manuscrito musical de la catedral de Toledo, núm. 25, fol. 15r, inicial de la parte de contralto. Dibujo de cabeza y hombros de un clérigo con barba con el bonete castellano aparentemente cantando. ¿Se trata del compositor de la obra, Cristóbal de Morales?.

Aunque sí se sabe que Morales nació en Sevilla, no conocemos ni la fecha de su nacimiento ni tenemos información alguna sobre los comienzos de su formación musical. Si nos consta, sin embargo, que fue maestro de capilla en la catedral de Plasencia de 1527 a 1529 y que en 1535 entró a formar parte de la *Cappella Pontificia* en Roma como cantor. Fuera o no elegido Morales personalmente por el papa Julio III para el coro papal, tal y como afirmó el compositor en la dedicatoria de su *Missarum liber secundus* (Roma, 1544), está claro que los músicos que cantaban en la capilla papal –compositores como Jacques Arcadelt y Costanzo Festa– eran del más alto calibre internacional. Además de sus colegas franceses, flamencos e italianos en esta capilla, Morales pudo contar con compositores españoles de la talla de Bartolomé de Escobedo (ca. 1500-1563) y Pedro Ordóñez (ca. 1510-1585). Es su experiencia dentro de un entorno tan activo y cosmopolita como Roma la que sitúa el desarrollo musical de Morales en una categoría muy diferente del de otros compositores españoles como Francisco Guerrero, Sebastián de Vivanco, Alonso Lobo y Juan Navarro (por nombrar sólo unos pocos), cuyas carreras se desarrollaron en su totalidad dentro de la península. Fue ciertamente en Roma donde surgió la reputación internacional de Morales y se consolidó.

El año 1544 revistió una enorme importancia para Morales, porque fue entonces cuan-

do publicó nada menos que dieciséis misas repartidas en dos libros impresos por Valerio Dorico. Uno de los rasgos tipográficos más extraordinarios de los dos libros de misas de Morales es la imitación de elementos decorativos que habían aparecido en una antología de misas publicada veintiocho años antes: el *Liber Quindecim Missarum* (Roma, Andrea Antico, 1516). Mientras que la ilustración inicial del libro de Antico representa a éste presentando su libro al Papa León X, la página correspondiente del segundo libro de Morales muestra al compositor presentando su volumen al papa Pablo III. Diseños similares aparecerían en impresos españoles posteriores, como el *Liber Magnificarum* de Sebastián de Vivanco (Salamanca, Artus Taberniel, 1607) y el *Liber primus missarum* de Juan Esquivel de Barahona (Amberes, Artus Taberniel, 1608). Pero éste no fue en ningún caso el límite de la influencia de Morales en la generación posterior de compositores españoles. Los motetes de Morales habrían de aportar a toda una generación de compositores el más rico hilo musical con el que tejer sus propias misas.

Uno de los numerosos rasgos destacados de las misas de Morales es que ninguna de ellas se modeló a partir de motetes compuestos por compositores españoles. El compositor eligió, en cambio, modelos escritos por Jean Mouton (¿1459?-1522), Jean Richafort (ca. 1480-ca. 1547), Philippe Verdelot (1470/80-antes de 1552), Nicolas Gombert (ca. 1495-ca. 1560) y Josquin Desprez (ca. 1440-1521). Morales se vio especialmente influido por Josquin, e incluso sus misas basadas en canto llano contienen frecuentes y sofisticadas referencias al gran maestro franco-flamenco. Sería apresurado, sin embargo, sugerir que el amor y el conocimiento que tenía Morales de la música de los maestros franco-flamencos provocaron que diera la espalda a su España natal. Y es que, en lo que respecta a los modelos profanos, Morales basó nada menos que tres de sus misas en las siguientes melodías españolas: *Dezilde al caballero*, *La Caça* y *Tristezas me matan*. La segunda de ellas hace referencia frecuentemente a la ensalada *La Caça de Mateo Flecha*.

La publicación de nada menos que dieciséis misas en un solo año exige ser reconocida como un logro monumental, pero fue la colección de los dieciséis Magnificats de Morales en los ocho modos eclesiásticos la que habría de granjearle una popularidad inmediata, amplia y duradera. Parece verdaderamente asombroso constatar que incluso en 2009, más de cuatrocientos años después de la muerte de Morales, no exista ninguna grabación completa de esta colección de obras espléndidas, verdaderos superventas de su tiempo. Algunos de los magnificats se reimprimieron más de diez veces en el siglo XVI y se distribuyeron copias manuscritas por todo el mundo. Aún pueden encontrarse algunas de las primeras copias en lugares tan diversos como Nueva York, Pastrana, Puebla (México), París, Londres, Múnich, Roma, Coimbra, Florencia, Madrid, Rostock, Toledo y Viena.

A pesar de las numerosas ventajas que ofrecía la vida en Roma, Morales decidió, en 1545, regresar a su España natal para ocupar el puesto de maestro de capilla en la catedral de Toledo. Hasta hace muy poco se pensaba que la energía creativa de Morales declinó tras su regreso a España, pero el reciente descubrimiento de catorce obras anteriormente desconocidas en manuscritos toledanos demuestra que en este nuevo período de su vida el músico se encontraba realmente en la cima de sus poderes como compositor.

Además de las obras compuestas por Morales en el cénit de su carrera, los manuscritos toledanos contienen seis obras hasta ahora desconocidas de Francisco Guerrero, composiciones escritas durante su aprendizaje, entonces adolescente, con Morales en Toledo. No se trata sólo de las obras más antiguas de Guerrero que han llegado hasta nosotros, sino que también revelan la inconfundible mano rectora de su maestro, Morales.

Resulta difícil subestimar la importancia para la historia de la música española de los años en que Guerrero estudió con Morales. Después de diez años sirviendo en la Capilla Papal, Morales regresó a España para ocupar un puesto como máximo responsable de la música en la catedral primada española, y allí fue visitado muy pronto por un adolescente completamente desconocido, pero rebotante de talento, que estaba llamado a convertirse en uno de los más grandes compositores de la siguiente generación. Cuán apropiado resultaba entonces que fuera Francisco Guerrero –y no otro compositor– al que decidiera honrar Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611) cuando, en su volumen romano *Motecta Festorum* (1585), publicó dos *motetes* de Guerrero junto a sus propias obras. Victoria estaba también absolutamente familiarizado, por supuesto, con las obras de Morales y decidió basar su *Missa Gaudeamus* en el maravilloso *motete Jubilate Deo omnis terra* que el compositor sevillano había escrito para el tratado de paz de Niza en 1538.



Los Magnificats de Morales. Portada de la edición en partitura de Jacques Moderne (Lyon, 1550).

A pesar de su indiscutible preeminencia tanto en su propia época como en la nuestra, la maravillosa música de Morales sigue en gran medida sin ser escuchada. Es hora ya de redescubrir a este extraordinario genio con nuestros propios oídos. Es hora ya de que los musicólogos investiguen en los archivos y en las bibliotecas con objeto de aclarar los numerosos aspectos de la vida y las obras de Morales que permanecen entre las sombras. Una vez que sus obras se publiquen adecuadamente en ediciones modernas de la máxima calidad, la música podrá cobrar por fin vida para todos nosotros.



[NOTA BIOGRÁFICA]

Cristóbal de Morales nació en Sevilla, ca. 1500. Es probable que fuera un niño cantor en la catedral de Sevilla, cantando posiblemente bajo la dirección de Pedro de Escobar. En 1527- 1529 fue maestro de capilla en la catedral de Plasencia. En 1535 entró a formar parte de la Cappella Pontificia en Roma. Desde septiembre de 1545 hasta agosto de 1547 Morales fue maestro de capilla en la catedral de Toledo, donde aceptó al joven Francisco Guerrero (1528-1599) como aprendiz. Desde mayo de 1548 hasta febrero de 1551 Morales sirvió al Duque de Arcos en Marchena y desde noviembre de 1551 hasta su muerte en 1553 fue maestro de capilla en la Catedral de Málaga.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

El estudio de conjunto más completo es el de **Owen Rees** y **Bernadette Nelson**, *Cristóbal de Morales: Sources, Influence, Reception* (Boydell Press, 2007). El estudio individual más importante sobre Morales se contiene en **Robert Stevenson**, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (Alianza, 1992, traducción revisada de la edición original, aparecida en Estados Unidos en 1961). El otro trabajo de base es el de **Samuel Rubio**, *Cristóbal de Morales: estudio crítico de su polifonía* (Biblioteca «La Ciudad de Dios», 1969). **MichaelNoone** publicó transcripciones de obras de Morales redescubiertas en su *Códice 25 de la catedral de Toledo* (Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, 2003). Una tesina presentada en 2006 en Royal Holloway University of London, por **Manuel del Sol** constituye la investigación más exhaustiva llevada a cabo hasta la fecha sobre la enigmática publicación póstuma de las *Lamentaciones de Morales* por **Francesco Rampazetto** y **Antonio Gardano** en 1564.

Una de las más antiguas y mejores grabaciones de las obras de Morales fue realizada por el grupo **Pro Cantione Antiqua** dirigido por **Bruno Turner**, *The Flowering of Renaissance Choral Music* (Archiv 445 667-2 / 445 668 / 445 674 en CD). La espléndida grabación del mismo grupo de *O crux, ave, spes unica* se halla contenida en *El Siglo de Oro* (Das Alte Werk, 2 CDs, 2564 69646 0). Algunas otras grabaciones importantes son: *Missa Mille Regretz* por el **Hilliard Ensemble** (Almaviva), *Assumption Mass* (Glossa GCD921404) por la **Orchestra of the Renaissance**, *Morales en Toledo* (Glossa GCD 922001) por el **Ensemble Plus Ultra**, *Morales Magnificat* por el **Brabant Ensemble** (Hyperion CDA67694) y *La Missa de Beata Virgine* por el **Ensemble Jachet de Mantoue** (Caliope CAL 9363).



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo “Polifonía española del siglo de oro” (mayo 2005).



ANTONIO DE CABEZÓN ca. 1510–1566

Miguel Ángel Roig-Francolí

Compositor y Profesor de Teoría Musical y Composición en la Universidad de Cincinnati (Estados Unidos)

En 1734 un incendio destruyó el Alcázar de Madrid, sede de la corte real y antecesor del actual Palacio Real. En ese incendio se debió de consumir el único retrato que hubiese podido llegarnos de uno de los más insignes compositores de la historia musical española, Antonio de Cabezón. El retrato del organista ciego de los dos monarcas más poderosos del siglo XVI, Carlos V y Felipe II, realizado por Alonso Sánchez Coello, se menciona en los inventarios del Alcázar hasta 1700, pero no después del incendio.

La talla artística de Cabezón, no sólo como uno de los compositores españoles más significativos de todos los tiempos, sino también como el organista y compositor para órgano más ilustre de la Europa del siglo XVI, quedó establecida hace décadas por musicólogos como Higinio Anglés, Macario Santiago Kastner y Willi Apel, entre otros. Este último llegó incluso a referirse a Cabezón, algo hiperbólicamente, como el «Bach español». La influencia histórica de Cabezón no debe, en efecto, subestimarse. Su arte se sitúa en una época en que la música y los géneros instrumentales estaban desarrollándose a grandes pasos independientemente de la música vocal, y en un país, España, a la vanguardia de tal desarrollo. El papel de Cabezón en la evolución de algunos de los géneros que definen la música instrumental de los siglos XVI y XVII, como el tiento y las diferencias (o variaciones), es esencial, así como la difusión de estos géneros a través de sus viajes internacionales con la corte real española y sus numerosas obras publicadas en su día. Cabezón es el primer eslabón en una gran tradición organística ibérica que continuarían en el siglo XVII Manuel Rodrigues Coelho, Francisco Correa de Arauxo, Pablo Bruna, Sebastián Aguilera de Heredia y Joan Cabanilles, entre otros.

La música de Cabezón nos ha llegado principalmente a través de dos colecciones. La

primera, el *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* (1557), de Luis Venegas de Henestrosa, incluye 34 obras de Cabezón junto con piezas de otros organistas españoles. La segunda, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (1578), publicada por el hijo de Cabezón, Hernando, contiene sólo obras de Cabezón, en un total de 242, organizadas según un claro orden didáctico, de menor a mayor dificultad. Ambos títulos hacen referencia a la práctica de instrumentación abierta común en la música instrumental del Renacimiento, según la cual estas obras pueden ser interpretadas por cualquier instrumento polifónico: órgano, clavicordio, clavecín, arpa, vihuela, etc.

Cabezón nace en Castrillo de Matajudíos (Burgos), posiblemente en 1510 (o 1508, según Anglés), siendo ciego desde la infancia, y recibe su educación musical en Palencia. El mismo año en que el Emperador Carlos V se casa con Isabel de Portugal, 1526, Cabezón entra a formar parte del servicio de la Emperatriz. Continúa ejerciendo como organista de la corte hasta su muerte cuarenta años más tarde, en 1566. Al morir la Emperatriz en 1539, Cabezón pasa al servicio del Emperador. Un año antes había contraído matrimonio con la abulense Luisa Núñez y había establecido su residencia familiar en Ávila, ciudad desde la que podía viajar fácilmente a Valladolid, Toledo y Madrid, sedes frecuentes de la corte itinerante de la época. Entre 1539 y 1548, Cabezón está al servicio del Príncipe Felipe en Valladolid, y de las Infantas Doña María y Doña Juana en Arévalo.



A la izquierda, portada de la primera edición de las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (1578). A la derecha, una página de la misma obra, ilustrando la notación musical numérica, o tablatura, normalmente utilizada en la música instrumental del Renacimiento.

A partir de 1548 se convierte exclusivamente en el organista de Felipe, a cuyo servicio se encuentran también otros dos célebres músicos, Juan de Cabezón, hermano de Antonio, y Luis de Narváez, maestro de la vihuela. Los tres acompañan a Felipe en su primer viaje por sus futuras posesiones europeas, incluyendo numerosas ciudades en Italia, Alemania, Austria y los Países Bajos. Según el cronista real Juan Cristóbal Calvete de la Estrella, una Misa solemne en Génova, cantada por la capilla de Felipe, causó gran admiración, así como el órgano tocado con «gran suavidad y extrañeza» por «el único en

este género de música, Antonio de Cabezón, otro Orfeo de nuestros tiempos». Cabezón acompaña también a Felipe en su viaje a Inglaterra, donde el príncipe permanece más de un año (1554-55), y donde contrae matrimonio con la Reina María Tudor. A menudo se ha señalado que las avanzadas técnicas de composición teclística de las que hacía gala Cabezón pudieron ejercer fuerte influencia en los músicos de la corte londinense, entre los que se encontraban Thomas Tallis y William Byrd.

El matrimonio de Felipe II con Isabel de Valois (después de la muerte de María Tudor) en 1560 marca el inicio de una nueva etapa en la corte castellana. Isabel dió un gran impulso a la música en la corte, y ese año encontramos a Cabezón con los monarcas en Toledo, junto con el ilustre vihuelista Miguel de Fuenllana y el nuevo organista de la capilla real, Hernando de Cabezón, hijo de Antonio y más tarde editor de sus obras. Al fijarse la corte en Madrid en 1561, Cabezón pasa allí sus últimos años, hasta su muerte el 26 de marzo de 1566. El epitafio latino grabado por orden de Felipe en la tumba de Cabezón en el antiguo convento de San Francisco el Grande decía así: «En este sepulcro descansa aquel privilegiado Antonio, que fue el primero y el más glorioso de los organistas de su tiempo. Su nombre, Cabezón, ¿Para qué seguir?, cuando su esclarecida fama llena los mundos y su alma mora en los cielos. Murió, ¡ay!, llorándole toda la Corte del Rey Felipe, por haber perdido tan rara joya».

Hay que señalar que una corte itinerante como fue la castellana antes de 1561 no contó con ningún órgano de gran tamaño, cuyo transporte habría sido enormemente complejo. Como organista de la corte, Cabezón habría tocado para proporcionar entretenimiento musical de cámara o para funciones litúrgicas en la capilla de la corte. Un órgano pequeño y portátil y un clavicordio habrían sido los instrumentos adecuados para esas funciones en una corte que a menudo cambiaba de sede. Esto no significa, sin embargo, que Cabezón no hubiese podido tocar alguno de los grandes órganos existentes en catedrales e iglesias de ciudades que acogían la corte temporalmente. Uno de estos órganos, por ejemplo, fue el órgano del Emperador en la Catedral de Toledo, construido en 1543-49 en vida de Cabezón y en una época en que la corte frecuentaba esa ciudad.

Cabezón cultivó todos los géneros organísticos característicos del siglo XVI, tanto litúrgicos y sacros como seculares. En el ámbito litúrgico, encontramos entre sus obras numerosos himnos y piezas breves (Kyries, versos y fabordones). Entre las piezas de carácter secular, encontramos glosas (versiones ornamentadas) sobre canciones de varios compositores europeos de la época, y «diferencias» o variaciones. La variación es un género instrumental que experimentó un gran desarrollo en el siglo XVI español, entre otras cosas porque en la música instrumental renacentista los conceptos de improvisación y composición están íntimamente ligados, y la variación es un estilo originalmente improvisado. Las variaciones de Cabezón son a menudo sobre un bajo ostinato y una melodía, como es el caso de las *Diferencias sobre las vacas* y las *Diferencias sobre la pavana italiana*, y otras veces sobre conocidas canciones de la época, como las diferencias sobre *¿Quién te me enojó, Isabel?* y sobre el Canto llano del caballero. En todos los casos, Cabezón demuestra en sus variaciones gran virtuosismo interpretativo, contrapuntístico y compositivo.



Dos órganos de la época de Cabezón: a la izquierda, el órgano del Emperador, en la Catedral de Toledo, construido por Gonzalo Hernández de Córdoba y Juan Gaytán en 1543-49; y a la derecha, un órgano portátil que se conserva en las habitaciones de Isabel Clara Eugenia en El Escorial, posiblemente obra de Gilles Brebos alrededor de 1580.

El género más importante en la música de Cabezón, sin embargo, es el tiento organístico. Un tiento es una obra imitativa y polifónica, equivalente al motete vocal, y con carácter normalmente contemplativo e introspectivo. Algunos tientos, sin embargo, son también piezas de gran virtuosismo y dificultad técnica para el intérprete. La función práctica del tiento no está clara, ya que no es una pieza litúrgica propiamente dicha. Podría haber sido utilizada como música de reflexión en ciertos momentos de la Misa, o en contextos seculares que requirieran un ambiente sereno. Los tientos de las *Obras de música* son obras maestras que demuestran el alto nivel del oficio compositivo de Cabezón, tanto en su contrapunto y estructuras formales y tonales como en la riqueza de los recursos organísticos utilizados. Éstas son las obras a las que se refería Willi Apel al asociar el genio universal de Cabezón con el de J. S. Bach y al afirmar que «demuestran una grandeza de concepción y una lógica constructiva que las sitúa muy por encima de todas las obras creadas en el campo de la música instrumental hasta el tiempo de Frescobaldi».

[NOTA BIOGRÁFICA]

Antonio de Cabezón, el organista y compositor para instrumentos de tecla más ilustre de la Europa del Renacimiento y uno de los compositores más insignes de la historia musical española, nace en Castrillo de Matajudíos (Burgos), posiblemente en 1510. Ciego desde la infancia, lo encontramos en la corte castellana como músico de cámara y organista, al servicio primero de la Emperatriz Isabel de Portugal y después de Carlos V y Felipe II, desde 1526 hasta su muerte en Madrid en 1566. Cabezón es el primer eslabón en la gran tradición organística ibérica de los siglos XVI y XVII. Es esencial su influencia en el desarrollo de los géneros instrumentales de esa época, en particular el tiento y las diferencias (variaciones).

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

El libro de **Higinio Anglés** *La música en la corte de Carlos V* (Monumentos de la Música Española, vol. 2, Barcelona, 1944) contiene la primera edición moderna del *Libro de cifra nueva* y es la principal referencia biográfica de Cabezón, junto con el artículo del mismo autor «Antonio de Cabezón: su vida y su obra», *Anuario Musical* 21 (1966), 1-15. Las *Obras de música* editadas por Anglés aparecen en los Monumentos de la Música Española, vols. 27, 28 y 29 (Barcelona, 1966). Las obras completas fueron editadas por **Charles Jacobs** en *The Collected Works of Antonio de Cabezón* (5 vols., Brooklyn, 1967-86). La única biografía monográfica sobre Cabezón, publicada en alemán por **Macario Santiago Kastner**, *Antonio und Hernando de Cabezón* (Tutzing, 1977), carece prácticamente de utilidad académica, dada la predilección de ese musicólogo por entretejer suposiciones y fantasías con hechos históricos. Entre los numerosos estudios analíticos de la música de Cabezón publicados por **Miguel A. Roig-Francolí** se encuentra «Procesos compositivos y estructura musical: Teoría y práctica en Antonio de Cabezón y Tomás de Santa María», *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II* (Madrid, 2004), 393-414.

Dos grabaciones recientes de Cabezón utilizan diversos grupos de instrumentos, en base a la idea de que estas obras habrían sido también interpretadas por grupos de ministriles en la corte. En esta categoría se encuadran la excelente colección de cuatro CDs a cargo de **Claudio Astronio**, *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela* (Stradivarius), el CD *Antonio de Cabezón: Tientos y Glosas* (**Ensemble Accentus**, Naxos) y la selección de piezas del *Libro de cifra nueva* por **Andrew Lawrence-King** y **The Harp Consort**, *El arte de la fantasía* (Harmonia Mundi). Grabaciones exclusivamente al teclado incluyen, al clavecín, las de **Enrico Baiano** (*Antonio de Cabezón: Obras de Música para Tecla*, Symphonia) y **Sophie Yates** (*Spanish & Portuguese Harpsichord*, Chandos); y al órgano, las de **Robert Parkins** (*Early Iberian Organ Music*, Naxos) y **José Luis González Uriol** (*Antonio de Cabezón: Works for Organ, Motette*).



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Clamor, colección digital de música española

Listado de conciertos grabados con obras de [Antonio de Cabezón](#).

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo “[El legado de Cabezón: el tiento ibérico para órgano](#)” (abril 2010).

Ciclo “[Música española del renacimiento](#)” (noviembre 1981).



FRANCISCO GUERRERO (1528-1599)

Juan Ruiz Jiménez

Musicólogo (Granada)

En su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, el pintor Francisco Pacheco, maestro y suegro de Velázquez, incluye la única representación iconográfica fidedigna conocida del compositor sevillano Francisco Guerrero, la cual complementa con un retrato literario de inestimable valor. En su elogio, recoge una precisa información biográfica, plagada de detalles personales que suelen permanecer ocultos en otras fuentes documentales y que nos acercan al perfil humano del compositor: su amor filial y actitud caritativa, una sincera piedad y devoción, su naturaleza de buen conversador y orador que lo lleva a frecuentar las academias sevillanas más prestigiosas; todo ello unido a un carácter afable y un talante comprensivo. Estos rasgos son constatados por otros contemporáneos y reforzados por la consideración hacia su persona del cabildo hispalense y, en especial, de su protector el cardenal Rodrigo de Castro, arzobispo de Sevilla.

La trayectoria de Guerrero lo sitúa en una ciudad que es calificada de «orbe», «Nova Roma», «Babilonia»... y que se beneficia de ser puerto y puerta del Nuevo Mundo, lo cual la convierte en un importante y cosmopolita foco de atracción de comerciantes y aventureros llegados de toda Europa. Su vinculación con la catedral de Sevilla pudo facilitarle, a través de la figura de su maestro de capilla Pedro Fernández de Castilleja, el complemento a la formación musical dada por su hermano Pedro Guerrero y, probablemente, cartas de presentación para que Cristóbal de Morales lo admitiera, como discípulo, en Toledo. Igualmente, esta institución le permitió el acceso a la más importante biblioteca musical privada de su tiempo, recopilada por el bibliófilo Hernando Colón, hijo del famoso navegante, y donada a su muerte al cabildo hispalense. En ella, Guerrero tenía a su alcance una impresionante colección de impresos y manuscritos de música práctica y tratados teóricos que le ponían en contacto directo con los diversos

géneros cultivados por los principales compositores de las tradiciones centrales y periféricas europeas a lo largo de los últimos cien años. Finalmente, el cabildo sevillano le proporcionará unos recursos musicales, personales y materiales extraordinarios tanto en cantidad como en calidad, con los que poder desarrollar todo su talento creador.



Una representación iconográfica del compositor podría encontrarse en la figura que apoya su mano izquierda sobre uno de los seises, en este medallón de bronce que adorna el facistol del coro de la catedral de Sevilla. Obra de los escultores Juan Marín y Juan Bautista Vázquez el Viejo, fundidos por Bartolomé Morel en 1564-1565. Derecha: Retrato del natural con lápiz negro y rojo de Francisco Guerrero realizado por Francisco Pacheco (1564-1654) para su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (Museo Lázaro Galdiano, Madrid, Inv. núm. 14654). Imagen cedida por la Fundación Lázaro Galdiano.

En el triunvirato que forma junto a su maestro Cristóbal de Morales y su amigo Tomás Luis de Victoria, Guerrero, tal vez por motivos familiares, es el único que ejerce su profesión anclado a su tierra natal prácticamente durante toda su vida, lo cual jugó a su favor para convertirlo en el compositor más popular y estimado de su generación en España. A pesar de ello, por distintos motivos, viaja con una cierta periodicidad. Consciente del poder de las imprentas flamencas, francesas e italianas, no duda en recurrir a ellas para la publicación de la mayor parte de su producción musical, alguna de cuyas ediciones romanas y venecianas revisa personalmente. Fue recibido en audiencia privada por el emperador Carlos V, por los monarcas Sebastián de Portugal y Felipe II, así como por el papa Gregorio XIII. Acompañó al arzobispo de Sevilla Gaspar de Zúñiga a Laredo (Santander) para recibir a la princesa Ana, hija del emperador Maximiliano de Austria, asistiendo a sus esponsales con el rey Felipe II, que tuvieron lugar en Segovia, en 1570. En 1588, gracias al apoyo económico del cardenal Rodrigo de Castro, cumple su deseo de visitar Tierra Santa, cuyas impresiones plasma en su *libro El viaje de Jerusalén*. Esta obra, buen ejemplo del género jerosolimitano, está escrita con una prosa sencilla, concisa y clara, y conocerá nada menos que treinta ediciones desde la príncips valenciana, de 1590, hasta las dos realizadas en el siglo XIX. Sus viajes sólo se vieron truncados por la epidemia de peste que acabaría con su vida, en 1599, cuando ya había obtenido la licencia capitular para volver por segunda vez a visitar los santos lugares.

En la trayectoria profesional de Guerrero hay que destacar también su labor docente ejercida, al parecer, tanto en el marco de sus obligaciones catedralicias como fuera de ellas. En su peregrinación a Jerusalén, es acompañado por su discípulo Francisco Sánchez, pero su alumno más destacado es el compositor Alonso Lobo que le rendirá homenaje en sus misas *Simile est regum coelorum* y *María Magdalena*, basadas en motetes de su maestro, sucediéndole, pocos años después de su muerte, en el magisterio de capilla de la catedral hispalense.

La obra de Francisco Guerrero abarca la práctica totalidad de los géneros de la música religiosa y profana de su época. Su producción en lengua romance es variada e ilustra los logros expresivos alcanzados a mediados de la centuria, traducidos en la armonización de texto y música, que son ensalzados por su contemporáneo Juan Vázquez en el prólogo a la edición de su propia *Recopilación de Sonetos y Villancicos* (Sevilla, 1560). De sus años de juventud datan las obras de carácter madrigalesco, probablemente interpretadas en los círculos cortesanos y en las academias sevillanas de la segunda mitad del siglo XVI. Junto a ellas, y derivadas de las obligaciones de su posición en la catedral, compone numerosas chanzonetas destinadas a las principales festividades del ciclo litúrgico anual. Sólo una escogida selección de las mismas, «transformadas a lo divino», verá la luz tardíamente, cuando decida imprimirlas en la colección de libretos *Canciones y Villanescas Espirituales* (Venecia, 1589) aconsejado por sus amigos y movido por la corrupción que éstas estaban sufriendo en su transmisión manuscrita.

Paulatinamente, su obra se va abriendo paso en el repertorio de la catedral de Sevilla, desplazando a la de otros maestros, imponiéndose y monopolizando, en determinados casos, la solemnización de las ceremonias llevadas a cabo en esta institución. El impacto de los decretos del Concilio de Trento y la adopción en la archidiócesis hispalense del nuevo rezado romano, en 1575, con la imposición del *Breviario* (1568) y el *Misal* (1570) de Pío V, obligan al compositor a la revisión y adaptación de su ciclo himnódico y de su misa de réquiem, e influyen en el contenido y organización de sus colecciones de motetes. Además, la producción musical de Guerrero ocupa un lugar privilegiado en los libros manuscritos conservados para uso de los ministriles del siglo XVI. Este hecho debió verse favorecido por la tradición de la participación de estos conjuntos de instrumentistas de viento en la catedral de Sevilla, pionera en su contratación estable en 1526, y por la propia formación musical del compositor, tañedor de vihuela de siete órdenes, arpa, corneta y otros instrumentos.

El prestigio del compositor ayudó a la difusión de su obra manuscrita e impresa por todo el territorio español, que se integrará en el repertorio interpretado tanto en pequeñas instituciones colegiales como en los grandes centros catedralicios del momento, así en la metrópoli (baste citar el caso de la catedral de Toledo) como en los territorios colonizados. Entre otras, las catedrales de México, Guatemala y Lima convirtieron su *Liber vesperarum* (Roma, 1584) en el repertorio central cantado en la hora de Vísperas. En 1601, dieciséis ejemplares de este impreso eran embarcados al Nuevo Mundo, alcanzando lugares tan alejados de su Sevilla natal como la colonia portuguesa de Goa (India), donde ya se usaba en 1588, sólo cuatro años después de su impresión.



Maestro en el arte del contrapunto y en el manejo de las técnicas imitativas, hacia finales de la década de 1580, empieza a experimentar con obras policorales, ejemplificadas por su motete *O Clemens a trece voces*. La consideración a la figura y obra de Guerrero se ve reflejada ya en vida del compositor y tendrá continuidad a través de diversas referencias y poemas laudatorios, entre otros, de los literatos Lope de Vega, Luis de Góngora o Vicente Espinel y en escritos de los teóricos Gioseffo Zarlino, Vincenzo Galilei, Andrés Lorente y Francisco Valls, quienes proponen sus obras como modelos de estudio.

A lo largo de los cincuenta años al servicio de la catedral de Sevilla, una parte importante de la producción musical de Francisco Guerrero irá canonizándose en el repertorio musical interpretado en esta institución. A su muerte, diferentes mecanismos, variables según los géneros, se pusieron en funcionamiento para favorecer su vigencia hasta bien entrado el siglo XIX, cuando diversas circunstancias desencadenaron la recuperación del patrimonio histórico musical autóctono.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Francisco Guerrero nació en Sevilla el 4 de octubre de 1528, hijo del pintor Gonzalo Sánchez Guerrero. Tras recibir las enseñanzas de Cristóbal de Morales en Toledo (1545-1546), obtuvo el magisterio de capilla de la catedral de Jaén (1546-1549). Regresó a Sevilla en 1549, para ingresar como prebendado en su catedral, desempeñando diferentes cargos musicales hasta su fallecimiento el 8 de noviembre de 1599. Su obra dejará una huella indeleble en la institución hispalense que vivió durante esos años su particular edad dorada musical, hasta tal extremo que le rindió homenaje sepultándolo en la capilla de la Virgen de la Antigua, su espacio devocional más venerado.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

Robert Stevenson resume sus investigaciones sobre Guerrero en el extenso capítulo dedicado a la biografía y obra del compositor en *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (Madrid, 1993; edición original inglesa en 1961). En la monografía de **Herminio González Barrionuevo**, *Francisco Guerrero (1528-1599), Vida y obra* (Sevilla, 1999), se inserta la figura del compositor en el contexto musical de la catedral de Sevilla. Una aproximación a la cronología de la obra de Guerrero y su peso específico en el repertorio de la institución hispalense puede encontrarse en la publicación de **Juan Ruiz Jiménez**, *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla* (Granada, 2007). La edición de su obra impresa, a cargo de **Miguel Querol** y **José María Llorens**, ha sido publicada por el CSIC (1955-2005). De forma paralela, la editorial Mapa Mundi ha editado un número importante de composiciones sueltas en formatos muy cómodos para la interpretación.

La atención discográfica a la producción musical de Guerrero es muy desigual: frente a obras grabadas en diversas ocasiones, como el motete *Ave virgo sanctissima*, otras están pendientes todavía de un registro discográfico. Igualmente variado es el tratamiento que se ha hecho de ellas; desde grabaciones con agrupaciones vocales numerosas, con o sin instrumentos, como las realizadas por el **Coro de la catedral de Westminster** de las misas *De la batalla escoutez* y *Sancta et immaculata* (Hyperion), hasta otras más camerísticas como la ofrecida por **The Tallis Scholars** de la misa *Surge Propera* (Guimell). Estos registros suelen completarse con ejemplos de salmos, himnos, magníficat, motetes y villancicos. Un caso extremo en el uso de instrumentos puede apreciarse en las grabaciones de motetes del grupo **Musica Ficta** (*Cantus* y *Enchiridia*), que usa sólo un órgano positivo, y de **La Capella Reial de Catalunya** junto con **Hespèrion XX** (Astrée) que mezcla los instrumentos propios de ministriles con conjuntos de vihuelas de arco, menos habituales en los recintos catedralicios españoles.



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo “Polifonía española del siglo de oro” (mayo 2005).



TOMÁS LUIS DE VICTORIA 1548-1611

Alfonso de Vicente

Profesor del Conservatorio Amanuel de Madrid

Casi una tercera parte del voluminoso libro del musicólogo americano Robert Stevenson *La música en las catedrales españolas del siglo de oro* (obra de referencia sobre la música española del siglo XVI desde hace más de 40 años) está dedicada a Tomás Luis de Victoria. Es algo que no deja de sorprender por cuanto que Victoria apenas tuvo relación con las catedrales españolas: probablemente fue niño de coro en la de su ciudad natal y poco más, pues la recomendación para ser maestro de capilla de la de Palencia llegó tarde, y el magisterio de Zaragoza lo rechazó él mismo. Esto hace de Victoria un polifonista atípico en el contexto de los reinos hispanos, que hubo de solucionar su vida por caminos menos trillados que el curriculum de un maestro de capilla de catedral y tuvo que componer sin pensar en un destinatario directo. Una decisión del cabildo de la catedral de Ávila es ilustrativa: en 1600 devuelven a su autor los libros que había enviado porque el maestro de capilla, Sebastián Vivanco, dice «que no son a propósito para esta santa iglesia». Es difícil conocer en sus pormenores el trasfondo de esta negativa: ¿intereses personales?; ¿hubo amistad o envidia entre Victoria y Vivanco, pues tal vez ambos coincidieron de niños en Ávila?; ¿cómo fue y cómo evolucionó la relación de Victoria con la catedral en la que se educó y en la que tenía familiares influyentes? Lo que está claro es que las lujosas ediciones de sus obras no garantizaban su difusión: podían ser rechazadas, pero aunque fueran recibidas no implicaba su incorporación al repertorio de una capilla. En la catedral de Sevilla, por ejemplo, el maestro abulense debió de tener muchas dificultades para introducir alguna de sus obras en el repertorio habitual, sobre todo en los géneros más frecuentados, cuyas necesidades ya se había encargado de satisfacer su amigo Guerrero, el gran maestro de la catedral hispalense. Quizás en Ávila ocurriera lo mismo, pues gran parte de la producción publicada por Vivanco en Salamanca una década después debía de estar escrita, al menos en una primitiva versión, para la institución abulense. Y esto podría explicar otra de las ausencias clamorosas: su

nombre nunca aparece en las cuentas de los copistas de música para la Real Capilla de la época de Felipe II, a pesar de vivir Victoria a pocas manzanas del Alcázar madrileño, y de haber dedicado un libro al monarca. Tampoco Lope de Vega lo nombrará cuando enumere los músicos vivos más famosos (1603), pero sí Cairasco de Figueroa en la primera referencia al canon de la música española (1602): «Y del tiempo moderno / aquel hispano terno / de Morales, Guerrero y de Victoria».



La fama de Victoria (tanto en su época como en la nuestra) se debe a las cuidadas ediciones de sus obras realizadas en Italia, Alemania y España. Gracias a ellas se divulgó la música de un compositor que había trabajado en instituciones un tanto marginales. El manuscrito 130 de la Biblioteca Nazionale de Roma presenta un documento insólito: una copia preparada para la imprenta romana con tachaduras y correcciones autógrafas del propio músico. Se trata de unos sencillos salmos que quedaron sin imprimir hasta el siglo XXI (foto derecha). Mejor suerte corrieron las obras recogidas en la edición madrileña dedicada a Felipe III que muestran otra faceta de su estilo: majestuosas composiciones a varios coros con órgano y ministriles.

Así se nos va perfilando la personalidad escurridiza de Victoria, casi más en negativo y por notorios silencios, que por un ordenado discurrir burocrático. Lo que sí ofrece una relación cronológica ordenada es su producción musical: quince ediciones repartidas con una cadencia bastante regular entre 1572 y 1605. Esta selecta obra es la que el reformismo de la música religiosa del siglo XIX encumbró al punto más alto de la música católica española y universal, al lado de la gran cima de Palestrina. Los primeros estudiosos modernos de Victoria (los alemanes Proske y Haberl, el español Pedrell, el italiano Casimiri) estuvieron ligados a movimientos e instituciones derivados del cecilianismo y del *Motu proprio* de 1903. Si su biografía presentaba múltiples lagunas, su época y su ambiente sirvieron para rellenar esos vacíos: la proximidad a personajes como Santa Teresa de Jesús, San Felipe Neri o Felipe II, moldearon una imagen a menudo desenfocada. Los documentos hoy considerados más directos y más valiosos (aparte de las propias composiciones) son los emanados del mismo autor: los prólogos en latín a sus obras y las cartas firmadas de su puño y letra, textos llenos de formulismos que hay que leer y

releer entre líneas y al trasluz.

De su época abulense casi nada seguro se sabe. Algunos estudiosos (sobre todo Henri Collet), emborronando totalmente el paisaje, imaginaron un Victoria próximo a los místicos castellanos, sin tener en cuenta ni el decisivo salto generacional entre Santa Teresa y él (más de treinta años y ¡qué treinta años para el catolicismo español!) ni la estética que se deriva de los escritores carmelitas, más interesados por el silencio y el canto popular que por la polifonía.

No un místico, pero sí un hombre de vida piadosa fue Victoria; y no ligado a Santa Teresa o San Juan de la Cruz sino a unas instituciones en cierto modo más modernas: la Compañía de Jesús y la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri. Ello nos conduce a Roma, a la etapa más activa y mejor documentada del compositor. Allí escribió más de la mitad de su obra y editó ocho de sus libros. Era la época del esplendor de Giovanni Perluigi da Palestrina, que cultivó un estilo con sello propio y a la vez internacional, caracterizado por la perfección técnica de una estética clásica. Y surgen los interrogantes: ¿es Victoria un compositor de la escuela romana, quizás el único capaz de hacer sombra al mismísimo Palestrina?; ¿hasta qué punto está influido por el compositor romano o incluso fue un mero imitador suyo, como sostenía a comienzos del siglo XIX Giuseppe Baini, el biógrafo y panegirista de Palestrina?; o, a pesar de todo, ¿sigue siendo Victoria un compositor castellano? Hay que decir que la historiografía de las escuelas nacionales, tan utilizada para explicar este período, quizás no sea la más útil ni la más adecuada. Roma no era una ciudad como las demás, por sus dimensiones, por ser capital del mundo católico, por ser meta de peregrinaciones religiosas y artísticas. Allí destacaban las fastuosas fiestas promovidas por los españoles, divididos en castellanos y aragoneses con sus respectivas iglesias en las que trabajó Victoria pero también otros compositores italianos. Ser español en Roma era una de las maneras de ser romano, de suerte que Victoria no fue un simple subalterno por el hecho de no formar parte de las capillas vaticanas. Gracias a ello el compositor español pudo diferenciarse en su estilo, a veces más sencillo por no contar con los medios técnicos de la Sixtina, a veces más espectacular, con ocasión de las solemnes procesiones en la calle. Victoria, una generación más joven que Palestrina, está inmerso en la vanguardia romana de la década de 1580, cuando empieza a ser habitual la escritura a tres coros: en 1583 se publica en Roma por vez primera una obra a tres coros, y es precisamente su *motete Laetatus sum*.

Junto a esta técnica policoral, Victoria utiliza timbres instrumentales, en consonancia con la tradición del empleo de ministriles en las catedrales españolas, algo también ajeno a los modos palestrinianos, pero no a la estética veneciana de Gabrieli. En relación con éste se ha intentado explicar una obra tan singular como la misa *Pro victoria*, a nueve voces y órgano, que imita los sonidos bélicos y parece reclamar la interpretación instrumental. Aunque se desconoce la ocasión y la fecha de composición, esta misa fue publicada en 1600, cuando Victoria ya estaba en Madrid, y acentúa las tendencias protobarrocas ya iniciadas en Roma.

La segunda etapa del músico se desarrolló en Madrid, donde vivió sus últimos 24 años



y se convirtió en el más importante compositor de la historia de la ciudad (sólo equiparable a Scarlatti). Desde ahí se ocupa de la edición y distribución de casi la mitad de sus publicaciones; recomienda a otros músicos a diversas instituciones; hace informes sobre nuevos órganos o tasaciones de bibliotecas musicales. De nuevo Victoria parece ocupar un puesto secundario –capellán de la emperatriz María de Austria, organista del convento de las Descalzas Reales– y, sin embargo, otra vez encabeza la vanguardia de la música: no mira tanto hacia Felipe II sino hacia otros miembros de la familia austriaca y sobre todo a Felipe III; y su música va dejando la tradición flamenca a favor de los usos italianos. Las obras editadas en 1592 son presentadas por su autor como «misas brebes de punto por letra como se cantan en la capilla de Su Santidad». Un modelo de austeridad trentina que busca ante todo la inteligibilidad de los textos. Pero no tiene por qué significar pobreza: la publicación de 1600 muestra la otra cara de la moneda. Según el propio Victoria allí iban «misa, magnificat y motete para voces, órgano y ministriles a tres coros». Solemnidad y gravedad caracterizaban el estilo que Victoria había contribuido a crear en Roma y que llegaba ahora a Madrid plenamente desarrollado y dispuesto a vivificar la música religiosa española durante más de un siglo.

[NOTA BIOGRÁFICA]

La fecha de su nacimiento en Ávila es desconocida; sus padres se casaron en 1540 y es el séptimo de los hijos, por lo que se supone la de 1548. Pasó la mitad de su vida activa en Roma (hacia 1565-1586) y la otra en Madrid, donde murió el 27 de agosto de 1611, siendo organista del convento de las Descalzas Reales. En Roma ocupó diversos puestos en las iglesias de Santa Maria di Montserrat, San Girolamo della Carità y San Giacomo degli Spagnoli, en el Collegium Germanicum y en el Seminario Romano. Es el último de los grandes polifonistas del Renacimiento y uno de los iniciadores de la estética barroca, en una época marcada por el espíritu del Concilio de Trento.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

El estudio de conjunto más completo es el de **Robert Stevenson**, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro* (Madrid, 1992, traducción revisada de la edición original en inglés, California, 1961). El otro trabajo de base es la introducción de **Samuel Rubio** al *Officium Hebdomadae Sanctae de Tomás Luis de Victoria* (Cuenca, 1977), con una amplia biografía y un análisis estilístico de una de las obras cumbres del compositor. Un análisis más reciente puede verse en **Eugene Casjen Cramer**, *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria* (Aldershot, 2001) junto a la aportación biográfica de **Noel O'Reagan**: «Tomás Luis de Victoria's roman churches revisited», *Early Music*, 28:3 (2000). Una bibliografía completa se encuentra en **Eugen Casjen Cramer**, *Tomás Luis de Victoria. A guide to research* (New York, 1998). La síntesis más reciente puede verse en **Daniele V. Filippi**: *Tomás Luis de Victoria*, Palermo, 2008. Un estado de la cuestión de la etapa española del compositor puede verse en *Tomás Luis de Victoria, Cartas (1582-1606)*, ed. de **Alfonso de Vicente** (Madrid, 2008).

En espera de la anunciada edición de toda la obra en el *Corpus Mensurabilis Musicae*, la única edición completa es la *Opera Omnia*, publicada por **Felipe Pedrell** (Leipzig, 1902-1911).

Entre las grabaciones discográficas destacan las de diversos coros ingleses, tales como: **Westminster Cathedral Choir**, dirigido por **David Hill** y **James O'Donnell** (Hyperion), sobre todo el *Requiem*, con niños para las voces agudas; **The Tallis Scholars**, dirigido por **Peter Philips** (Gimell), con un único cantante por voz, sobre todo los *Tenebrae responsories*; y **The Sixteen**, con **Harry Christophers** (Virgin Classics, Collins Classics, Coro). Como grabación de un libro completo, destaca la del *Officium Hebdomadae Sanctae* por **La Colombina** y **Schola Antiqua**, bajo dirección de **Josep Cabré** (Glossa). Original y de extraordinaria musicalidad resulta la versión de *Et Jesum*, a cargo de **Carlos Mena** (contratenor) y **Juan Carlos Rivera** (vihuela y laúd) (Harmonia Mundi).



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Ciclos de conciertos (programa d emano .pdf)

Ciclo “Polifonía española del siglo de oro” (mayo 2005).



MATEO ROMERO

«MAESTRO CAPITÁN»
ca. 1575-1647

Alejandro Vera Aguilera

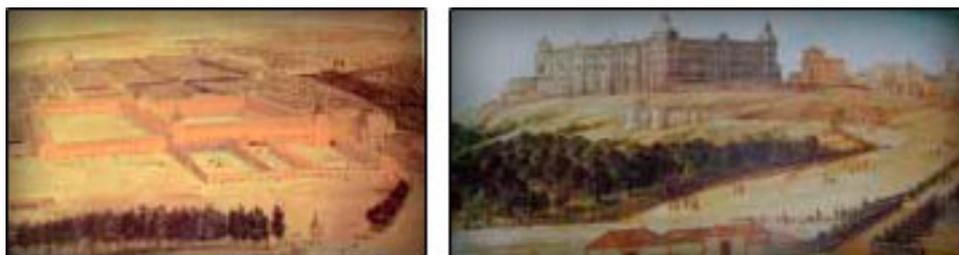
Profesor del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Mateo Romero fue sin duda el compositor más prestigioso de la corte de Madrid durante la primera mitad del siglo XVII. Son numerosos los testimonios de la época que nos hablan de su talento y del respeto que le tenían sus contemporáneos. Pero quizá el texto más laudatorio se deba al cantor Lázaro del Valle, quien le recordaba en 1654 diciendo:

El primero de estos tipos [los músicos de la Real Capilla] a quien el mundo ha dado el laurel fue el maestro Capitán, Mateo Romero, maestro en el arte de la música del rey nuestro señor don Felipe IV y maestro de su Real Capilla, mereciendo por sus obras ser honrado y favorecido de S. M. con plaza de su capellán de honor y capellán de los Reyes Nuevos de Toledo. [...] Honrole también S. M. con hacerle secretario de la gran caballería del Tusón, todos los cuales dichos oficios, con pensiones que tenía sobre obispados, le valían en cada año cinco mil ducados de renta, sin las ayudas de costa que S. M. le daba. Fue de nación flamenca, natural de Lieja; tuvo el mejor gusto para componer villancicos y tonos de guitarra que se ha conocido en hombre de su arte. Compuso muchas misas, muchos salmos y motetes, canciones, himnos, salves y cánticos, con tan sonora armonía y consonancia, que puedo decir con verdad que muchas veces se me espeluznaban los cabellos de gozo, cuando mis compañeros y yo los cantábamos. En fin mereció por muchas razones el nombre de Capitán, dado éste cuando era niño.

Este testimonio permite entrever su importancia como músico e introducirnos en su

biografía. Era, en efecto, natural de Lieja (Bélgica), donde fue traído al mundo hacia 1575 por Jean Romarin y Pascale Loart. En dicha ciudad fue reclutado, en 1585, por emisarios de Felipe II con el fin de servir como niño cantor. En octubre de ese año pasó a España y a comienzos del año siguiente le encontramos ya entre los músicos de la Capilla Real como “Mathieu Romarin”, junto a los “cantorcillos que vinieron de Flandes”. Allí recibió las enseñanzas de George de la Hèle y el maestro de capilla, Philippe Rogier. Allí, también, debió demostrar el talento sobresaliente entre sus compañeros que le valiera el curioso apodo de “Maestro Capitán” o “Capitán” y que movió a Felipe III a nombrarlo maestro de capilla apenas accedió al trono en 1598.



Jardines de El Buen Retiro y el Alcázar de Madrid, en el siglo XVII.

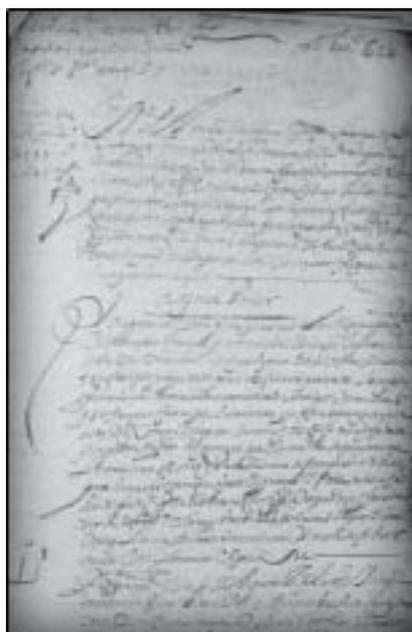
También es cierto lo afirmado por Valle en cuanto al trato de favor que recibió por parte de Felipe IV, quien le ratificó como maestro en 1621 y le llenó de nombramientos inalcanzables para los músicos de la época. Esto último se debió a la relación personal que el músico tenía con el monarca, a quien había enseñado composición y viola da gamba. Pero también pudo verse facilitado por el linaje que ostentaban sus padres, quienes eran, según Paul Becquart, “nobles que poseían blasones”. El hecho es que fue nombrado escribano de la orden del Toisón de Oro en 1621 y Capellán de los Reyes Nuevos de Toledo en 1624 (previa concesión de la “naturaleza castellana” en 1623). Obviamente, estos nombramientos tenían muchas veces un carácter honorario y el único fin de incrementar los ingresos y el prestigio social del beneficiario. Aparte de ello, su ordenación como sacerdote en 1605 le había permitido obtener “pensiones” con fondos de diversas diócesis o arquidiócesis: Pamplona (1611), Jaén (1621), Santiago de Compostela y las Canarias (1622) y Toledo (1623). Todo ello le permitió acumular un capital considerable.

Por estas y otras razones, Romero ha sido considerado por diversos autores como un sujeto materialista y ávido de fortuna, que manejó su carrera –política y musical– valiéndose de un carácter autoritario. Esto explicaría, por ejemplo, su evidente discordia con Carlos Patiño, quien le sucedió en el magisterio de capilla luego de que se jubilara en 1634.

Uno de los aspectos interesantes de su biografía es el estrecho contacto que mantuvo con el duque Juan de Braganza, uno de los más notables melómanos de la época, quien tenía en su biblioteca musical varias obras de Romero y las hacía ejecutar con frecuencia. En 1638 invitó al compositor a visitar su corte en Portugal durante varios meses, hecho que, a fines del siglo XIX, despertaría las sospechas del compositor e investigador Francisco

Barbieri de que Romero hubiese sido enviado allí por el propio Felipe IV como espía, para sondear las posibles intenciones del duque de independizarse de España. De haber sido así, sus gestiones habrían sido infructuosas, pues es bien sabido que el duque iba a encabezar la rebelión de 1640 y a asumir el trono de Portugal con el nombre de Juan IV.

Por estos años la salud de Romero se hallaba fuertemente alicaída, siendo poco probable que se mantuviese activo en la música. En documentos de 1633 y 1642 declara estar en cama y enfermo; luego, en el testamento póstumo otorgado en su nombre por Pedro Vareaz de Castro, en agosto de 1647, se mencionan los diversos “accidentes y enfermedades que había tenido”.



Testamento de Mateo Romero.

Aunque estos documentos contienen pocos detalles relacionados con la música, es interesante la mención en 1633 a su “criado” Juan de Navas, a quien deja 100 ducados de vellón. Como señala Louis Jambou, dicho criado podría corresponder al músico Juan Gómez de Navas, cantor de la Real Capilla y padre del más conocido compositor y arpista de la misma institución, Juan Francisco de Navas.

Romero murió el 10 de mayo de 1647 y fue enterrado en la iglesia de los Premonstratenses de Madrid, siguiendo sus disposiciones testamentarias. Al año siguiente, el rey Juan IV de Portugal intentó adquirir todos sus “papeles de música” por medio de su embajador en Madrid, cosa que sólo consiguió parcialmente unos años después, en 1652, cuando otro corresponsal le hizo llegar algunas obras de Romero y un tratado de su autoría, hoy perdido.

Como afirma el citado Lázaro del Valle, Romero compuso tanto música en castellano (“villancicos y tonos de guitarra”) como obras sacras en latín (misas, salmos y otros),

hecho que le muestra como un compositor extraordinariamente completo. Él mismo acompañaba a la guitarra sus numerosos villancicos (piezas polifónicas con texto sacro) y tonos (piezas polifónicas con texto profano) cuando eran interpretados, respectivamente, en la capilla de palacio o la cámara del rey. No en vano es el compositor más representado en el famoso Cancio nero de Sablonara, una recopilación de los mejores tonos que se cantaban en la corte madrileña hacia 1625. Estas obras en lengua vernácula tienen dos secciones con características diferenciadas: el estribillo presenta una menor cantidad de texto y una mayor elaboración musical, con abundantes imitaciones y momentos descriptivos; en la copla, en cambio, se emplea el diálogo responsorial entre bloques sonoros o la textura homofónica, reservándose la imitación para los versos finales, cuando la narración ya ha sido comprendida. Algunos de sus tonos muestran además un uso abundante de sostenidos y bemoles, que en algunos casos dan la sensación de verdaderas modulaciones. En cuanto a sus obras sacras en latín, su estilo puede ser descrito, según Judith Etzion, como una “reinterpretación barroca de la música renacentista”. Se trata, pues, de obras que a primera vista se ajustan al formato del siglo XVI, pero muestran una permanente representación de los “afectos” del texto y un uso más atrevido de la disonancia. Dentro de este grupo, sus piezas policorales aparecen como las más cercanas a un estilo “barroco” en un sentido arquetípico, por su preponderancia de la textura en acordes, el tratamiento aun más libre de la disonancia y la presencia de un bajo instrumental. Es quizás en estas obras policorales donde Romero se muestra en todo su esplendor. Y, aunque las oportunidades que el auditor contemporáneo tiene de escucharlas son aún relativamente escasas, como ocurre con la mayor parte de la música española del siglo XVII, quien haya podido hacerlo coincidirá seguramente con Lázaro del Valle en que se “espeluznan los cabellos de gozo”.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Compositor flamenco arribado a España en 1585 como niño cantor de la Capilla Real. Felipe III le nombró maestro de capilla en 1598, cargo que fue ratificado en 1621 por Felipe IV. Este último, a quien el compositor había enseñado composición y viola da gamba, le llenó de nombramientos que le permitieron acumular una fortuna considerable. En 1634 fue jubilado del magisterio de capilla y falleció el 10 de mayo de 1647. Fue un compositor completo, capaz de escribir en el antiguo estilo polifónico, el formato policoral o el lenguaje popularizante de los tonos y villancicos. Diversos testimonios dan cuenta del prestigio que tenía entre sus contemporáneos.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

Sobre la biografía de Romero el trabajo fundamental sigue siendo el de **Paul Bécquart**: *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid* (Bruselas, 1967). Algunos documentos complementarios se hallan en **Alejandro Vera**: *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV* (Lérida, 2002) y **Louis Jambou**: “De Mateo Romero a Juan Hidalgo”, *Nassarre*, 22 (2006), pp. 349-376. Hay también información sobre el compositor y su contexto, especialmente en relación con el repertorio profano, en el importante estudio de **Luis Robledo**: *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical* (Zaragoza, 1989).

La obra latina de Romero ha sido publicada por **Judith Etzion** (ed.): *Mateo Romero (Maestro Capitán). Opera omnia latina*, 5 vols. (Neuhausen, 2001). Obras profanas de Romero se encuentran en **Judith Etzion** (ed.): *El cancionero de la Sablonara* (Londres, 1996), así como en las numerosas ediciones con *música del siglo XVII español* de **Miguel Querol** y **Mariano Lambea** (Barcelona).

Su obra grabada es aún escasa. Sin embargo, hay una selección de piezas latinas de su autoría en **Erik Van Nevel** (dir.): *Matheo Romero. Music at the Spanish Court* (Cypres, 1996) y **Jean Tubery** (dir.): *Mateo Romero: Office Pour L'ordre De La Toison D'or* (Ricercar, 2005). Encontramos tonos profanos de Romero en el disco que **La Colombina** dedicó al *Cancionero de la Sablonara* (Accent, 1999), en el cual la ausencia de acompañamiento instrumental –algo impropio en este tipo de repertorio– se ve compensada por la afinación, el empaste y la expresividad característicos de este grupo. Otros tonos de este compositor se hallan dispersos en los registros que Hesperion XX ha dedicado al Siglo de Oro español.



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo “Música barroca española” (abril-mayo 1983).

Ciclo “Música española barroca” (noviembre 2004).



FRANCISCO CORREA DE ARAUXO (1584-1654)

Andrés Cea Galán

Profesor de Órgano del Conservatorio Superior de Sevilla y director de la Academia de Órgano en Andalucía

En junio de 1624, el cabildo de la iglesia colegial del Salvador de Sevilla ratificaba un aumento de salario a Francisco Correa «sólo por la eminencia de su arte». Con tan singular determinación se respondía a una petición formulada por el propio organista con el apoyo de dos miembros del mismo cabildo. Éstos destacaban en su escrito «las ventajas que hace a muchos de los organistas que tañen en las iglesias catedrales del Reino» y la conveniencia de asegurarse su servicio pagándole lo que merecía. Por su parte, Correa aduce en su favor el incremento de sus obligaciones como organista pero, sobre todo, el leal servicio a la institución durante veinticuatro años, marcados por una actitud de «estudio perpetuo», argumento irrefutable e hilo conductor de toda su carrera.

Francisco Correa había nacido en Sevilla, en las inmediaciones de la actual calle Juan Rabadán. La profesión de su padre, botijero, señala su humilde extracción social. Nada conocemos de su primera formación musical, pero es indudable que supo impregnarse del ambiente cosmopolita de la ciudad. Florecen arquitectos, escultores, pintores y orfebres, poetas... En aquel tiempo, la música en la catedral alcanza sus más altas cotas, con Francisco Guerrero como maestro de capilla y Francisco Peraza como organista. Éste muere en 1598; Guerrero, en la peste de 1599.

Por entonces, fallece también el organista de la iglesia del Salvador, y Francisco Correa ocupa interinamente la plaza. Se le nombra oficialmente en el puesto el 1 de septiembre de 1599 frente a su único opositor, Juan Picaforte. Correa no tiene aún cumplidos los quince años; su contrincante, que es inglés, tiene 49. Éste impugna la elección y pleitea durante cinco años, al cabo de los cuales desiste de su acción: el tiempo pasado juega en su contra, pero a favor del talento del joven sevillano. Acabado el litigio, se abre para

Correa un período de estabilidad y afianzamiento profesional marcado por la renovación del órgano grande de la colegial y su ordenación como presbítero. A partir de 1613 firmará ya siempre como bachiller o licenciado.

Sin embargo, Correa aspira a puestos de mayor prestigio profesional, concepto que en su tiempo se mide, sobre todo, en maravedíes. En 1613 oposita a la plaza de organista de la catedral de Sevilla, pero sale perdedor frente a Francisco Pérez de Cabrera, antiguo discípulo y suplente de Peraza. En diciembre del mismo año se presenta a la oposición de Málaga, que pierde también. En 1618 la ocasión está en Toledo, cumbre profesional en el medio musical eclesiástico, pero todo se tuerce frente al único contendiente, Francisco Peraza, hijo del Francisco Peraza de Sevilla y suplente de su tío Jerónimo en la misma catedral de Toledo. El paradigmático arte de los Peraza volvía a contrariar las aspiraciones del pujante Correa. En torno a estas fechas parece que también optó a la plaza de organista de Murcia, que finalmente tampoco ocupó.



Solía firmar «Francisco Correa» o «Correa de Azevedo». La única vez que aparece su nombre en la forma «Correa de Arauxo» es en el frontispicio de la *Facultad orgánica*. No es el único enigma que presenta la edición de 1626: ¿quién era el impresor Antonio Arnao, de quien no se conoce ningún otro trabajo de edición?

En contrapartida, el órgano de San Salvador, instrumento indispensable para el ejercicio de su arte, es objeto de una importante remodelación en 1613, y un nuevo órgano para el coro se construye en 1621. Sobre estos instrumentos, y con el trasfondo de satisfacciones y fracasos, irá gestando Correa la edición de su *Facultad orgánica*. Publicada en 1626, esta colección de obras para órgano constituye uno de los corpus más importantes de la historia de la música española. Concebida inicialmente como obra pedagógica para la formación de organistas, las 69 piezas que contiene se organizan en cinco niveles de dificultad creciente, a través de los cuales el tañedor alcanzará, primero la eminencia, luego la excelencia en el arte del órgano.

Cuatro de las piezas llevan la indicación «de mis principios», lo que sitúa su fecha de composición en torno a 1599, si no antes. En el *Quinto tiento de quarto tono*, «fácil para

principiantes», explica Correa: «El cual he querido poner, aunque de mis principios, para que los nuevos compositores se animen a estudiar, viendo lo que hice entonces y lo que hago ahora, y para que los viejos no se ensobervezcan si vieren algo digno de enmienda, considerando que la diferencia que hay de lo primero a lo postrero esa misma habrá de lo postrero a lo porvenir, dándome Dios vida».

Unos veinticinco años separan, por tanto, estas primeras piezas de las que fueron compuestas en fechas inmediatas a la publicación. Correa es plenamente consciente de su progreso, fraguado a través del estudio de la obra de Cabezón, de los Peraza y Rodríguez Coelho, de Josquin y Gombert, de Salinas, Wollick, Montanos y Cerone. También a través del desarrollo de un lenguaje musical nuevo y del desarrollo de la técnica del medio registro, novedad en el órgano castellano de su tiempo. En cierto sentido, Correa intenta trasladar al discípulo las claves de su propio itinerario y ascenso personal en una doble vertiente, práctica y teórica, como organista y como compositor.

La intención de seguir publicando salpica también las páginas de la *Facultad orgánica*. Anuncia un libro de versos para órgano y un tratado teórico de «casos morales de música», amén de otras publicaciones futuras. Sin embargo, una serie de desafortunados acontecimientos serían causa suficiente para dar al traste con todos estos ilusionados proyectos y privarnos así de los frutos de su madurez.

A partir de 1630, Francisco Correa se verá inmerso en una vertiginosa sucesión de pleitos con su cabildo, reflejo tal vez de un antiguo malestar. Primero, por una disputa por el labrado de unas puertas; luego, por la tenaz defensa de un sobrino y discípulo para la consecución de una plaza de cantor; más tarde, por una capellanía y por el nombramiento de sustitutos en el servicio del órgano. Finalmente, la instrucción de una causa criminal contra Correa por el escándalo del 8 de septiembre de 1630: «Se puso de pechos en la tribuna del órgano que cae sobre el coro y en voz alta dijo que le fuesen testigos los presentes como subía a tañer aquella fiesta compulso y apremiado y contra toda su voluntad. Y que, en señal de que así lo hacía, lo manifestaba en un papel que escritas las mismas razones arrojó dentro del coro. Y fue tanto el ruido que el susodicho causó y lo que el pueblo se alborotó y escandalizó que en gran rato de tiempo no se pudo proseguir con los oficios divinos». Acabó por ello en la cárcel arzobispal, circunstancia que desencadena, a su vez, un nuevo pleito por la posesión de las llaves del órgano.

La tensión y la intriga son manifiestas. Correa se apresura a protocolizar su título y nombramiento de organista por temor a que se le pierda, se le rompa o se lo quiten. La situación se va agravando de tal modo que en 1635 el cabildo de la colegial ya buscaba el modo legal de despedir al organista a quien de tan buena gana había favorecido años atrás.

No hará falta llegar a tal extremo. En febrero de 1636, el cabildo de Jaén invita a Correa a hacerse cargo de su organistía vacante, sin oposición alguna. Se instala inmediatamente en Jaén, donde disfruta incluso de un salario más crecido que en Sevilla, lo que vino a

significar un alivio sobre las enormes costas judiciales soportadas hasta entonces. Pero la estancia en Jaén no dura mucho. En 1640 es el cabildo de Segovia quien se interesa por sus «buenas partes de estudio y destreza» y Correa está dispuesto a acudir siempre que no se le someta a oposición frente a otros candidatos. Aceptada la condición, toma posesión de la plaza con el manifiesto beneplácito del cabildo segoviano.



La *Facultad orgánica* utiliza un sistema de notación en cifra, con números en lugar de figuras musicales, ampliamente difundido en el mundo musical ibérico de los siglos XVI y XVII. Los tientos «de medio registro» están compuestos para el órgano de registros partidos, en los que una mano ejecuta una melodía solista y la otra el acompañamiento. El órgano de la iglesia de San Pedro en Lerma (Burgos) fue construido en 1616 y es uno de los pocos instrumentos de la época de Correa que se conserva en España. Fue elegido para la grabación de la música de Correa realizada por Andrés Cea para el sello Lindoro.

Apenas un año más tarde, en 1641, llegan noticias desde la catedral de Sevilla: ha muerto Pérez de Cabrera, su competidor en la oposición de 1613, y se le invita a venir a opositar, ya que reconocen ahora que es «el más eminente que hoy se conoce en este arte». Después de pensarlo dos veces, Correa opta por no volver a Sevilla «por el riesgo en que se pondría de descrédito si perdiese con los que son sus discípulos». No en vano tiene ya 57 años y arrastra algunos sinsabores. Además, el magisterio de su *Facultad orgánica* ha debido dar para entonces buenos frutos.

Desgraciadamente, nada ha llegado hasta nosotros de lo compuesto por Correa después de 1626. Así, en el contexto de la música española de su tiempo, la *Facultad orgánica* se yergue como un imponente y solitario monumento. Por su perfección formal y técnica, una de las cumbres de la música de tecla europea, contemporánea de Titelouze, Frescobaldi, Sweelinck, Bull o Scheidt. Por su profunda belleza e inusual lirismo, uno de los repertorios más frecuentados por organistas actuales de todo el mundo.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Francisco Correa fue bautizado en Sevilla el 17 de septiembre de 1584. Formado probablemente en el entorno de los maestros Francisco Guerrero y Francisco de Peraza, fue nombrado organista en la iglesia colegial del Salvador de Sevilla en 1599. Pasado el tiempo, desavenencias y pleitos con el cabildo de la colegial fuerzan su traslado a la catedral de Jaén en 1636. Más tarde, en 1640, ocupará la plaza de organista de la catedral de Segovia. Allí morirá, anciano, enfermo y necesitado, en 1654. Su obra *Facultad orgánica*, publicada en 1626, es uno de los más importantes testimonios de la música de tecla europea del siglo XVII.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

Bajo el título *Francisco Correa de Arauxo*, el libro publicado por **José Enrique Ayarra** en la colección *Arte Hispalense* (Sevilla, 1986) reelabora aspectos biográficos incluidos por **Macario Santiago Kastner** en su edición de la *Facultad orgánica* (Madrid, 1948 y 1952) y diversos textos publicados por **Robert Stevenson** (1968), **Charles Jacobs** (1973), **Dionisio Preciado** (1970-5) y **Louis Jambou** (1981). Importantes aportaciones biográficas aparecen en dos artículos publicados por **Antonio Ramírez Palacios**: «Sevilla, la patria de Francisco Correa de Arauxo», *Revista de Musicología X:3* (1987) y «El controvertido nombramiento de Francisco Correa de Arauxo como organista de San Salvador de Sevilla», *Revista de Musicología XII:2* (1989). Todo ello debe completarse con «Un nuevo documento del gran organista barroco español Francisco Correa de Araujo» por **Dionisio Preciado** en el *Festschrift* homenaje a Robert Stevenson (Los Ángeles, 1990) y el artículo de **Andrés Cea**: «Francisco Correa de Arauxo: nuevos documentos sobre su vida y entorno», *Nassarre, XXII* (2006).

Una grabación discográfica integral de la *Facultad orgánica* es la de **José Enrique Ayarra** (Almaviva, 1993), cuyo extenso libreto contiene tres excelentes artículos sobre la vida y obra de Correa, firmados por **Antonio Ramírez Palacios** y **Louis Jambou**. **Montserrat Torrent** también ha grabado la práctica totalidad de la obra para órgano de Correa (*La mà de Guido*) y se espera su aparición como colección completa en breve. Otras grabaciones monográficas son las de **Clemente Terni** (Hispavox, 1972), **Gertrud Mersiovsky** (Harmonia Mundi, 1977), **Bernard Focroulle** (Ricercar, 1989 y Audivis, 1992), **Odile Bailleux** (Erato, 1992) y **Andrés Cea** (Lindoro, 2006). Existen tres ediciones musicales de la *Facultad orgánica*: las publicadas por **Macario Santiago Kastner** (Madrid, 1948-1952), **Miguel Bernal Ripoll** (Madrid, 2005) y **Guy Bovet** (Bolonia, 2007).



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo “Música española para órgano” (enero-febrero 1976).



JUAN GUTIÉRREZ DE PADILLA ca. 1590-1664

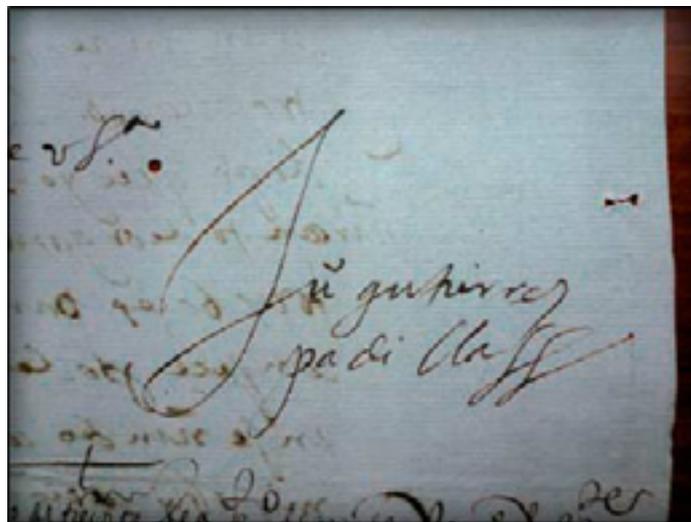
Ricardo Miranda

Catedrático de Musicología, Universidad Veracruzana (México)

Pese a que la investigación musicológica sobre este músico se ha concentrado en sus obras y actividades novohispanas, se conocen algunos datos fidedignos de los primeros años de su vida, transcurridos en España, gracias a una “Relación de méritos” que Gutiérrez de Padilla presentó al Consejo de Indias en 1634. En ella afirma: “que fue colegial de los primeros que fundaron el Colegio de San Sebastián de la ciudad de Málaga en estos Reynos (de donde es natural) [Seminario Diocesano de San Sebastián de Málaga] y allí sirvió con su boz en el dicho colegio seis años con aplauso y tres o cuatro de maestro de capilla en la Iglesia de la ciudad de Ronda y llevó por oposición el oficio de maestro de capilla de la Iglesia Colegial de Jerez de la Frontera, que sirvió tres años y se opuso al magisterio de la Catedral de Málaga y en la oposición fue nombrado segundo lugar. Y fue maestro de capilla de la Catedral de la ciudad de Cádiz, donde sirvió con mui grande aprobación más de seis años”. Además de los datos anteriores, se sabe que Padilla opusó al magisterio de capilla de Antequera en agosto de 1608, proceso en el que resultó ganador Juan de Riscos, aunque se le otorgaron al malagueño “doce ducados como ayuda de costa”. El maestrazgo de Jerez de la Frontera lo obtuvo el 13 de agosto de 1612, en sustitución de Bartolomé Méndez de la Carrera. También concursó, sin éxito, por el maestrazgo de la catedral de Málaga, cuando en 1613 se otorgó a Estevão de Brito dicha posición.

Ya en Puebla, fue aceptado como cantor de la catedral en septiembre de 1622. Desde ese momento fungió como maestro asistente de Gaspar Fernández, a quien sustituyó a su muerte, acaecida en 1629. Además de las actividades inherentes al cargo, tales como enseñar a los niños de coro y arreglar la participación de la capilla en diversas funciones litúrgicas y civiles dentro y fuera de la catedral, se tiene noticia de que estableció un taller de instrumentos, los mismos que vendía no sólo en México, sino también en Guatemala. Testimonio de su amplia capacidad como maestro de capilla se encontrará

en la fama que dos de sus músicos alcanzaron posteriormente: Juan García de Zéspedes, quien lo sustituyó a su muerte, y el bajonista Francisco López Capillas, que se convirtió en el afamado maestro de capilla de la Catedral de México y en cuyas logradas obras también se advierte la influencia técnica y estilística del malagueño.



Firma de Juan Gutiérrez de Padilla en un memorial dirigido al cabildo fechado en 1624 (Puebla, Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano, leg. sin signatura).

La producción de Gutiérrez de Padilla abarca los géneros consabidos de la práctica religiosa en la que estuvo inmerso: misas, motetes, himnos, responsorios, una pasión, letanías, salmos y más de medio centenar de villancicos, algunos de los cuales se conservan en juegos completos, particularmente, los escritos para navidad. Aunque se localizan obras suyas en Guatemala o en la Colección Sánchez Garza, la inmensa mayoría de su obra se resguarda en Puebla. Ha de señalarse que toda esta música fue creada en un entorno particularmente propicio. La propia bonanza de la ciudad, punto medio y obligada etapa del tránsito y comercio entre la península y las colonias orientales, así como el fuerte impulso que el obispo Juan de Palafox dio a la construcción de la catedral de Puebla y a la ciudad misma, resultaron definitivos para que a mediados del siglo XVII esta ciudad gozara de un esplendor religioso y artístico sin rival en el Nuevo Mundo. En tal sentido Gutiérrez de Padilla pudo disponer de una amplia capilla que podía interpretar el más amplio repertorio. Sobreviven varios cuadernos de villancicos de su autoría que reflejan la diversidad cultural de Puebla. Particularmente notables son sus *kalendas*, *xácaras* y *juguetes*, amén de múltiples *negrillos* en los que el lenguaje y la fecundidad rítmica propia de los esclavos, “que eran el regocijo de la ciudad en los días de fiesta; porque en las fiestas descansan y se ocupan en danzar y bailar al son de instrumentos de cualquier género que sean”, fue capturada con singular éxito por el compositor y sus poetas. De igual forma, en piezas como *Si al nacer o Minino* sobresale una escritura delicada, sensible, siempre atenta a las sugerencias del texto y a sus posibilidades retóricas. En otro famoso villancico, *No hay zagal como Gilillo*, el uso exagerado de palabras esdrújulas le permite a nuestro autor una sugerente acentuación rítmica constante que varía melódicamente con cada verso. El resultado es una música de inmediato impacto sensual y que permite apreciar los finos retruécanos del texto.



Inicio de la *Salve Regina* a 8 voces de Juan Gutiérrez Padilla, tenor del primer coro (Puebla, Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano, legajo musical 17).

En las obras para un solo coro de Gutiérrez de Padilla se puede aquilatar un dominio absoluto de los parámetros del *ars perfecta*: el texto es claramente acomodado y el contrapunto reserva sus momentos de mayor tensión interválica para intensificar conceptos importantes del texto. Un cierto rigor ascético puede palparse en esta música, en plena concordancia con la ideología del Obispo Palafox, quien era “muy amigo de música” pero cuidó con todo rigor las actividades musicales de la gran catedral que él levantó y consagró. Sin embargo, ese mismo entorno ascético, sobrio, hace que estas obras de Gutiérrez de Padilla alcancen en ciertos momentos particulares una intensidad notable. En su *Trasfige dulcissime Domine* a cuatro voces, por ejemplo, el entorno ascético permea toda la pieza salvo en ciertos momentos en los que un complejo entramado polifónico florece incesante, particularmente alrededor de la frase “amore et desiderio tui” donde la pieza alcanza su clímax.

Sin embargo, ese rigor queda plenamente contrarrestado en la opulencia y grandilocuencia de la música policoral, que es el apartado del catálogo de Gutiérrez de Padilla que mayor importancia reviste. Particularmente notable resulta su fluido manejo de las diversas texturas intrínsecas a los dobles coros, tales como los cori *spezzatti*, donde se entremezclan inesperadas erupciones de *stilo concitato*, así como un manejo armónico que ya denota –particularmente en el uso de secuencias de quintas en el bajo– una cercanía absoluta con los principios formales de la tonalidad. Sin embargo lo anterior no conforma sino el trasfondo musical de una escritura plena de simbolismos y significados; todo ello dispuesto en el marco de una cuidadosa arquitectura estructural que cada una de sus obras denota. De tal suerte, una cierta arquitectura invisible se oculta tras

la música policoral del autor. En su espléndido *Mirabilia testimonia tua* a ocho voces, el inusual texto es dividido en ocho secciones de cuatro líneas, todas con los mismos elementos: tres líneas de coro doble más una a un solo coro, una o dos palabras subrayadas mediante el uso del *concitato*, y la reiteración de ciertas palabras cruciales; pero el orden interno en el que cada uno de tales elementos es dispuesto es único en cada estrofa, lo que denota una clara noción de la *dispositio retórica*. Además, ciertas configuraciones melódicas, particularmente sobre la palabra *illuminat*, se repiten cuando es necesario, lo que denota que el compositor, amén de subrayar este concepto, dio a su escritura un carácter eminentemente simbólico. Este aspecto resulta particularmente notable en la misa *Ego flos Campi*, cuya notable característica lo constituyen el inusual y exagerado número de reiteraciones textuales. Sin embargo, dichas reiteraciones, por ejemplo cantar 27 veces la palabra *Credo*, no son un mero gesto de exageración novohispana, sino alusiones precisas de alcance simbólico: en el *Credo*, los nueve coros del *Canon Angelicum* entonan nueve veces la palabra *Credo*; mientras en el *Kyrie*, las reiteraciones de sus tres partes suman $13 + 10 + 13$; una disposición simétrica que alude, también a las 36 voces del mismo *Canon Angelicum*. Tales reiteraciones alusivas a los ángeles, presentes en las demás partes de este ordinario, parecen implicar que fue ésta, precisamente, la misa con la que se consagró la catedral de la Puebla de los Ángeles en abril de 1649.



Catedral de Puebla de los Ángeles (México) donde Juan Gutiérrez de Padilla fue maestro de capilla.

Sería prolijo dar cuenta de las innumerables sutilezas que distinguen a la escritura de Gutiérrez de Padilla. Su inusual sentido de las tensiones armónicas, el vibrante contraste de texturas que caracteriza a su música policoral, el fino sentido de la *hypotiposis* y una escritura de líneas contrapuntísticas de trazo impecable, son apenas algunos de los elementos que explican la fuerza estética y la emoción que caracterizan a la producción de este músico, quizá el más importante compositor del siglo XVII en el Nuevo Mundo.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Considerado uno de los más importantes compositores del siglo XVII, cuya música sacra puede equipararse en méritos y solvencia técnica a la de sus contemporáneos Claudio Monteverdi o Heinrich Schütz, fue maestro de capilla en iglesias españolas en Ronda (1608-1612), Jerez de la Frontera (1612-1616) y Cádiz (1616-1622). Sin embargo, pasó la mayor parte de su vida profesional como maestro de capilla de la Catedral mexicana de Puebla de los Ángeles, ciudad a la que llegó en 1622 y en la que permaneció hasta su muerte. La gran mayoría de su música fue escrita para esta catedral y ahí se conserva.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

Los datos biográficos actualizados más importantes sobre el compositor están espléndidamente reunidos en dos artículos complementarios de **María Gembero Ustárroz**, “Muy amigo de Música: el obispo Juan de Palafox (1600-1659) y su entorno musical en el Virreinato de Nueva España”, en *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*, (G. Mauleón, coordinador), Puebla, Secretaría de Cultura, 2010, p. 55-130 y de **Nelson Hurtado**, “Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro de la catedral de Puebla de los Ángeles”, *Heterofonía*, 138-139, enero-diciembre 2008, pp. 29-65. Aquellos interesados en conocer un catálogo del autor pueden consultar la lista cuidadosamente preparada por **John Koegel**, “Padilla, Juan Gutiérrez de” [Sic], en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., Londres, 2001, vol. 18, pp. 873-875. Además de los anteriores, una apreciación estética de la música de Gutiérrez de Padilla, con mayor detalle respecto al simbolismo y significado en su música se hallará en dos artículos de **Ricardo Miranda**: “Juan Gutiérrez de Padilla, luz de los ángeles en la música”, *Heterofonía*, núm. 125, julio-diciembre 2001, pp. 31-49 y “De ángeles también el coro: estética y simbolismo en la misa *Ego flos campi* de Juan Gutiérrez de Padilla”, en *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*, (G. Mauleón, coordinador), Puebla, Secretaría de Cultura, 2010, pp- 131-153.

Las mejores grabaciones de la música de Gutiérrez de Padilla han sido realizadas por algunos coros ingleses. Destacan la impecable grabación de la misa *Ego flos campi* por **Ex Cathedra**, así como las versiones en los registros New World Symphonies, **Ex Cathedra**, **Jeffrey Skidmore** (Hyperion, 2003) y *Streams of Tears. Juan Gutiérrez de Padilla, The Sixteen*, **Harry Christophers** (Coro, 2008). Otro disco monográfico finamente interpretado (aunque sin instrumentos) es *Juan Gutiérrez de Padilla. Music of the Mexican Baroque*, **Los Angeles Chamber Singers Capella**, Meter Ruthenberg (RCM, 1999). Por tratarse de grabaciones con base musicológica consignamos los discos *Missa Mexicana*, **The Harp Consort**, **Andrew Lawrence-King** (Harmonia Mundi, 2002), con una reconstrucción *sui generis* de la *Misa Ego Flos Campi*, en la que se mezcla una serie de bailes hispanos y novohispanos, y *Beatus Palafox, polifonía del siglo XVII entre dos mundos*, **Capilla Navariense**, **Camerata Lacunensis**, **Cantoría San Miguel de las Victorias** (SEDEM, 2010), en el que se rescata música de Gutiérrez de Padilla al lado de otros compositores de la época del arzobispo Palafox.



JUAN HIDALGO (1614-1685)

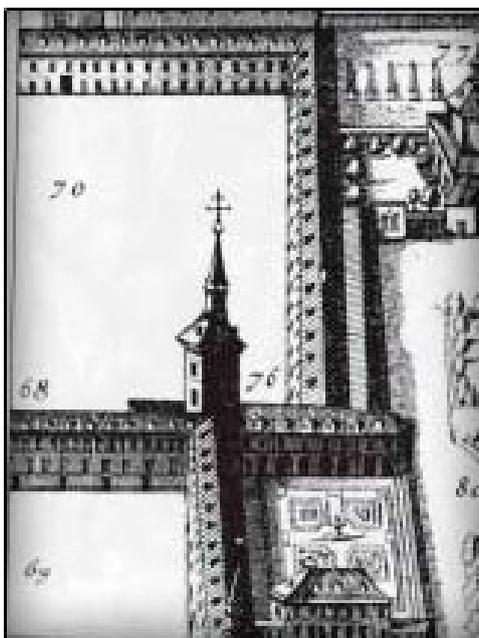
Luis Robledo Estaire

Catedrático de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio Superior de Música de Madrid

En el contexto de las interminables polémicas sobre la licitud o ilicitud del teatro, el jesuita Ignacio Camargo se quejaba así, en 1689, del poder seductor de la música: *La música de los teatros de España está hoy en todos primores tan adelantada y tan subida de punto que no parece que puede llegar a más [...] A cualquier letrilla o tono que cantan en el teatro le dan tal gracia y tal sal que Hidalgo, aquel gran músico célebre de la Capilla Real, confesaba con admiración que nunca él pudiera componer cosa de tanto primor, y solía decir por chanza que sin duda el diablo era en los patios el maestro de capilla; cosa muy fácil de creer y que mucho antes la dijo seriamente San Crisóstomo, que, comparando la música de la iglesia con la del teatro, dice que hay entre las dos tanta diferencia como de oír voces de ángeles a oír las voces de unos animales inmundos que están gruñendo (es término del Santo) en un muladar, porque por las bocas de sus ministros habla Cristo, mas por la de los farsantes el diablo.*

La anécdota es extraña en varios aspectos. Hacía solamente cuatro años que Juan Hidalgo había fallecido, y había sido, ciertamente, figura señera en la capilla real de la Corte, pero su celebridad la debía sobre todo a las composiciones que había hecho para el teatro y que seguían siendo admiradas. ¿Podía ignorar esto Camargo? Por otra parte, no se entiende que el compositor mostrase cierta envidia por las composiciones teatrales cuando había sido precisamente él quien diera las señas de identidad a una música que desde los escenarios cortesanos y los corrales de comedias se introducía en ámbitos domésticos y se reutilizaba, incluso, en ámbitos religiosos. ¿Transcribió fielmente Camargo las palabras de Hidalgo? Menos extraño puede resultar que todo un familiar de la Inquisición (Hidalgo lo era desde 1638) jugara a ser maestro de capilla luciferino en los tablados, porque en la España del siglo XVII el Diablo había sido reducido a monigote receptor de cachiporrazos, muchos cruentos, con los que aplacar el desasosiego de una sociedad que pecaba insistentemente de variadas formas, una de ellas el teatro.

Lo que sin duda transmite fielmente la anécdota es la primacía de la música teatral en los gustos de los madrileños, especialmente desde mediados de siglo, que es cuando comienza a adquirir fisonomía propia gracias a la actividad de Juan Hidalgo. Sin embargo, éste comenzó su carrera profesional en el ámbito eclesiástico, como intérprete de clavicordio (instrumento cuyas características están aún por esclarecer) y de arpa en la Capilla Real del Alcázar madrileño, donde ingresó en 1632. No obstante, su formación no fue la típica de un músico eclesiástico, como niño de coro, sino que debió producirse en contacto con la música secular que le resultaría familiar desde la infancia, habida cuenta de que su padre y su abuelo materno eran constructores de guitarras e instrumentos de cuerda, vinculados de manera especial a aquélla. El hecho es que pronto, hacia 1645, Hidalgo se convierte en maestro de la música de cámara de Palacio, componiendo tonos humanos a cuatro voces, esto es, composiciones seculares estróficas con estribillo, género hispánico de gran tradición y en el que, obviamente, florecían otros compositores. Además, Hidalgo recibirá el encargo de componer regularmente para la celebración mensual de las Cuarenta Horas en la Capilla Real, a la que contribuirá con villancicos y tonos a lo divino.

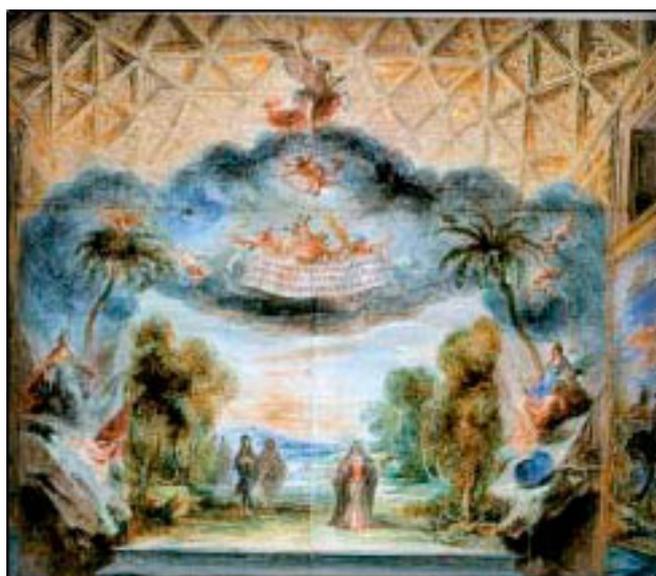


El número 76 señala el lugar del Palacio del Buen Retiro donde se hallaba el coliseo, el primer teatro a la italiana construido en España. El detalle pertenece al plano realizado por Pedro Teixeira e impreso en 1656, el año en el que en este mismo lugar se representó *Pico y Canente*, primera producción lírico-teatral cortesana cuya música puede atribuirse con seguridad a Juan Hidalgo.

El talento de Juan Hidalgo será puesto a prueba en los años 50 con el inicio de una serie de representaciones palaciegas de gran boato, mitad declamadas y mitad cantadas, cuyos artífices principales son Calderón de la Barca, en el texto y en la concepción global del espectáculo, y los escenógrafos italianos traídos por Felipe IV. Calderón establece un modelo de representación mitológica alegórica en el que la expresión de los mortales puesta en música se canaliza a través del tradicional tono, en tanto que las intervenciones de los dioses son confiadas al estilo recitativo de la ópera italiana, triunfante en

toda Europa. La misión de Hidalgo fue adaptar dicho estilo a las peculiaridades de la lengua castellana e insertarlo en la tradición española, en su doble vertiente dramática y musical. Así, Hidalgo lleva a cabo una simbiosis original en la que los modelos de origen italiano se visten con frecuencia de ritmos utilizados frecuentemente en la música española, mediante los cuales dispone secciones que van desde un estilo recitativo propiamente dicho hasta un estilo arioso emotivo y de gran efectividad dramática.

Aunque no hay constancia de ello, es muy probable que fuera Hidalgo el autor de la música para *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, representada en el coliseo del Buen Retiro en 1653, comedia mitológica con la que Calderón de la Barca inaugura el teatro cortesano de sutiles alegorías, complejas tramoyas y música novedosa. Sí está documentado, en cambio, que Hidalgo puso música a *Pico y Canente*, con texto de Luis de Ulloa, representada asimismo en el Buen Retiro en 1656. La aportación de Juan Hidalgo al teatro lírico hispánico ha de ser tenida en cuenta no sólo por el hecho de haber combinado hábilmente un estilo desconocido en España con el tono humano tradicional, sino por la circunstancia de haberlo llevado a cabo en el primer teatro a la italiana construido en nuestro país, el mencionado coliseo del Palacio del Buen Retiro.



El otro lugar que, junto al coliseo del Buen Retiro, era escenario de las producciones dramáticas palaciegas, era el salón dorado del Alcázar. Este dibujo de Herrera el Mozo (Österreichische Nationalbibliothek, Viena, Cod. 13.217) muestra la escenografía del comienzo de la zarzuela *Los celos hacen estrellas*, con música de Juan Hidalgo, representada en dicho salón en 1672.

La culminación de la serie de representaciones musicales cortesanas tuvo lugar con motivo de un evento político de gran importancia, el enlace de la infanta María Teresa con Luis XIV, mediante el cual se sellaba la llamada Paz de los Pirineos. En un intento por emular las producciones de ópera italiana de la corte francesa, la corona española patrocinó dos representaciones en las que todo el texto había de ser cantado, algo desconocido en España (exceptuando la tentativa en 1627, atípica y efímera, de *La selva sin amor*). Es así como surgen las dos primeras óperas españolas, con texto de Calderón de

la Barca y música de Juan Hidalgo, *La púrpura de la rosa*, representada en 1659, y *Celos, aun del aire matan*, representada en 1660. La música original de la primera no se ha conservado, pero sí una versión que parece ser muy cercana a aquélla: la recomposición o adaptación que con el mismo título llevó a cabo Tomás de Torrejón y Velasco para su representación en Lima el año de 1701. La segunda, por el contrario, se conserva íntegra. A sus cuarenta y seis años de edad, Hidalgo se había convertido en el músico favorito de la corte y en un referente inexcusable para todos aquéllos empeñados en componer música para el teatro. A partir de estas fechas, en los corrales de comedias, además de en el teatro cortesano, proliferarán los tonos humanos, que van a ser ya predominantemente para voz solista (con el obligado acompañamiento de bajo continuo), en representaciones mitad habladas y mitad cantadas, esto es, comedias con música o zarzuelas (género éste inaugurado por Calderón de la Barca en 1657 con *El laurel de Apolo*), ya que la ópera no acabará de cuajar. El propio Hidalgo depurará su estilo en producciones sucesivas con composiciones de gran belleza y sentido dramático como las que podemos apreciar en su música para la zarzuela *Los celos hacen estrellas*, con texto de Juan Vélez de Guevara, estrenada en el salón dorado del Alcázar en 1672.

De Juan Hidalgo se conservan composiciones litúrgicas en latín y composiciones religiosas en lengua vulgar (villancicos y tonos), pero su proyección en el ambiente musical de la época tiene lugar a través de su música teatral, a la que siguió contribuyendo hasta poco antes de su fallecimiento en 1685 (*Apolo y Leucotea*, de 1684), y que será interpretada todavía hasta entrado el siglo XVIII.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Juan Hidalgo de Polanco fue bautizado en la parroquia madrileña de San Ginés el 28 de septiembre de 1614. Su abuelo materno, Juan de Polanco, y su padre, Antonio Hidalgo, eran constructores de instrumentos de cuerda. Aparece mencionado por primera vez en las cuentas de la capilla real de Palacio en el último tercio de 1632 y su nombramiento efectivo tuvo lugar el primero de mayo de 1633 como músico de claviarpa. En los años siguientes es mencionado como músico de arpa o de claviarpa, indistintamente. Muy pronto destacó como compositor, lo que le valió ser puesto al frente de los músicos de cámara de la Corte. Desde los años 50 su actividad principal se orienta a la composición de música para las fiestas teatrales cortesanas, cuya cima pueden considerarse las óperas *La púrpura de la rosa* (1659) y *Celos, aun del aire matan* (1660). Estimado por sus contemporáneos como el músico teatral por excelencia, continuó componiendo comedias con música y zarzuelas, para la Corte y para los teatros públicos madrileños, hasta su muerte acaecida el 31 de marzo de 1685. Además de música teatral, se conservan de Hidalgo obras vocales de cámara, composiciones religiosas en lengua vulgar y composiciones litúrgicas en latín.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

La primera noticia del nacimiento de Juan Hidalgo fue dada por **Emilio López de Saa**, «Juan Hidalgo», *Ritmo*, 557: Julio-Agosto (1985). La carrera del compositor, junto a la historia de la música teatral española del Barroco, han sido estudiadas por **Louise K. Stein**, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain* (Oxford, 1993). La misma autora estableció el contextohistóricopolítico que dio lugar a sus dos óperas en «Opera and the Spanish Political Agenda», *Acta musicologica*, 63 (1991). Pueden consultarse también: **Begoña Lolo**, «Hidalgo, Juan», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (1999-2002) y **Louise K. Stein**, «Hidalgo, Juan», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd edition* (2001). Las dos óperas de Hidalgo han sido editadas recientemente por el Instituto Complutense de Ciencias de la Música: *Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo, La púrpura de la rosa* (ed. de **Louise K. Stein**) (Madrid, 1999); *Juan Hidalgo, Celos aun del aire matan* (ed. de **Francesc Bonastre**) (Madrid, 2000). Diferentes estudiosos han editado también obras de Hidalgo, muchas de ellas tonos humanos sueltos de origen teatral.

Hay grabación de *La púrpura de la rosa* debida al **Ensemble La Cappella** y a la **Orchestre baroque du Clemencic Consort**, dir.: **René Clemencic** (Nuova Era, DDD 6936). El resto de la discografía es dispersa, pero pueden señalarse tres registros que incluyen tonos de Juan Hidalgo: *¡Ay Amor!: Spanish 17th c. Songs and Theatre Music*, **The Newberry Consort**, dir.: **Mary Springfels** (HMU, 907022); *Música en tiempos de Velázquez*, **Ensemble La Romanesca**, dir.: **José Miguel Moreno** (Glossa, GCD 920201); *Arde, corazón, arde: Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Conjunto vocal e instrumental, dir.: **Gerardo Arriaga** (ISBN: 84-8189-009-X). En lo que respecta a la música religiosa, se puede comprobar el buen hacer de Hidalgo a través de dos registros; el primero incluye un tono al Nacimiento y un villancico: *José Rada «in memoriam»*, **Capilla Peñaflorida**, dir.: **Jon Bagüés** (Elkar, KD-342); el segundo contiene su misa a 5 voces: *Salve Reyna*, **Capilla Peñaflorida**, dir.: **Josep Cabré** (Glissando, B000035Q75).



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Clamor, colección digital de música española

Listado de conciertos grabados con obras de **Juan Hidalgo**.

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo “**Las músicas de Calderón de la Barca**” (abril 2011).



SEBASTIÁN DURÓN (1660-1716)

Pablo-L. Rodríguez

Profesor de Música de la Universidad de La Rioja

Cuenta el maestro de capilla Roque Lázaro, dentro del opúsculo *Elucidación de la verdad* (1716), una anécdota acerca del interés que mostraba el por entonces recién fallecido Sebastián Durón hacia la música italiana de su tiempo; al parecer, tras una ceremonia en el Convento del Carmen Calzado, Durón preguntó a un músico italiano la razón de una disonancia y éste le respondió que simplemente la hacía porque quería. No sabemos cómo reaccionó Durón a semejante respuesta, pero a la vista de las obras que escribió durante su etapa como organista y maestro de la Capilla Real (1691-1706), resulta evidente su fascinación por esas veleidades italianas. De hecho, su estilo como compositor es inconfundible no sólo por disponer recitativos y arias, incluir partes instrumentales claramente idiomáticas o utilizar una elaborada musicalización de los textos, donde no se escatima en cromatismos, disonancias o modulaciones inusuales, sino especialmente por cómo asimiló todo ello sin contravenir las prácticas, estilos y géneros musicales del Barroco hispano. Claramente, su música no pasó desapercibida en las primeras décadas del siglo XVIII y fue objeto de duras críticas; una de las más famosas y que más daño histórico ha hecho a Durón fue publicada por el polígrafo conservador Benito Feijóo en 1725 dentro del *Discurso sobre la música de los templos* y en ella le culpa de la invasión estilística italiana, de la pérdida de la «antigua seriedad española» y del gusto por lo que llama «músicas de tararira».

Una comparación de la biografía de Durón con la de otros músicos cortesanos de su tiempo (como Navas, Torres o Literes) revela cómo hasta 1691 su carrera se limitó al ámbito periférico de las catedrales. Este organista y maestro de capilla nacido en Brihuega no perteneció a una familia de músicos vinculada a la Capilla Real ni fue formado en el Colegio de Cantorcicos de la corte madrileña, sino que aprendió a tocar el órgano y a componer de los músicos catedralicios. Así, después de haber sido entre 1679 y

1685 ayudante de organista en las catedrales de Zaragoza y Sevilla, obtuvo la plaza de organista principal en Burgo de Osma (Soria) y dos años más tarde se trasladó al mismo puesto en Palencia. De igual forma, las pocas composiciones que pueden relacionarse con precisión a esa etapa catedralicia no permiten vislumbrar las características novedosas del Durón cortesano posterior. Cabe preguntarse, por tanto, cuál fue la razón de su nombramiento como organista de la Capilla Real en septiembre de 1691 y, especialmente, si tenemos en cuenta que poco después llegaría a convertirse en uno de los compositores favoritos de la corte española tanto en el ámbito sacro como en el profano.



Portada y una página del tiple de primer coro del Invitatorio *Taedet animam meam*. Forma parte de la música que presumiblemente escribió Sebastián Durón para las exequias de Carlos II en 1700.

Ese impresionante ascenso fue caldo de cultivo de leyendas que circularon oralmente hasta finales del siglo XVIII entre músicos de la Capilla Real. Por ejemplo, el organista Joseph Teixidor recoge en sus manuscritos históricos de principios del siglo XIX una inverosímil confrontación musical entre Durón y Lully en Viena previa a su nombramiento en la Capilla Real. Esa misma historia la podemos leer con una marcada orientación patriótica dentro de la *Historia de la música española* (1855-1859) de Soriano Fuertes junto a otra rocambolesca anécdota en la que Durón confesó al mismísimo Carlos II que su mayor destreza como compositor para la escena se debía a que «en el teatro lleva el compás el diablo y en la iglesia lo llevo yo». Sin duda, la lectura acrítica de la historiografía musical decimonónica unida a la escasez de estudios globales acerca de la música cortesana española han situado a Durón en un terreno difuso de la producción teatral, entre las figuras clave de Hidalgo y Literes, o lo han convertido erróneamente en un nombre menor de la música religiosa.

No hay duda de que el destierro de la corte española que sufrió Durón en 1706 por apoyar el bando Habsburgo en la Guerra de Sucesión, y que le llevó a morir en la localidad francesa de Cambo-les-Bains diez años más tarde, afectaría seriamente a la conservación de sus composiciones. Sabemos que consiguió recuperar desde el exilio la mayor parte de sus obras musicales más recientes a través de su representante legal en Madrid y es posible que se perdieran irremediabilmente tras su muerte. No obstante,

a través de las copias más o menos coetáneas de algunas de ellas, podemos conocer su asimilación de las novedades musicales italianas. Por ejemplo, en la lamentación a solo con violines *Aleph. Quomodo obscuratum* conservada en el Archivo del Monasterio de El Escorial encontramos una tercera parte de violín para suplir la ausencia de la viola, se utiliza un tipo de recitativo al margen de la tradición hispana o abundan cromatismos y modulaciones para subrayar los afectos del texto. Sin embargo, esa combinación de procedimientos italianos coexiste con elementos de tradición española; en el invitatorio de difuntos *Tædet animan meam* las parejas de flautas, violines y clarines se combinan con las voces formando cinco coros que se oponen al planteamiento del concertato que distinguía claramente entre voces e instrumentos. En el repertorio en lengua vernácula de villancicos y tonadas, Durón se muestra algo menos interesado por las innovaciones italianas, aunque las combina con maestría en numerosas piezas; en la cantada con violines *Atiendan, escuchen*, conservada en el archivo catedralicio de Palencia encontramos la habitual estructura ibérica de estribillo y coplas junto a idiomáticos *ritornelli* de violines y leves vocalizaciones del solista.



Doña Mariana de Neoburgo a caballo (1694), de Luca Giordano. Óleo sobre lienzo, 81 x 61 cm., Museo del Prado, Madrid. La reina Mariana de Neoburgo fue una de la figuras más importantes de la etapa cortesana de Durón y terminaría sus días sirviendo para ella como capellán durante su exilio. A la derecha, portada interior del manuscrito de *Salir el amor del mundo*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. Se trata de la primera fiesta cortesana en la que participó Durón como compositor en 1696 para la celebración del cumpleaños de Carlos II.

La explicación de esa mayor inclinación de Durón hacia procedimientos italianizantes en sus obras en latín está relacionada con la música que conoció en los años finales del siglo XVII en la Capilla Real. Ciertamente hubo dos figuras destacadas para Durón durante su etapa cortesana: el patriarca de las Indias, Pedro Portocarrero, máxima autoridad de la Capilla Real, y la reina Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II. La gestión del primero no sólo permitió recuperar a la capilla cortesana de la crisis

que había padecido en los años ochenta, sino que apostó por el músico alcarreño tras su llegada a la corte; siempre resaltó en los documentos oficiales su habilidad como compositor para la Capilla Real y también el acierto de su música teatral para los festejos reales. Por su parte, la reina Mariana intentó reproducir desde su llegada a Madrid en 1690 las mismas formaciones y estilos musicales que había disfrutado en la corte palatina de Düsseldorf. Para ello no sólo trajo a Madrid oboístas, flautistas y otros músicos de cuerda de Alemania, sino también piezas musicales de sus compositores favoritos como Johann Paul Agricola, Giovanni Battista Mocchi o Georg Andreas Kraft. Concretamente, un estudio de los pocos motetes conservados de Agricola revela interesantes paralelismos con las novedades introducidas por Durón en sus obras en latín.

Además de música religiosa, Durón debió de conocer también alguna ópera de Düsseldorf (se ha conservado una copia procedente de la Biblioteca Real de *L'Armeno* de Johann Hugo von Wilderer escrita en 1698), algo que le animaría a combinar elementos italianos con la tradición músico-dramática heredada de Juan Hidalgo. Ya en su primera fiesta cortesana con motivo del cumpleaños de Carlos II en 1696, *Salir el amor del mundo* sobre un texto de José de Cañizares, encontramos dentro de la partitura íntegra conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid un celebrado solo con vihuela de arco (denominación hispana de la *viola da gamba*) *Sosieguen, descansen*, que combina un aria con un recitativo (ambas secciones de origen italiano) y unas coplas (en la tradición hispana); este solo circularía años después de su estreno como cantata de cámara, llegando a formar parte a comienzos del siglo XVIII de un manuscrito de cantatas españolas y portuguesas copiado en Lisboa. En 1697, Durón volvería a colaborar en los festejos cortesanos con la comedia *Muerte en amor es la ausencia* sobre un texto de Antonio Zamora para la que dispuso una plantilla instrumental más amplia, con clarines, violines y timbal, e incluso escribió una sinfonía inicial en tres partes de la que tan sólo hemos conservado el acompañamiento. Entre 1698 y 1711 es posible atribuir a Durón casi una docena de partituras teatrales entre zarzuelas, óperas escénicas y comedias armónicas; tres de ellas previsiblemente escritas desde el exilio para los teatros públicos madrileños. La zarzuela *Veneno es de amor la envidia*, representada en el corral de la Cruz en 1711 sobre un texto de Antonio Zamora, se considera la última composición escénica de Durón y en ella encontramos varios ejemplos del refinamiento estilístico que alcanzó en su madurez, como ejemplifica la breve y cromática aria da capo «Ondas, riscos, peces, mares».

[NOTA BIOGRÁFICA]

Sebastián Durón Picazo nació en la localidad alcarreña de Brihuega (Guadalajara) en 1660. Fue organista ayudante en La Seo de Zaragoza (1679), segundo organista en la catedral de Sevilla (1680), organista principal en la catedral del Burgo de Osma (1684), de la catedral de Palencia (1686) y de la Capilla Real (1691). Tras su llegada a Madrid se convirtió en pocos años en uno de los compositores favoritos de la corte, por lo que en 1701 fue nombrado maestro de la Capilla Real y rector del Colegio de Cantorcicos. En 1706 tuvo que abandonar Madrid al ser desterrado por Felipe V tras su apoyo al bando Habsburgo en la Guerra de Sucesión. Desde ese año y hasta su muerte en 1716 trabajaría en el sur de Francia como capellán de la reina viuda de Carlos II, Mariana de Neoburgo. Escribió numerosas composiciones religiosas en las que puede comprobarse su particular síntesis estilística entre la tradición española y las novedades procedentes de Italia. También destacó en el cultivo de la música teatral, convirtiéndose hasta su destierro en el principal compositor de zarzuelas y comedias cortesananas.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

La principal biografía de Sebastián Durón se encuentra en **Antonio Martín Moreno**, *Sebastián Durón-José de Cañizares. Fiesta que se hizo a sus majestades se intitula Salir el Amor del Mundo*. Zarzuela en dos jornadas (Málaga, 1979). Sobre su estancia en la Capilla Real puede consultarse **Begoña Lolo**, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo* (h. 1670-1738) (Madrid, 1988) y, más concretamente, **Pablo-L. Rodríguez**, *Sebastián Durón. Oficio de difuntos a tres y cinco coros* (Madrid, 2003). Véanse además las voces dedicadas a este compositor de **Andrés Ruiz Tarazona** en el *Diccionario de la música española e hispano-americana* (Madrid, 1999-2002), **Louise K. Stein** (con Jack Sage y John H. Baron) en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. (Londres, 2001) y **Pablo-L. Rodríguez** en *The Oxford Companion to Music* (Oxford, 2002).

No existe grabación comercial de ninguna partitura teatral completa de Durón, aunque pueden escucharse algunos fragmentos de *Salir el amor del Mundo* y *Veneno es de amor la envidia en Música en tiempos de Velázquez*, **Ensemble La Romanesca**, dir.: **José Miguel Moreno** (Glossa, GCD 920201) y en *Barroco Español - Vol. II: «Ay Amor». Zarzuelas*, **Al Ayre Español**, dir.: **Eduardo López Banzo** (Deutsche Harmonia Mundi, 05472 77336 2). El primer y único disco monográfico dedicado a Durón, **Tonadas** (Songs), **Raquel Andueza**, soprano y **Manuel Vilas**, arpa doble (Naxos, 8.570458), incluye varios tonos humanos y divinos junto a algún ejemplo de cantata de cámara. Finalmente, pueden escucharse dos lamentaciones junto a algún villancico en: *Barroco Español - Vol. III: «Quando muere el sol»*. Música penitencial en la *Capilla Real de Madrid*. **Al Ayre Español**, dir.: **Eduardo López Banzo** (Deutsche Harmonia Mundi, 05472 77376 2) y *A Batallar Estrellas. Música de las Catedrales españolas del siglo XVII*. **Al Ayre Español**, dir.: **Eduardo López Banzo** (Harmonia Mundi Ibérica, 987053).



JOSÉ DE TORRES (ca. 1670-1738)

Juan José Carreras

Profesor Titular de Música de la Universidad de Zaragoza

A mediados del siglo XIX, la memoria de la música española de la centuria anterior era ciertamente escasa y problemática. El autor de estas líneas, Hilarión Eslava —leja- no sucesor de José de Torres al frente de la Real Capilla isabelina y el primero que se preocupó por recuperar la interpretación de su música— expresa con claridad la perplejidad que cierta música del pasado suscita en el oyente moderno. Paradójicamente, la composición que se menciona, la misa *Assumpta est Maria*, una de las ocho misas poli- fónicas que José de Torres publicó en 1703 en su *Liber missarum*, fue una obra que en su tiempo cimentó el prestigio del compositor, situándolo en la primera fila de los músicos hispanos del nuevo siglo.

La biografía de Torres había comenzado unos treinta años antes en el seno de la misma Real Capilla madrileña, institución a la que estuvo ligado hasta su muerte en 1738. El compositor había entrado al servicio regio como *niño cantor* en 1680. Seis años des- pués el responsable administrativo de la capilla hablaba ya de él como un músico “de muchas esperanzas”. En 1701, aparece ya como segundo organista, y algo antes, en los años finales del reinado de Carlos II, consta que Torres componía también para la mú- sica de cámara regia.

La nueva dinastía borbónica y la posterior Guerra de Sucesión implicaron una serie de importantes cambios en la vida cortesana. La actividad de la Capilla Real se vió alterada en sus rutinas y costumbres. Importantes músicos de la época anterior, como el maestro de la Capilla Real Sebastián Durón, se exiliaron definitivamente, otros fueron apartados de sus responsabilidades. Menos grave fue el destino de José de Torres. Si bien su nom- bre aparece en una lista de músicos depurados por la monarquía borbónica acusados

de simpatías austracistas, en 1708 sería definitivamente absuelto por falta de pruebas y readmitido en la capilla. Trabajando primero como interino, fue nombrado en 1720 titular del magisterio de la primera institución musical del país.



Esta edición de una obra para órgano es uno de los escasos ejemplos de la *Imprenta de Música* que documenta la maestría de Torres como intérprete (Archivo Histórico Nacional, Madrid).

Sin embargo, la personalidad de Torres no se reduce a esta faceta de hábil músico cortesano. En su tiempo, el oficio de músico (de corte o de iglesia) era mayoritariamente una ocupación que se transmitía de padres a hijos, como ocurría con otros artesanos, zapateros o panaderos, por poner dos ejemplos. Dinastías como los Bach en Sajonia y Turingia se daban a lo largo y ancho de Europa y, por supuesto, también en España. En este contexto, Torres constituye una excepción: hijo de un funcionario de justicia, su entorno familiar será ajeno por completo a la música. De sus dos hijos, uno seguirá la carrera militar y el otro, la de derecho; su hermano Diego llegará a ejercer los cargos de juez apostólico en la nunciatura y de capellán de honor del rey.

Este ambiente familiar letrado está, sin duda, relacionado con el interés que Torres tuvo siempre por la imprenta, un interés que le llevó a fundar, en el último año del reinado de Carlos II, una tipografía musical a “imitación de las demás naciones, para utilidad pública de nuestros reinos, que han logrado en los suyos tener en prensa los caracteres músicos”. En la imprenta de Torres no se publicaron únicamente partituras y libros de música, sino muchos otros títulos. Característico de la peculiar personalidad de Torres fue su edición, en 1702, de las *Poesías posthumas* de Eugenio Martín Coloma y Escolano, un alto funcionario de la administración de Carlos II con aficiones poéticas. Esta edición literaria (ocupación insólita para un organista de su tiempo) la dedicó Torres nada menos que a Josefa Álvarez de Toledo, la esposa del futuro duque de Uceda (véase ilustración). En la introducción que Torres escribe para este libro se transparentan sus excelentes contactos en ciertos círculos letrados y aristocráticos madrileños, algunos de

marcada filiación austracista de los que el compositor se distanciaría más tarde y que, de momento, le sirvieron para promocionar su carrera profesional.



La edición de las poesías de Eugenio Coloma (1649-1697) por Torres es testimonio no solo de sus excelentes contactos en los círculos letrados madrileños, sino de su relación con la élite política de su tiempo.

En el ámbito musical, Torres desarrolló un importante programa editorial protegido (desde 1700) por un privilegio real que convertiría a su tipografía en un efectivo monopolio durante casi cuatro décadas. En la Imprenta de Música se editaron tratados teóricos como los *Fragmentos Músicos* de Pablo Nassarre (1700) o los *Principios universales de la Música* del jesuita y matemático Pedro de Ulloa (1717). Conociendo el peso de las instituciones eclesiásticas en la música del tiempo, no es de extrañar que abundaran en su catálogo los libros dedicados al canto litúrgico. Es éste el caso de un manual de música titulado *Arte de Canto Llano* de Francisco de Montanos, un auténtico *best-seller* entre los músicos, del que Torres editaría nada menos que cuatro ediciones en treinta años, añadiendo en cada edición un importante suplemento de su autoría dedicado a la música moderna. Un año antes de la publicación del *Liber Missarum* de 1703 del que hablamos al principio, Torres había dado a conocer sus *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa* que volvería a publicar en 1736, esta vez con una nueva parte dedicada al *Modo de acompañar las obras de música según el estilo italiano*. La idea de Torres era la de ofrecer una introducción práctica y sencilla al acompañamiento armónico “atendiendo a la común y pública utilidad”. Desde este punto de vista de la utilidad pública, una de las actividades más interesantes de la imprenta fue la publicación de obras sueltas en forma de pliego impreso de las que se han conservado más de cuarenta. Junto a numerosas obras del propio Torres, los autores publicados de esta forma responden en general a la red de contactos profesionales de Torres en Madrid e incluyen a los más relevantes compositores de la época como Juan de Navas, Sebastián Durón, o Antonio Literes. Aunque el catálogo de pliegos musicales incluía música vocal de géneros diversos, el género estrella fue sin duda la cantata sacra y profana (*o humana*, como se decía entonces).

La cantata española permitía disfrutar en formato de bolsillo la adaptación propia de las atractivas arias italianas que combinaban los acompañamientos instrumentales con el virtuosismo vocal propio de ese estilo. El hecho de que estas cantatas se imprimiesen y, por tanto, tuvieran una distribución más allá de los pequeños círculos de profesionales que intercambiaban copias manuscritas de esta música, terminó por alarmar a más de uno. El padre Feijoo, por ejemplo, en su célebre ensayo sobre la música en los templos de 1726, censuró la política editorial de Torres, declarando que la música moderna al estilo italiano “habría de ser solamente para uno u otro ejecutor singularísimo, que hubiese en esta o aquella corte, pero no darse a la imprenta para que ande rodando por las provincias”.



Los portadas de sendos pliegos musicales de la Imprenta de Música que muestran la peculiar costumbre de José de Torres de datar los impresos utilizando las cuatro esquinas de la orla (1715 y 1711). El impreso de la zarzuela *El imposible mayor* es en realidad de Sebastián Durón, músico exiliado en 1706. (Real Conservatorio Superior de Música y Palacio de Liria, Madrid).

La difusión y recepción de la obra de Torres están todavía por estudiar: sabemos que sus composiciones circularon no sólo por el Nuevo Mundo (en Méjico, Perú o Guatemala, por ejemplo, como era de esperar en un maestro español de su fama), sino también en Italia (y a través de esta última, en el Reino Unido como testimonia el *Manuscrito Mac-kworth* de Cardiff que incluye once cantatas profanas del compositor). Por el contrario, apenas se ha conservado su música para órgano: fundamentalmente una obra impresa y una colección manuscrita en Méjico. En lo que concierne a la recuperación actual de la música de Torres es este un fenómeno iniciado en los años ochenta del siglo XX, centrado sobre todo en sus excelentes cantatas españolas (profanas y sacras), quedando todavía por explorar una parte sustancial de su obra litúrgica en latín.

[NOTA BIOGRÁFICA]

José de Torres es uno de los maestros de la cantata española, género sacro y profano que asumió los importantes cambios musicales que la influencia de la música italiana produjo en su época. Excelente organista, evitó la música teatral (tan importante en su época) para concentrarse en los principales géneros vocales de la música sacra como misas, salmos y lamentaciones. Su puesto de maestro de capilla del rey y el privilegio de impresión que le garantizó durante cuatro décadas la exclusiva de la edición musical en España le convirtieron en uno de los músicos más influyentes de su tiempo.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

La moderna investigación sobre Torres comienza en 1971 con la tesis doctoral de **John E. Druesedow** sobre el *Missarum liber* de 1703. Cuatro años después, **Yvonne Levasseur** aportaría una primera biografía. Más recientemente, dos investigaciones en torno a Torres han subrayado sobre todo el contexto institucional del músico: la monografía de **Begoña Lolo**, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo* (h. 1670-1738) (Madrid, 1990), publicó nuevos documentos sobre las actividades de Torres en la Capilla Real, aunque mantuvo la arbitraria periodización de **Levasseur**, según la cual sólo a partir de 1718 se produciría la influencia italiana en la obra de Torres. Por su parte, el de **Nicolas Morales**, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V* (1700-1746) (Madrid, 2007), es una útil introducción al contexto histórico del músico. Mi edición de *El Manuscrito Mackworth de Cantatas Españolas* (Madrid, 2004), aporta el estudio de una fuente central para comprender su obra profana. A la faceta de Torres como organista está dedicada la monografía de **Gustavo Delgado Parra**, *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición* (Valencia, 2010).

De la obra teórica de Torres, la segunda edición de las *Reglas generales de acompañar* está disponible en un facsímil publicado recientemente por Librería Maxtor. Por otra parte, la mayoría de las ediciones de la Imprenta de Música son de fácil acceso a través de la *Biblioteca Digital Hispánica* de la Biblioteca Nacional de España.

Las grabaciones de **Eduardo López Banzo** al frente de su grupo *Al ayre español para la Deutsche Harmonia Mundi* han sido decisivas en dar a conocer al oyente contemporáneo la obra de Torres, aunque también deba recordarse la labor pionera de **José Rada** al frente de la Capilla Peñaflorida (existe una antigua grabación de este coro del emocionante homenaje póstumo a Rada con música de Torres). Además, cinco cantatas profanas del manuscrito de **Mackworth** pueden escucharse en una estupenda grabación a cargo de *Gabinete armónico* (Arsis, 2007).



FRANCISCO VALLS

(ca. 1671 – 1747)

Álvaro Torrente

Profesor titular de Música en la Universidad Complutense

Ningún músico en la historia de España ha sido objeto de una polémica tan enconada como la que se desarrolló, en los años posteriores a la Guerra de Sucesión, alrededor de un pequeño pasaje de la misa *Scala Aretina*, compuesta por Francisco Valls en 1702. El maestro de capilla de la Catedral de Barcelona había cometido la osadía de hacer entrar una voz en intervalo disonante de segunda y novena sobre las palabras «miserere nobis» del *Gloria*. Trece años más tarde se desencadenó un debate en el que participarían, hasta 1720, más de 50 músicos de toda la península, de Cádiz a la Seo de Urgell, desde Compostela a Cartagena, llegando a intervenir el mismísimo maestro de la Capilla Real de Nápoles, Alessandro Scarlatti. A juicio de los detractores de Valls, la entrada del tiple del segundo coro iba contra las reglas del arte músico, mientras que Valls y sus defensores clamaban por la libertad del creador frente a las reglas, defendiendo el uso flexible de disonancias porque «son las que en alto grado hermocean la música».

La verdadera causa que provocó tan encendido debate fue sin duda mucho más prosaica. Valls había estrenado su misa en 1702, probablemente para celebrar la clausura de las Cortes Catalanas presididas por Felipe V, pero parece que volvió a utilizarla para festejar la victoria del archiduque Carlos en Almenara en 1710 ante las tropas borbónicas. No fue hasta acabada la guerra, con Valls en el bando perdedor, cuando un oscuro organista de la catedral de Granada con estrechas filiaciones borbónicas desencadenó la controversia. Lo que inicialmente fue un debate profesional por correspondencia fue subiendo de temperatura hasta alcanzar el punto de ebullición en la primavera de 1717, provocando la intervención del maestro de la catedral primada, Miguel de Ambiela, quien, en un salomónico dictamen que daba la razón a tirtios y troyanos, intentó zanjar la discusión; los principales maestros abandonaron la disputa, pues ésta aún se prolongó algunos años más de la mano de músicos de segunda fila. El análisis de la biografía

y distribución geográfica de los polemistas demuestra que, en la mayoría de los casos, defensores y detractores tenían vínculos con uno u otro bando de la confrontación. El propio Valls fue desterrado en 1719 por haber estado al servicio del Archiduque y no fue restituido hasta 1725, cuando España firmó el Tratado de Viena que supuso la paz definitiva con el Imperio.



El Archiduque Carlos en 1707, durante la Guerra de Sucesión. Valls compuso música para su corte en Barcelona, y fue represaliado por ello al acabar la guerra. (Retrato de Francesco Solimena)

Sus biógrafos sostienen que Valls nació y pasó toda su vida en Cataluña, pero no hay datos concluyentes sobre su vida antes de su llegada al magisterio de Santa María del Mar de Barcelona en 1696, durante su destierro, o tras su jubilación en 1726. No se sabe con certeza dónde nació, dónde se formó, ni dónde comenzó su carrera profesional (se ha propuesto sin fundamento que desempeñó el magisterio de la colegiata de Mataró o la catedral de Girona). Hay indicios que sugieren que durante alguno de estos períodos pudo haber estado vinculado con Valencia. En su primer escrito de defensa en la controversia (1715) cita como únicas autoridades a cuatro compositores activos en la región valenciana durante la segunda mitad del siglo XVII (los tres últimos maestros sucesivos del Colegio del Patriarca), por lo que parece probable que se formara con alguno de ellos: Cristobal Galán (†1684), José Hinojosa (†1673), Antonio Ortells (†1707), Aniceto Baylón (†1684). En el tratado teórico que escribió tras su jubilación no pone ejemplos de ningún compositor catalán pero sí de Hinojosa, Galán y Ortells, además de otros músicos valencianos, entre ellos Juan Bautista Comes (†1643) o Joan Cabanilles (†1712). A esto hay que añadir que su única composición que puede fecharse durante su depuración política es el oratorio *El cultivo del alma*, compuesto para San Felipe Neri de Valencia en 1720 (hay que recordar que el maestro de la catedral valenciana era, desde 1714, su discípulo Pedro Rabassa).

Valls fue un compositor prolífico, especialmente durante las primeras dos décadas de magisterio barcelonés, ya que hacia 1713 había dejado de componer, quizás influido por el curso de una guerra que acabaría por truncar su carrera. En su producción predomina de forma abrumadora la música religiosa. Los inventarios de sus obras donadas a la catedral a su jubilación y a su muerte recogen más de 600 composiciones, de las

que se han conservado cerca de la mitad en la Biblioteca de Catalunya. Predominan ligeramente las obras en latín: junto a los géneros más comunes como misas y salmos encontramos un elevado número de responsorios de maitines y motetes para las más diversas fiestas. También es importante el número de obras en romance, si bien en menor número que las latinas, destacando la casi total ausencia de villancicos de Navidad y Reyes, una excepción en el panorama contemporáneo catalán y español. Esta singularidad se debe probablemente a las convenciones ceremoniales de la Catedral de Barcelona, donde no parece que se cantaran villancicos en dichas fiestas siendo en cambio habitual interpretar responsorios concertantes en diversas ocasiones. No obstante, es necesario matizar el carácter religioso de algunos de sus villancicos. Un número bastante notable de sus obras fueron compuestas para celebraciones religiosas relacionadas con eventos políticos –casi siempre promovidos por la Consell de Cent o la Diputación de Cataluña– como la paz con Francia y liberación de Barcelona (1697), la llegada de Felipe V a Madrid (1701), su estancia en Barcelona (1701-02), la entrada del Archiduque Carlos (1705) y un gran número de festividades en las que participó alguno de los dos monarcas. La lectura de muchos de los textos de estas festividades y su realización musical –obras de grandes dimensiones para tres o cuatro coros con nutrida participación instrumental– demuestran que se trata de composiciones de carácter civil y áulico destinadas a ensalzar tanto al promotor como al monarca, dentro del marco de una fiesta religiosa.

Valls compuso pocas obras profanas, la mayoría de ellas tonos humanos (canciones polifónicas y monódicas) que se cantaban en las reuniones de la Academia Desconfiada, como, por ejemplo, el dúo *Serenen tus iras*, interpretado en la sesión inaugural. Valls fue miembro activo de esta academia aristocrática fundada en 1700, siendo uno de los pocos músicos contemporáneos vinculados, en pie de igualdad, con las élites culturales y políticas de su entorno.

Su obra más conocida, la misa *Scala Aretina*, es una de las obras fundamentales del barroco español. Compuesta en 1702 para tres solistas, dos coros de cuatro voces, dos violines y acompañamiento, en años posteriores le añadió una pareja de oboes y otra de clarines. A partir de una escala de seis notas de Do a La (el hexacordo de Guido d'Arezzo), tomada como *cantus firmus*, Valls construye una grandiosa arquitectura en la que combina pasajes en contrapunto imitativo, como la fuga doble a trece partes del primer *Kyrie*, con bloques homofónicos y diálogo con solistas. Para descubrir la originalidad de Valls no es necesario llegar al controvertido «miserere nobis»: la misa se abre con una sucesión de acordes modulatorios completamente inusual en la España de la época. La presencia de violines apunta a que Valls fue de los primeros compositores en incorporar estos instrumentos fuera de la Capilla Real madrileña y antes de la llegada de los músicos extranjeros con el Archiduque a partir de 1705. La rápida adopción de los modelos italianos y austríacos, inspirada sin duda en la música de Caldara, Fux y Porsile que pudo escuchar en la corte de Barcelona, se puede ver comparando esta obra con su misa *Ut queant laxis*, construida igualmente sobre el mismo *cantus firmus* y basada en el molde de la *Scala Aretina*. Se trata probablemente de la composición litúrgica más moderna escrita por un compositor español en aquellos años, que destaca especialmente por incluir un conjunto de oboes a cinco partes, dos clarines y timbales, una combinación sonora típica de la corte imperial, así como la división del Gloria en doce movimientos contras-

tantes en compás, plantilla, tempo y tonalidad, siguiendo un modelo de origen boloñés que se estandarizaría en Europa en las décadas siguientes. Valls pudo escribir esta obra para celebrar el regreso del Archiduque a Barcelona en diciembre de 1710 o, más probablemente, para festejar en esa ciudad –donde todavía residía su esposa Elisabeth de Brunswick– su coronación como emperador Carlos VI.



Izquierda: portada de un pliego con los villancicos cantados en la fiesta de celebración por la entrada en Barcelona del Archiduque Carlos. Derecha: portada de un cuadernillo vocal de la misa *Scala Aretina* (Biblioteca Nacional de Catalunya).

Después de su jubilación, Valls se dedicó a redactar el *Mapa Armónico-Práctico*, que ya había completado en 1735. En este monumental tratado, que nunca alcanzó la imprenta y que se difundió a través de numerosas copias manuscritas, demuestra conocer no sólo autores clásicos como Zarlino, Kircher, Cerone o Lorente, sino también a sus contemporáneos Rameau, Paris y Royo, Ulloa y Tosca. Además de los contenidos tradicionales de contrapunto y composición, dedica mucha atención al estilo moderno concertado para voces e instrumentos, con cientos de páginas llenas de ejemplos musicales del propio maestro y de un número selecto de compositores. Es probable que Valls escribiera este tratado como una respuesta tardía a sus críticos, para demostrar su profundo conocimiento de las reglas del contrapunto, en cuyo contexto dedica un capítulo al «modo como podrán transitar y entrar las voces en especie disonante» (donde acaba aconsejando que todo lo explicado en el mismo «no es para permitirlo a principiantes»). Sin duda, décadas después, todavía necesitaba revalidar su maestría ante los ojos de la profesión. De sus detractores ha quedado poca memoria mientras que la de Valls se va redescubriendo cada día –aunque quizás muy lentamente– de la mano de su música y de sus escritos.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Se cree que Francisco Valls nació en Barcelona hacia 1671, pero también es posible que lo hiciera en Valencia, donde debió de formarse. En febrero de 1696 obtuvo el magisterio de capilla de Santa María del Mar en Barcelona y en diciembre del mismo año fue nombrado coadjutor del recién jubilado maestro de la catedral de Barcelona, Joan Barter, a quien sucedió como titular tras su muerte en 1706. Entre 1715 y 1720 su misa *Scala Aretina* (1702) fue objeto de una encendida polémica. En 1719 fue apartado de su cargo por su apoyo al Archiduque Carlos durante la guerra, siendo restituido en 1725. Tras su jubilación un año más tarde escribió su tratado de composición *Mapa Armónico-Práctico*, cuya redacción había completado en 1735. Falleció el 2 o 3 de junio de 1747.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

La investigación biográfica más destacada corresponde a **Josep Pavía i Simó**, *La música en Catalunya en el siglo XVIII* (Barcelona, 1997), aunque la mejor síntesis sigue siendo el artículo del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* firmado por **Francesc Bonastre** y **Montserrat Urpí** (Madrid, 2002). Sobre las vinculaciones políticas de Valls destacan **Francesc Bonastre**, «Pere Rabassa ‘...lo descans del mestre Valls’. Notes a l’entorn del tono *Elissa gran Reyna de Rabassa i de la missa Scala Aretina de Francesc Valls*», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de S. Jordi*, IV-V (1990-91), 81-104; **Andrea Sommer-Mathis**, «Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII», *Artigrama XII* (1996-97), 45-77; y **Álvaro Torrente**, «Villancicos de Reyes: propaganda sacro-musical en Cataluña ante la sucesión de la corona española (1700-1702)», en *La pérdida de Europa. La Guerra de Sucesión por la monarquía de España* (Madrid, 2007), 199-246. La polémica sobre la misa *Scala Aretina* ha fascinado a los investigadores, desde **Soriano Fuertes** y **Barbieri** en el s. XIX. A falta de una reflexión actualizada, la mejor síntesis bibliográfica sigue siendo **Lothar Siemens Hernández**, «Contribución a la bibliografía de las fuentes en la cuestión Valls», *Anuario Musical*, 31-32 (1976-77), 175-194. Una parte de los textos ha sido publicada en **José López-Calo**, *La controversia de Valls* (Granada, 2005); autor que también editó la misa (Londres, 1975). Hay una edición facsímil del *Mapa Armónico-Práctico* (Barcelona, 2002), tratado sobre el que sigue siendo fundamental el artículo de **Antonio Martín Moreno**, «Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra de Francisco Valls (1665?-1747)», *Anuario Musical*, 31-32 (1976-77), 157-94. Varias partituras de Valls están publicadas en la serie *Monumentos de la Música Española del CSIC* y en la editorial Tritó.

La mejor grabación de la misa *Scala Aretina* fue realizada por **Gustav Leonhardt** para Deutsche Harmonia Mundi (1993). **Joan Grimalt** dirige a **Exaudi Nos** en una grabación de misas y salmos para La Mà de Guido (2006). Otras composiciones se incluyen en discos de los grupos *Mapa Armónico* (dir. **Francesc Bonastre**), *La Folía* (dir. **Pedro Bonet**) y *Al Ayre Español* (dir. **Eduardo López Banzo**).



ANTONIO LITERES (1673-1747)

Andrea Bombi

Profesor de Lengua y Literatura Italiana en la Universidad de Valencia

“Fue una época de transición, como todas”

Sería difícil rebatir esta afirmación del musicólogo Reinhard Strohm: según el paso de las generaciones, la música evoluciona, con mayor o menor rapidez, y para cada época el criterio del historiador puede constatar esa coexistencia de lo conservador y de lo novedoso que parece propia de una transición. Pero hay períodos en los que el cambio es percibido por sus protagonistas como problema y pasa a ocupar un lugar central en la reflexión. Así sucedió en la época que protagonizó Antonio Literes, es decir *grosso modo* los años entre 1690 y 1730, desde las primeras manifestaciones claras de influencias italianas y francesas en las obras de Sebastián Durón, a la definitiva consagración de una música española “moderna” por la asimilación del estilo concertado o del recitativo, y de formas como el aria *da capo*. Y no merecería la pena extenderse más sobre este aspecto de no ser porque es precisamente en el debate originado por estos cambios donde encontramos juicios críticos muy precisos sobre la música de Literes que lo convierten en una figura emblemática del cambio, quizá más allá de lo que él mismo hubiese deseado.

Pero antes de comentar estas valoraciones, conviene constatar que los datos biográficos de Antonio Literes se resumen en pocas líneas, y conceden escasísimo margen para especular sobre su personalidad. Desde su natal Artá, al este de Mallorca, alrededor de 1686 se trasladó a Madrid –donde residiría permanentemente– para ingresar en el Real Colegio de Niños Cantorcicos. A su paso a la Real Capilla en 1693 conservó el cargo de violón principal alcanzado en el Colegio. Sirvió en Real Capilla hasta el final de sus días. Se casó dos veces, con Manuela Sánchez (+ 1710) y Luisa Montalvo (+ 1762). De sus cuatro hijos, solamente uno, Antonio Literes Montalvo, destacó en la profesión musical, llegando a organista de la Real Capilla. No obstante el prestigio del que gozó en vida, Literes murió pobre.

En el terreno profesional consta que desde la década de 1690 compuso música vocal, en latín y en castellano, para las funciones de la capilla; y con mayor apremio después del incendio del Real Alcázar de 1734 que devastó el archivo de música. Sin embargo, su obra litúrgica es de menor empeño respecto a las elaboradas partituras para solistas, coro y orquesta compuestas, en las mismas circunstancias, por el maestro de la Real Capilla, José de Torres. Y como éste, en el terreno de la música devocional Literes fue pionero en la composición de cantatas para solista –con partituras supérstites guardadas hasta en archivos de América– y contribuyó al asentamiento del oratorio con una partitura estrenada en Lisboa en 1720, que no se conserva.

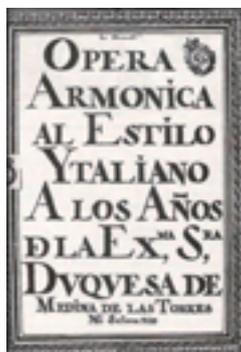


El *Teatro crítico universal* del ilustrado Benito Feijóo incluye un fundamental testimonio crítico sobre la música española a principios del siglo XVIII, con dos elogiosas menciones de Literes.

Como mínimo a partir de 1700 –año de estreno de su zarzuela mitológica *Júpiter y Danae*–, compuso música teatral, inicialmente para la corte. Destacan las producciones para celebrar el nacimiento del futuro (y efímero) Luis I de Borbón, circunstancia en la que Literes sustituyó al ex maestro Sebastián Durón, exiliado por sus sentimientos austracistas en la Guerra de Sucesión. Para la ocasión se pusieron en escena las zarzuelas *Con música y por amor* (1709, junto con Juan de Navas) y sobre todo *Acis y Galatea* (1708), su obra más extensa. Más tarde, entre 1709 y 1723, también compondría para los corrales madrileños. Es en el terreno de la música teatral donde Literes aparentemente cosechó sus mayores éxitos, como lo testimonian, en particular, las reposiciones de obras suyas en diferentes momentos y lugares. Sin embargo, su colaboración con los cómicos, en la corte o en los corrales, resulta saltuaria, lejos de la regularidad y casi especialización que caracterizaría, después de 1725, la actividad de José de Nebra, organista también en la Real Capilla.

Además de las seis partituras correspondientes a las producciones teatrales, de la obra

profana de Literes se conservan cerca de una docena de cantatas de cámara. Y una “ópera armónica al estilo italiano” –en realidad algo así como una cantata escénica– conocida por el título espurio de *Los elementos*. Dedicada a la duquesa de Medina las Torres, *Los elementos* testimonia los servicios prestados por Literes a la nobleza madrileña, y en la misma línea se inserta también su participación en la orquesta de la duquesa de Osuna, prominente mecenas musical del momento.



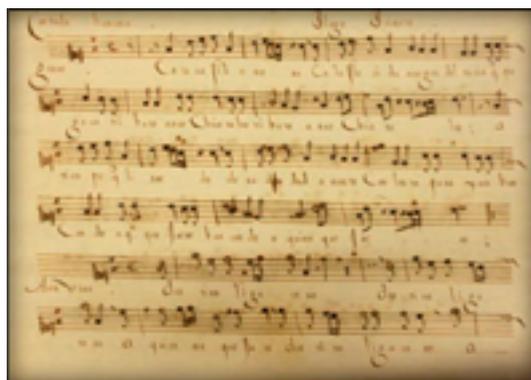
Compuesta quizás alrededor de 1710, la partitura de *Los Elementos* representa uno de los escasos testimonios musicales del teatro privado, y sintetiza los rasgos característicos del estilo de Literes.

Así, al igual que otros músicos del rey contemporáneos suyos, Literes compatibilizó su trabajo en la Real Capilla con actuaciones en los teatros públicos y en las casas nobles, aprovechando la mayor flexibilidad de los reglamentos de la institución, tras las reformas impulsadas por la dinastía borbónica. A diferencia de sus colegas, sin embargo, Literes no fue un compositor especialmente prolífico: solamente se le pueden atribuir una decena de obras teatrales –según el recuento más optimista–, las citadas cantatas profanas, y alrededor de cincuenta obras sacras, en latín y en castellano. Comparado, pues, con Torres o el más joven Nebra, el mallorquín ocupa, sí, un lugar destacado en la élite musical hispana, pero, salvo en los años 1708-9, aparentemente no en primerísima fila.

Ahora bien, esta percepción podría corregirse radicalmente de tener un conocimiento directo del uso que Literes hacía del “violón hecho en Cremona de mano de Stradibarius” inventariado *post mortem* entre sus bienes. Se intuye que Literes quiso poseer un instrumento adecuado a esas cualidades de intérprete –y ciertamente también de compositor–, que se le reconocen explícitamente en un expediente administrativo de la Real Capilla de 1720, atribuyéndole una “habilidad tan conocida en la composición y violón que no hace poco quien lo compite”. Como ni una sola obra suya para violón ha sobrevivido, existe, pues, una cara oculta del astro Literes, para nosotros casi imposible de conocer, de no ser por los atisbos reconocibles en las arias con bajo concertado diseminadas en su producción. Desde este punto de vista, el Literes músico no resulta menos elusivo que el Literes persona.

Todo esto no le quita nada, al contrario, le da mayor valor, al juicio muy positivo que unánimemente emitieron sobre él sus contemporáneos. En su ensayo *Música de los tem-*

plos (1726), el erudito ilustrado Benito Feijoo citó muy elogiosamente a Literes, acaso el único compositor “que ha sabido juntar toda la majestad, y dulzura de la Música antigua con el bullicio de la moderna”, en particular por su singular “manejo de los puntos accidentales” (modulaciones) en función del sentido de la letra, algo que exige “ciencia, y numen; pero mucho más numen que ciencia”. La perfecta integración de estilo antiguo y moderno le proporciona a su música “aun en las letras de amores, y galanterías cómicas... un género de nobleza, que sólo se entiende con la parte superior de la alma: y de tal modo despierta la ternura, que deja dormida la lascivia”. En el intenso debate que impulsó el escrito de Feijoo, incluso quienes rebatieron sus argumentos compartieron su juicio sobre el “insigne músico” Literes, como el *Aposento anti-crítico* de Juan Francisco de Corominas (1726).



La obra de Literes circuló ampliamente por España e Hispanoamérica: la cantata humana *Esta-ba Fili hermosa* se conserva en el Archivo de la Catedral de Valencia.

La inspiración (“numen”) se une a una sabiduría (“ciencia”) adquirida en la corte, en contacto con los músicos alemanes, franceses, italianos, mantenidos por Mariana de Neoburgo, esposa de Carlos II, o integrados en las filas de la Real Capilla tras el advenimiento de Felipe V; y también con los más destacados músicos españoles, Durón en primer lugar. Encrucijada de todos estos elementos, la música de Literes se concreta en la alternancia de formas hispanas –solos de estribillo y coplas, coros teatrales de voces agudas, todo ello en estilo silábico y diatónico– con otras de tipo pan-europeo, como los recitativos y las *arias da capo* con instrumentos concertados, más cercanas al que conocemos como estilo barroco tardío. Con esta alternancia, muy visible en la música escénica, Literes responde a las exigencias de los productores teatrales y de sus públicos moviéndose en una senda ya trazada en su momento por Durón. Pero demostrando un control más preciso de los resortes estilísticos modernos –*in primis* la escritura idiomática de los instrumentos y la coloratura vocal– y de los técnicos –las posibilidades constructivas de la incipiente armonía tonal–, que aprovecha con solvencia en función expresiva. De forma quintaesencial estos rasgos se reconocen en *Los elementos*: aún prevaleciendo las *arias da capo* a la italiana, los cuatros alcanzan un hondo compromiso armónico, y un melancólico lamento hispano –el tono *Ay, amor*– ocupa el centro mismo de la representación. La sagaz combinación y alternancia de elementos tradicionales y modernos, hispanos y pan-europeos convierten la escucha de Literes en un encuentro con la riqueza, la flexibilidad, las sorpresas de una música “de transición”.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Nacido en Mallorca, Antonio Literes (1673-1747) desarrolló su carrera enteramente en las instituciones musicales reales en Madrid, primero en el Colegio de los Niños Cantorcicos, después como violón de la Capilla Real (1693). Para esta institución compuso música sacra muy a finales del siglo XVII y también después del incendio de 1734, pero sus obras más influyentes son las zarzuelas y cantatas concebidas para el teatro y la cámara. Sus contemporáneos reconocieron unánimemente sus cualidades de intérprete y compositor, apreciando especialmente su sensibilidad a la hora de conjugar en sus composiciones la tradición hispana y las influencias italianas. Precisamente este mestizaje explica la fascinación que aún ejerce su música sobre nosotros.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

La información biográfica y la investigación sobre Literes se encuentran resumidos críticamente, con exhaustivas indicaciones bibliográficas y discográficas, en **Antoni Pizà**, *Antoni Literes: Introducció a la seva obra* (Palma de Mallorca, 2002); en castellano aún resulta útil el dossier publicado por *Scherzo* 117 (XII, 1997) con artículos de **Pablo Rodríguez**, **Álvaro Torrente**, **José Máximo Leza** y **Andrea Bombi**. Síntesis sobre la época aparecen en **José Máximo Leza**, “El teatro musical”, en **J. Huerta Calvo** (ed.), *Historia del teatro español* (Madrid, 2003, vol. II), y sobre todo en los dos ensayos de **Juan José Carreras**, “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad” y “Las cantatas españolas de la colección Mackworth de Cardiff”, en **M. Boyd** y **J. J. Carreras** (eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid, 2000). Para los escritos de Feijoo, **Antonio Martín Moreno**, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España* (Ourense, 1976).

Las grabaciones más solventes de obras completas de Literes se deben al grupo **Al ayre español**, dirigido por **Eduardo López Banzo**: *Los elementos*, *Acis y Galatea* y *El estrago de la fineza o Júpiter y Semele* (Deutsche Harmonia Mundi). El mismo grupo ha incluido obras de menor extensión en grabaciones antológicas. Menos incisiva es la versión de *Los elementos* por **Capella de Ministrers**, dirigida por **Carles Magraner** (CDM), que también ha interpretado otra zarzuela completa, *Júpiter y Dánae* (BLAU CD).



DOMENICO SCARLATTI (1685 - 1757)

Roberto Pagano

Antiguo Profesor de Historia de la Música en la Universidad de Catania y Director Artístico de Festival Scarlatti de Palermo

(Traducción: Luis Gago)

Hijo de Alessandro Scarlatti, uno de los más ilustres representantes del Barroco musical italiano, Domenico sufrió la gravosa influencia del padre, en cuyos ideales estéticos apenas había lugar para la música instrumental. Quedaba, por tanto, reprimida la vocación específica del excepcional virtuoso del clave que alcanzó prominencia en algunos episodios destacados de sus años juveniles, por lo que la carrera romana del músico quedó anclada en una rutina vocal de altura. A pesar de que una movilidad excepcional para la época y del carácter predominantemente luminoso de su música podrían dar la impresión de una vitalidad muy intensa, Domenico era menudo, enfermizo y extremadamente sensible. No resulta aventurado relacionar la larga enfermedad que lo mantuvo inactivo durante todo el año 1726 con el trauma que le causó la muerte de su padre.

El regreso a Italia dio lugar al inicio de una suerte de comparación con la sombra de Alessandro. Baste citar aquí el hecho de que colgara el hábito de abate, el abandono del celibato y las diez paternidades que le harían igualar las inscripciones registrales de los hijos que tuvo su propio progenitor; por lo que respecta a la música, el extraordinario florecimiento de sonatas puede interpretarse como respuesta a la copiosa producción de cantatas de Scarlatti padre.

Los condicionamientos sufridos en la etapa italiana de su carrera dejan clara la importancia de las decisiones tomadas por Domenico en Portugal y en España. En un ensayo biográfico dedicado a la complementariedad de las biografías de los dos Scarlatti he escrito que sólo ciertos padecimientos humanos de Domenico podían ponerse en relación con la Sicilia de sus antepasados y que «el corpus de las sonatas –y, por tanto, la parte de su obra que ha dejado huella en la historia de la música occidental– lo muestra vincula-

do más significativamente a la Península Ibérica y no a Italia».

Un año antes de su muerte, Domenico recibió en Madrid la visita del doctor L'Augier, un simpático trotamundos barrigón. Charles Burney (el erudito al que se debe una de las primeras historias de la música dignas de tal nombre) pudo recoger de aquel encuentro un testimonio directo del incansable viajero. El hecho de que el historiador defina a su interlocutor como «persona de primer orden, muy culta y dotada de una profunda competencia musical» convierte en preciosos todos los detalles por él referidos, pero merece un especial énfasis el interés específico del gordinflón vienés por el canto popular, escuchado por él «con oído de filósofo en todas partes del mundo», visto que declaró textualmente a Burney: «En las piezas de Scarlatti hay muchos pasajes en los que imita la melodía característica de los cantos de mozos de cuerda, arrieros y gente corriente».



Retrato de Domenico Scarlatti. Litografía de Alfred Lemoine a partir del retrato al óleo de Antonio de Velasco, actualmente en la Casa dos Patudos - Museu de Alpiarça, Portugal (en Amédée Méreaux, *Histoire du clavecin*, Paris au Mènestrel, Heugel & C.ie, 1867).

Se ha hecho remontar a José António Carlos Seixas (1704-1742), un joven músico portugués que el Infante don António de Bragança había sometido al juicio de Scarlatti, el mérito de haber inducido con su propio ejemplo al maestro de capilla italiano a utilizar atractivos reclamos folclóricos para imprimir variedad y un sabor insólito a su música para clave. A partir de las sonatas de Seixas que conocemos, hay que pensar que el juicio extremadamente positivo expresado por Scarlatti y citado por un historiador fue dictado más por la excelencia como ejecutante que por las características concretas de su música. Quizá se ha insistido en exceso en la incidencia de elementos folclóricos en la producción del músico portugués, pero vale la pena considerar la posibilidad de que la

estructura de sus sonatas sugiriera un modelo formal al cual se habría ajustado Scarlatti, con infinita variedad de soluciones: si fue realmente Seixas quien inspiró el recurso al canto popular, resulta fácil afirmar que el ilustre y presunto «discípulo» supo llevar el juego mucho más allá de las alusiones que le insinuara el «maestro».

El repertorio popular español ha ejercido desde siempre una fascinación extraordinaria en los músicos extranjeros y del caleidoscopio de la producción de las sonatas scarlattianas emergen un gran número de referencias populares que justifican plenamente la declaración atribuida a L'Augier: a los «cantos de mozos de cuerda, arrieros y gente corriente», nunca citados textualmente, se añade el eco de las guitarras, de las castañuelas y de las panderetas; en otros casos, fanfarrias militares hacen resonar atmósferas festivas de ambientación más palaciega. En ciertas páginas el canto se despliega plenamente, mientras que en otras interpreta esos estados de ánimo melancólicos asociados desde siempre al cante jondo, al flamenco. El compositor adecua la propia musa a esas entonaciones pintorescas, que contrastarían con el objetivo de ofrecer a los protectores regios música digna de su escucha si no fuera porque la persistencia de las aparentes provocaciones nos hace estar seguros del agrado con que eran recibidas por Fernando y María Bárbara, infantes y posteriormente reyes de España, si es que no había sucedido ya otro tanto con la familia real portuguesa.

En 1738 Scarlatti presentó las treinta únicas sonatas que llevó a la imprenta como *Essercizi*, «caprichos ingeniosos del arte», útiles a quien se valiera de ellos para alcanzar un objetivo práctico: «la desenvoltura en el clave». Esto justifica el nivel técnico que se exige a los intérpretes llamados a seguir el ejemplo del más grande clavecinista que jamás ha existido y de la regia discípula que procuraba al maestro la conciencia satisfecha de haberla guiado hacia el logro de una «Maestría del Canto, del Sonido y de la Composición» capaz de deleitar a príncipes y monarcas, y «sorprendiendo al maravillado Conocimiento de los más excelentes Profesores». El autor había declarado de antemano que se desilusionaría quien buscara en las sonatas «entendimiento profundo»: se trataba de la codificación de esa refinada disposición al buen humor que caracteriza a un alto porcentaje de las sonatas. Desde este punto de vista, el intérprete actual sólo puede cuidarse de resaltar la vulgaridad de determinadas referencias, que deben permanecer como ingredientes de una cocina sonora de altura y conservar toda la elegante alusividad de respetuosos pero inequívocos signos acordados que el maestro jamás se habría permitido osar utilizar sin la certeza de que contaban con el consenso de la real discípula.

En su producción sonatística, Domenico Scarlatti devolvió con generosidad meridional a España los frutos del extraordinario impacto que le produjo su realidad sonora. La luminosa herencia fue plenamente recogida por Manuel de Falla, que sigue siendo el máximo representante de la música española en la época moderna. En su monografía dedicada a este gran compositor, Roland-Manuel se refirió a una célebre fórmula histórica referente a la revancha que se tomó Grecia sobre los incultos vencedores romanos para detallar algunas victoriosas respuestas españolas a prevaricaciones sufridas en siglos sombríos. Merece citarse en su totalidad un extracto de ese libro, publicado en París en 1930 y hoy injustamente olvidado:

Y fue en España donde el islam asciende a un paraíso espiritual; y en Toledo donde un pintor cretense y veneciano, Domenico Theotocopuli, El Greco, libera las formas sensibles del arte de la pesadez; y en Aranjuez donde otro Domenico, el admirable Scarlatti, aligera la sensualidad italiana, la refina y la eleva en sus Sonatas a la dignidad de la inteligencia. Tiene razón Joaquín Nin al reclamar para este músico un lugar de honor en el Panteón de la música española. [...] Domenico Scarlatti pasó más de treinta años en la península, prestando el oído más fino del mundo al canto de los arrieros y al toque jondo de los guitarristas populares. Habitado por su maestro Gasparini a la práctica extraordinaria de las múltiples acciaccaturas, Scarlatti incorpora curiosamente en su música las armonías inauditas que resultan de la espontaneidad del toque jondo. Obtiene de este modo añadidos sonoros de una audacia que raramente ha sido superada por las escuelas modernas. A fuerza de cortejar la música popular, este genio singular le arrebatará su más recóndito secreto: más allá de los atractivos accidentales de la música andaluza, Scarlatti percibe, bajo los caprichos de la melodía y del ritmo exterior, las pulsaciones profundas de aquel ritmo interior que procede de la organización de los períodos y aparece como la medida común del ritmo propiamente dicho y de la tonalidad.



Comienzo de la sonata K29 incluida en los *Essercizi per gravicembalo* (Londres, 1738 o 1739), la única edición impresa supervisada por el propio compositor. El pasaje muestra las dificultades técnicas que encierran algunas de las sonatas de Scarlatti.

El ritmo interno es el elemento de equilibrio secreto que gobierna la fórmula mágica y, en un cierto sentido, indefinible, que hace que la producción sonatística de Scarlatti sea diversa y siempre atractiva. Hoy está procediéndose a una reevaluación de su música vocal, pero los límites de dependencia de los modelos paternos provocan que resulte veleidoso y quimérico cualquier intento de localizar en las cantatas o en las óperas los chispazos de esa genialidad que en tierras españolas ayudó a Domenico a liberarse de la opresiva influencia paterna y a ser, finalmente, él mismo.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Hijo de Alessandro, uno de los más ilustres representantes del Barroco musical italiano, Domenico Scarlatti nació en Nápoles el 26 de octubre de 1685 y murió en Madrid el 23 de julio de 1757. Recorrió las primeras etapas de una carrera importante en Roma, ciudad en la que había poco espacio para su talento como extraordinario clavecinista. En 1719 se trasladó a Lisboa, donde había sido contratado como maestro de capilla y como profesor de música del hermano y de la hija de João V; la práctica de esta enseñanza favoreció la regularidad en la composición de sonatas para clave. Cuando Maria Bárbara contrajo matrimonio con Fernando, futuro rey de España, Domenico Scarlatti (que ya había regresado a Italia) fue contratado para reunirse con su alumna, y los refinados entretenimientos musicales organizados por la Infanta en sus propias dependencias sirvieron de telón de fondo ideal para el nacimiento de ese corpus de sonatas que en 1985 llevaría a la UNESCO a situar a Domenico Scarlatti junto a sus coetáneos Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Haendel a la hora de elegir los músicos a los que dedicar el Año de la Música.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

Para quienes deseen ahondar en la figura del músico y en sus obras resulta aconsejable la lectura de tres libros en inglés: el siempre fundamental *Domenico Scarlatti* de **Ralph Kirkpatrick** (Princeton, 1953; publicado en castellano en 1985 por Alianza Editorial), el importante *Domenico Scarlatti. Master of Music* de **Malcolm Boyd** (Londres, 1986), y *Alessandro and Domenico Scarlatti. Two Lives in One* de **Roberto Pagano** (Nueva York, 2006). Los análisis contenidos en *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style* de **W. Dean Sutcliffe** (Cambridge, 2003) han supuesto un avance en los estudios scarlattianos; los ataques del autor a las biografías anteriores no merecen ser considerados.

Desde las muy coloristas grabaciones de **Wanda Landowska** y de **Wladimir Horowitz**, Scarlatti ocupa un lugar de honor en la discografía del repertorio para instrumentos de tecla del siglo XVIII. Pocos de los registros que gozaron de fama en el pasado han sido transferidos a CD; merecen una atención especial los de **Landowska** (EMI) y **Kirkpatrick** (Archiv), además de la grabación integral de las Sonatas firmada por **Scott Ross** (Erato) y las grabaciones de la igualmente llorada **Laura Alvini** (Nuova Era). Entre las más recientes deben recordarse las ricas antologías de **Fadini** (Stradivarius), **Puyana** (Harmonia Mundi), **Rousset** (Decca), **Staier** (Harmonia Mundi), **Dantone** (Stradivarius) y **Baiano** (Symphonia). En el ámbito pianístico, **Maria Tipo** (EMI) ha desempeñado un especial papel en la difusión discográfica de la música de Scarlatti. Entre los registros más recientes destacan los de **Murray Perahia** (Sony) y **Andrés Schiff** (Decca).



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Clamor, colección digital de música española

Listado de conciertos grabados con obras de **Domenico Scarlatti**.

Vídeos

Iván Martín

Eclipsados por Domenico Scarlatti.

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo "**Domenico Scarlatti**" (noviembre 1985).

Ciclo "**Tecla española del XVIII**" (enero 2007).

Ciclo "**Eclipsados por Scarlatti**" (enero 2011).



JOSÉ DE NEBRA (1702-1768)

José Máximo Leza

Profesor Titular de Musicología en la Universidad de Salamanca

José de Nebra puede ser considerado, sin exageración, el compositor español más relevante de las décadas centrales del siglo XVIII. Organista de temprano prestigio, aclamado compositor teatral y vicemaestro de la Capilla Real, su intensa y exitosa carrera profesional se desarrolló en algunas de las principales instituciones de su época.

Músico completo, Nebra mostró, como tantos colegas europeos de su generación, una enorme versatilidad a la hora de afrontar distintos géneros musicales, ofreciéndonos una imagen poliédrica en la que conviven la música de tecla, el repertorio para la escena o las composiciones religiosas. Profundo conocedor de la tradición musical española, tuvo acceso también a los repertorios cultivados en otras cortes europeas en uno de los periodos de cambio más fascinantes –y aún desconocidos– de la cultura musical española.

Precisamente la variedad de perfiles y la dispar fortuna en la conservación de su obra ha permitido que su imagen haya sido moldeada atendiendo a distintos paradigmas e intereses. Y aunque la historiografía nacionalista simplificó su figura y la convirtió en un bastión de una españolidad resistente al fenómeno de la invasión italiana, hoy vamos redescubriendo a un músico que trasciende ese estereotipo como consecuencia de su fructífera convivencia con figuras de la talla de Domenico Scarlatti, Farinelli o Francesco Corselli.

Si hay algo que marcó la trayectoria profesional de Nebra fue su habilidad como intérprete de órgano y de instrumentos de tecla. Perteneciente a una saga de músicos aragoneses que ocuparon distintos puestos de organista en Calatayud, Cuenca y Zara-

goza, Nebra se afincó pronto en Madrid, donde desempeñó esta misma posición en el convento de las Descalzas Reales (ca. 1717-1724) y más tarde en la Capilla Real (1724). Al final de su carrera fue nombrado maestro de clave del infante don Gabriel (1761), y entre sus discípulos en este campo pueden mencionarse a nombres tan ilustres como Antonio Soler o José Lidón. Sin embargo, su legado para el teclado no es demasiado abundante (probablemente porque gran parte se ha perdido) y su estudio sigue lastrado por la ausencia de dataciones fiables y, en algunos casos, de atribuciones dudosas en relación a sus parientes de idéntico apellido entre los que sobresale su sobrino Manuel Blasco de Nebra.



Órgano de la capilla del Palacio Real. La autoridad indiscutible de Nebra como organista hizo que se le encargasen los proyectos de reparación de instrumentos como el del Monasterio de San Jerónimo o que emitiese informes sobre el proyecto del organero Leonardo Fernández Dávila para el nuevo instrumento construido en la capilla del Palacio Real. La construcción de este órgano se alargaría desde 1756 hasta 1771, siendo Jorge Bosch el encargado de concluirlo.

No obstante, sería su faceta como compositor la que le situaría pronto en un lugar relevante dentro de los músicos de su generación. Su fama como autor para la escena se consolidó a través de una asidua presencia en los teatros públicos madrileños desde comienzos de la década de 1720. Eran tiempos de cambio en los que la corte de la nueva dinastía borbónica iba asumiendo el repertorio operístico italiano como emblema adecuado para su proyección simbólica, dejando en un segundo plano las zarzuelas españolas. En este sentido no deja de ser significativa la temprana participación de Nebra en el melodrama *Amor aumenta el valor*, representado en Lisboa en 1728 con motivo del enlace entre el Príncipe de Asturias (futuro Fernando VI) y María Bárbara de Braganza. En esta obra, el compositor no sólo compartía protagonismo con dos autores italianos –Felipe Falconi y Giacomo Facco–, sino que se integraba de lleno en la tradición de la ópera seria con el recitativo y el aria da capo como señas de identidad indiscutibles.

De forma casi ininterrumpida desde 1723 hasta 1751, Nebra compone música para los géneros con mayor participación musical del momento: óperas, zarzuelas, comedias de santos, comedias de magia y autos sacramentales, sin olvidar otros como loas, sainetes y

entremeses. En estas obras combina rasgos y formas musicales de la tradición española con otros provenientes de la ópera italiana contemporánea. Así, será característico el uso de voces agudas femeninas para la interpretación de todo tipo de papeles cantados, la omnipresente presencia de personajes cómicos (graciosos) y el empleo continuado de coros, seguidillas o coplas. Pero junto a ello, Nebra compondrá magníficas *arias da capo*, precedidas de recitativos, y se aventurará con elaborados y originales conjuntos en forma da capo (tercetos o cuartetos) para rematar algunas de las jornadas (actos) de sus zarzuelas y óperas. Colaborador de los principales dramaturgos del momento como José Cañizares o Nicolás González Martínez, protagonizará con ellos la transición entre los argumentos mitológicos del siglo anterior y los heroicos e históricos procedentes de la ópera seria italiana. Es ilustrativo que para uno de los hitos de su carrera, la reinauguración del coliseo de la Cruz a cargo de la primera compañía española de ópera, se acuda a la adaptación de un título del célebre dramaturgo italiano Metastasio, estrenado en Madrid como *Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria* (1737).

En 1751, Nebra inicia una nueva etapa profesional al ser nombrado vicemaestro de la Capilla Real y vicerrector del Colegio de Niños Cantores. El incendio del Alcázar en 1734 y los importantes cambios experimentados en la plantilla instrumental de la capilla hacían urgente la necesidad de repertorio litúrgico nuevo y abundante. Junto a Francesco Corselli, maestro de capilla desde 1738, Nebra inicia un período de intensa dedicación a la música religiosa abandonando casi por completo su actividad teatral. Esta parte de su catálogo, que incluye salves, himnos, lamentaciones, misas, responsorios, himnos, cantadas y villancicos, ha llegado a nosotros de manera generosa no sólo en el Archivo del Palacio Real, sino también en otros archivos españoles e iberoamericanos, lo que muestra la amplia popularidad y difusión de su obra. En 1758 compuso un *Requiem* con motivo del fallecimiento de la reina María Bárbara, obra que se asociará a los funerales de la familia real española hasta bien entrado el siglo XIX.

Para un músico como Nebra que, por lo que sabemos, no viajó nunca fuera de España, resultó sin duda decisivo el contacto con autores italianos afincados en la corte. Además de los mencionados Facco, Falconi y Corselli, desde comienzos de la década de 1730 había coincidido en los teatros madrileños con músicos de origen napolitano como Francesco Corradini y más tarde con Giovanni Battista Mele. En esos mismos años llegaban a la corte Domenico Scarlatti acompañando a la princesa María Bárbara y el célebre Farinelli, llamado por la reina Isabel de Farnesio. Más tarde lo haría Conforto, que ocupó, junto a Nebra, uno de los claves de la orquesta del Coliseo del Buen Retiro durante el reinado de Fernando VI.

El convencimiento de que la música italiana constituía un punto de referencia indispensable queda claro cuando se proyecta la adquisición de repertorio idóneo para la renovada Capilla Real. Preguntado Nebra al respecto, es significativo que, frente al diplomático silencio sobre autores españoles concretos, se explye en recomendaciones sobre maestros napolitanos como Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo o Domenico Sarro, argumentando los paralelismos de los efectivos disponibles en ambas cortes. De manera inversa, Nebra no renuncia a la difusión de su música en los centros más destacados de

la cristiandad. Así, en 1759 envió al Papa Clemente XIII una lujosa copia de sus *Vísperas del común de los Santos y de la Virgen*, con la intención de que se interpretasen nada menos que en la Capilla Pontificia. La escritura polifónica sin instrumentos y la puesta al día del severo estilo contrapuntístico nos muestran a un Nebra versátil y muy distinto del de otras obras religiosas más cercanas al galante y extendido estilo pergolesiano que también conoció y cultivó en obras como su *Miserere a dúo* con orquesta de cuerda.



Portada del libreto de la zarzuela *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganimedes* (BN T/10539) y de la partitura de la zarzuela *Viento es la dicha de Amor* (Biblioteca Municipal de Madrid Mus 50-3), compuestas por José de Nebra.

Esta natural convivencia con sus colegas europeos asomaba en algunos juicios que, décadas antes, habían ensalzado sus capacidades como compositor. En fecha tan temprana como 1726, Nebra es mencionado por el violinista Francisco Corominas (*Aposento Anti-Crítico*) al rebatir los argumentos del Padre Feijoo contra la música moderna en general –y el uso de los violines en la música religiosa en particular– (*Teatro Crítico Universal*). La excelencia de una serie de compositores se consideraba el mejor argumento en favor de los nuevos vientos introducidos en las capillas hispanas. Y en el listado aparecían nombres como Corelli, Albinoni o Vivaldi y se incluía al joven Nebra junto a otros autores españoles de una generación anterior como Literes, Torres o San Juan. Medio siglo después, el ilustrado Tomás de Iriarte lo mencionaba en su famoso poema didáctico *La música* (1779) como el autor más reciente en la sobresaliente escuela hispana de compositores sacros con Guerrero, Victoria y Morales como hitos fundacionales. El entronque con esta insigne tradición y la interpretación de algunas de sus obras sacras en el XIX enlazaron con los primeros pasos de la historiografía musical española. Mientras Eslava divulgaba y editaba con entusiasmo en su *Lira Sacro-Hispana* (1855), su versión de *Oficio y Misa de Difuntos*, otros autores como Soriano Fuertes, Saldoni o Mitjana acuñaban su imagen como salvador de las esencias nacionales en tiempos de invasión extranjera, a sus ojos, tan inexplicable como consentida.

[NOTA BIOGRÁFICA]

De origen aragonés, José de Nebra encontraría en la corte madrileña las condiciones idóneas para realizar una brillante y variada carrera profesional. Consumado intérprete del teclado, fue organista en la Capilla Real (1724) y docente de varias generaciones de músicos. Gestor y prolífico compositor de música religiosa como Vicemaestro de la Capilla Real (1751), desarrolló su profunda vocación teatral durante décadas de los escenarios madrileños. Músico admirado en su época, la historiografía nacionalista lo convirtió en adalid de un españolismo militante frente a los músicos italianos del momento. Sin embargo, su capacidad para asimilar los lenguajes internacionales, sin perder una identidad musical reconocible, parecen hoy los rasgos sobresalientes de un catálogo aún en continuo redescubrimiento.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

La biografía más extensa sigue siendo la publicada por **M^a. Salud Álvarez**, que incluye un catálogo temático de la obra conocida en la fecha de su realización, *José de Nebra Blasco. Vida y obra* (Zaragoza, 1993). Véase además la voz dedicada a este autor por **José M. Leza** en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed. (Londres, 2001). Datos sobre sus obras concretas pueden encontrarse en las ediciones de música religiosa y zarzuelas realizadas por **M^a Salud Álvarez** para la Institución Fernando el Católico, y las de **Luis A. González Marín** y **José M. Leza** para la Fundación Caja Madrid y el ICCMU. Sobre el contexto y la época en la que vivió el compositor, la síntesis más actualizada se encuentra en **M. Boyd**, **Juan J. Carreras** y **José M. Leza** (eds), *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid, 2000).

La única zarzuela completa grabada es *Viento es la dicha de amor* (**Ensemble Baroque de Limoges**, dir.: **Christophe Coin**. Auvidis-Valois V4752), aunque pueden encontrarse interesantes selecciones del repertorio dramático en *Arias de Zarzuela* (**María Bayo**, **Al Ayre Español**, dir. **Eduardo López Banzo**). Una muestra variada del repertorio sacro en latín se incluye en el CD, *Stabat Mater* (**Capilla Príncipe de Viana**, dir.: **Ángel Recasens**, **Clara Vox**, 5.1846) y el mismo grupo, con la colaboración de la **Schola Antiqua**, ha realizado una reconstrucción del *Oficio de Vísperas del Común en Vísperas de Confesores* (Lauda Música 004). Del interesante *Miserere a dúo* están disponibles en CD dos propuestas interpretativas muy diferentes (**Al Ayre Español**, dir.: **Eduardo López Banzo**, Deutsche Harmonia Mundi, 05472 77532 2, y *Los Músicos de Su Alteza*, dir. **Luis A. González**, Música Antigua Aranjuez, 005).



ANTONIO SOLER (1729-1783)

Águeda Pedrero-Encabo

Profesora Titular de Música en la Universidad de Valladolid

Antonio Soler es uno de los compositores más universales de la historia de la música española. A pesar del reconocimiento del que gozó en su época y de la temprana atracción que recibió desde principios del siglo XX por la investigación de inspiración nacionalista (Mitjana y Pedrell, entre otros), aún nos falta un estudio exhaustivo sobre su obra y la edición crítica de muchas de ellas.

Son escasos los datos que se conocen con exactitud de su vida: nacido en Olot de Porrera (Gerona) en 1729, con seis años ingresa en la Escolanía de Montserrat donde recibió su primera formación musical. En esta etapa estudió las obras para órgano de José Elías, alumno a su vez del famoso Joan Cabanilles. Procedente de Lérida, se traslada en 1752 a El Escorial, en cuyo monasterio se mantendrá como maestro de capilla (desde 1757) y organista hasta su muerte en 1783.

Su actividad musical se desarrolla, por tanto, durante los últimos años del reinado de Fernando VI (+1759), marcados por la presencia en la corte de Scarlatti y Farinelli, y de Carlos III (1759-1788). Mientras este último se mostró poco favorable al cultivo de la música en su ámbito privado, su segundo hijo, el infante Gabriel (1752-1788), fue un gran aficionado (recibió clases de clave de Nebra y Conforto y de violín de Sabatini y Brunetti) y un gran humanista (realizó una traducción de las obras de Salustio). Se mostró además muy interesado en las ciencias experimentales (probó los primeros globos aerostáticos) y en el coleccionismo de instrumentos de tecla y objetos novedosos. Desde 1773, el infante Gabriel afianza su relación con Soler, quien le compone “numerosas y difíciles” sonatas, los *Seis conciertos para dos órganos* para un extraño órgano de dos teclados *vis-à-vis*, que el infante mandó construir, y *Seis quintetos para cuerda y teclado* (1775), un género

nuevo en España que compuso, tal vez, emulando los primeros quintetos de Boccherini (fechados en 1771-75), por entonces músico de cámara del infante Luis, hermano del rey.

La obra para órgano de Soler representa el punto culminante de una larga tradición ibérica en el cultivo del tiento, género que se inicia con Cabezón en el siglo XVI y llega al siglo XVIII a través de Cabanilles y Elías. Los tientos de Soler, denominados por él pasos o intentos, reflejan la influencia de la nueva concepción de la fuga, con rasgos heredados de su maestro Elías.

Pero la verdadera fama de Soler se debe a sus sonatas: uno de los géneros en boga en el siglo XVIII, fruto del desarrollo de la burguesía y de los instrumentos de teclado (clavicordio, clavecín, pianoforte), y que sirve a los *dilettanti* como recurso a la vez didáctico y recreativo. Aunque todavía no existe un catálogo actualizado, el musicólogo Samuel Rubio inició en 1957 un primer escrutinio de las fuentes, la mayor parte dispersas en Cataluña, localizando unas 140 sonatas de las que publicó 120. Entre las fuentes destaca un cuaderno con 27 obras que el propio Soler regaló a lord Fitzwilliam en 1772 en su visita a España, y que serían publicadas en Londres en torno a 1795.



El Infante don Gabriel (1752-1788) pintado por Mengs (Museo del Prado). Fue un gran impulsor de actividades culturales y mecenas del Padre Soler, con quien solía tocar y recibir lecciones de clave y órgano. A la izquierda, Casita de arriba: palacete construido por J. Villanueva (1773-75) para la interpretación de los conciertos de cámara del Infante don Gabriel.

El estilo de las sonatas de Soler siempre ha sido comparado con el de Domenico Scarlatti. Mientras que Mitjana lo calificaba de “francamente nacional y muy original” con un espíritu “tan lejos de Scarlatti como de Haydn”, para Joaquín Nin (promotor del *revival* de la música para teclado del siglo XVIII español) la influencia scarlattiana era “innegable y casi exclusiva”. Casi todos los estudios admiten que Soler fue discípulo de Scarlatti: tanto su carta al padre Martini en que se denomina “scolare di Scarlatti” como la inscripción de Fitzwilliam sobre su ejemplar de sonatas (“Soler se había formado con Scarlatti”) parecen apuntarlo. Aunque no podamos confirmar una relación personal en-

tre ambos, lo cierto es que Soler conoció indudablemente las obras del napolitano, como prueban las copias que hizo y las referencias que incluye en sus escritos teóricos.

Aunque pasajes puntuales de sus sonatas puedan recordar el estilo de Domenico, en general las obras de Soler ofrecen rasgos inconfundibles de su personal talento, tanto en la construcción melódica de las frases y en los diseños de acompañamiento en la mano izquierda, como en el uso de las modulaciones y la elección de las formas. A diferencia de Scarlatti, Soler cultiva la sonata en dos, tres y cuatro movimientos, aunque también usa el esquema bipartido, éste ya lo conoce su maestro Elías. Soler elige con frecuencia la forma ternaria con recapitulación, un esquema extraño en Scarlatti (lo emplea sólo en una de sus más de 500 sonatas) y concede gran protagonismo al estilo polifónico imitativo. La sonata de Soler resulta fresca e innovadora, en una rica combinación del refinado estilo galante con la estilización de los ritmos populares (seguidilla, bolero, polo), herencia del folclore mediterráneo, y que reflejan el gusto de la aristocracia por lo castizo y el majismo que tan bien representan los cartones de Goya (1777-1779).

Soler escribió un tratado que le proporcionó un destacado lugar como teórico y pensador: la *Llave de la modulación*, publicado en 1762. Pese a haber contado con la aprobación de su amigo Nebra, y de otros músicos de instituciones cercanas (Corselli, Mir y Llusà, Antonio Ripa, Conforto y Jaime Casellas), el texto suscitó una gran polémica. Dos años más tarde, Roel del Río publicó un panfleto en el que criticaba seis aspectos concretos de la teoría de Soler, al que este respondió justificándolos uno por uno (*Satisfacción a los reparos precisos hechos por don Antonio Roel a la Llave...*, 1765). Tras dos ataques más, la respuesta de Soler (*Carta a un amigo...*) y la de Vila (*Respuesta y dictamen...*) en su defensa, zanjaron la cuestión, dejando patente la lógica de los razonamientos expuestos por Soler. *La Llave de la modulación* explica por primera vez reglas concretas sobre el modo de efectuar cambios tonales de forma rápida (*modulación agitada*), algo tan útil cuando el organista durante el culto debe interrumpir bruscamente la obra y recuperar el tono inicial para concluir. Pero el tratado es mucho más que eso. Soler explica minuciosamente elementos del lenguaje musical retomando citas de autoridades como Boecio, Zarlino, Cerone, Lorente, Kircher (al que llama “Kirquerio”), Nassarre o Tosca, en un despliegue de erudición tan profundo como engorroso.

Soler compuso también una abundante producción de música sacra, tanto en latín (litúrgica y paralitúrgica) como en romance (villancicos) y obras escénicas (autos sacramentales y comedias de santos). Ya desde su año de llegada como novicio a El Escorial comenzó a escribir villancicos, conservándose unos 125. En ellos se observa la práctica, habitual desde principios del siglo XVIII en España, de mezclar rasgos autóctonos del género (coplas y estribillo) con el estilo italiano difundido por Europa, que incluye ritornellos, recitativos y arias da capo propios de la ópera. Está claro que Soler estaba familiarizado con la música del momento, tanto a través de su maestro Nebra como de los italianos activos en la corte (Corselli, Conforto y Porretti, entre otros).

En consonancia con el pensamiento ilustrado de la época, Soler se dedicó también al estudio y la investigación. Fruto de sus inquietudes es la publicación del tratado *Combi-*

nación de monedas y cálculo manifesto (1771), la preparación de una historia de la música eclesiástica prevista en seis tomos y hoy perdida, y el escrito *Theorica y practica del temple para los organos y claves*, que revela un amplio conocimiento de la acústica.



Monasterio de San Lorenzo (vulgo Escorial), donde la corte pasaba dos meses de “jornada” otoñal. Allí el P. Soler tenía “mucha entrada en el cuarto de S. A.”, donde el infante celebraba diariamente veladas musicales. Portada del tratado *Llave de la modulación* (1762) de Antonio Soler (Biblioteca Nacional, M 2148).

La música sacra de Soler estuvo destinada a las funciones del culto y representaciones en el Colegio y Seminario, mientras que su repertorio instrumental le abrió las puertas a los círculos de la corte. Consta su amistad con el duque de Medina Sidonia, así como el regalo de una serie de sonatas a la princesa de Asturias, futura esposa de Carlos IV. Su participación en las academias del infante Gabriel le ocupaban no sólo las jornadas que la corte residía en El Escorial, sino que al menos en dos ocasiones se trasladó a los Sitios de Aranjuez y El Pardo (donde llegó a permanecer nada menos que dos meses). No sabemos hasta qué punto estos estrechos contactos con la vida cortesana tuvieron relación con la crisis que asoló al monje en 1777, por la que solicitó su traslado al monasterio de Granada, e incluso estimó la posibilidad de colgar los hábitos. Su petición fue denegada por el prior, que no estaba dispuesto a perder una personalidad tan relevante como ya era entonces el padre Soler.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Antonio Soler y Ramos es una figura indiscutible de la historia musical que encarna en su polifacética obra los ideales de la Ilustración en la España de Carlos III. Contemporáneo de Haydn, Boccherini y Carl Philippe Emmanuel Bach, destaca por la composición de sonatas para teclado que revelan un estilo inconfundible. Monje jerónimo, trabajó desde 1752 en el Monasterio de El Escorial, donde realiza funciones de organista y maestro de capilla. Su obra teórica *Llave de la modulación* (1762) reforzó la fama que ya tenía como intérprete y compositor, tanto de música instrumental (quintetos) como de obras vocales (villancicos). Falleció el 20 de diciembre de 1783.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

Aunque no existe un trabajo de conjunto sobre su vida y obra, se puede consultar la síntesis de **P. Capdepón** en la voz para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. IX, 2002). De entre la abundante y variada bibliografía caben destacar las investigaciones de **B. Kenyon de Pascual** sobre instrumentos de tecla para la obra de Soler y su relación con el infante (“El infante don Gabriel (1752-1788) gran aficionado a la música”, *Revista de Musicología*, 11 (1988), 767-806); las de **J. Sierra** sobre su vida (*Nassarre*, 22:1 (2006), 617- 634), y su edición de varios artículos en *Vida y crisis del Padre Antonio Soler (1729-1783)*. Documentos, Madrid, 2004. Sobre las sonatas el estudio de referencia sigue siendo el de **K. Heimes**: *Antonio Soler’s Keyboard Sonatas*, Pretoria, 1965; y la edición más completa la de **S. Rubio**: *Sonatas para instrumentos de tecla*, 7 vols., Madrid: UME, 1957-72, quien proyectaba un octavo volumen que no llegó a publicar.

Existen ediciones de su música vocal (villancicos: **P. Capdepón**, Sociedad Española de Musicología, 1992) y música escénica (**J. Sierra**, Alpuerto, 2000; **A. Pacheco**, Reichenberger, 2003) aunque aún faltan estudios críticos y estilísticos sobre este repertorio.

Entre las múltiples grabaciones de su obra vocal destaca el registro *Villancicos 1769*, bajo la dirección de **J. Ogg** (Glossa, 2006). De las sonatas hay varias grabaciones integrales (algunos ejemplos disponibles en Youtube): desde la romántica de **I. Barrios** (piano, Koch, 1995) a las historicistas al clave de **B. Van Asperen** (Astree, 1992) o **P. Jan Belder** (Brilliant, 2010). Es interesante la versión del pianista **L. F. Pérez** (Mirare, 2008) que incluye una sonata inédita.



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo “[Musicología hispánica tres maestros](#)” (enero 1983).

Ciclo “[Tecla española del XVIII](#)” (enero 2007).



VICENTE MARTÍN Y SOLER 1754?-1806

Leonardo J. Waisman

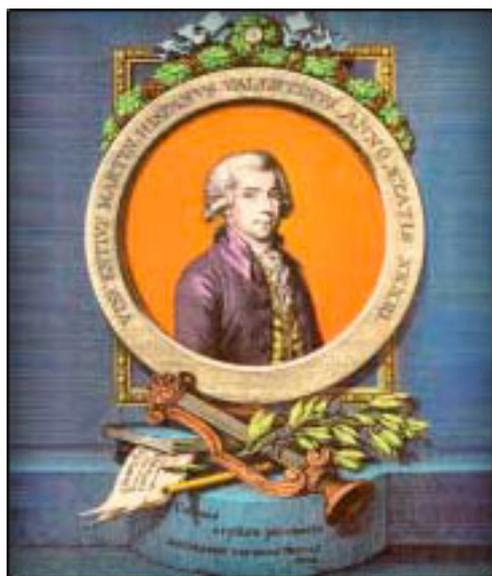
Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

En los años alrededor de 1790, el compositor más querido por el gran público europeo era un español. Aunque Haydn, Mozart y Beethoven estaban vivos y en plena producción, el predilecto de la mayoría de los oyentes era el valenciano Vicente Martín y Soler. Esto se verificaba especialmente en la ciudad en que tanto Vicente como los tres grandes maestros del clasicismo residían: Viena, pero también era cierto en los grandes centros operísticos de Italia, Inglaterra, Alemania y Francia. En España misma, quizás el público en general no compartiera esa predilección, pero la familia real elegía reiteradamente sus óperas para celebrar acontecimientos festivos.

Aunque Martín y Soler cultivó muchos de los géneros vocales en boga durante la segunda mitad del siglo XVIII (ópera seria, oratorio, ópera cómica, ópera komicheskaya rusa, cantata, serenata, canción) y cosechó muchos aplausos por sus numerosas composiciones para ballet, fue sin duda a través de la ópera bufa en italiano como conquistó el corazón de los melómanos de todo el continente. En particular, tres de ellas tuvieron un éxito tal como para generar modas en el vestir y expresiones idiomáticas que entraron en el lenguaje común: *Una cosa rara* (Viena, 1786), *L'arbore di Diana* (Viena, 1787) y *La capricciosa corretta*, también conocida como *La scuola dei maritati* (Londres, 1794).

Las dos primeras de las citadas corresponden a un tipo de ópera que Martín y Soler, en conjunción con su libretista y amigo Lorenzo Da Ponte (que también escribió los textos para las *Bodas de Fígaro*, el *Don Giovanni*, y el *Cosí fan tutte* mozartianos), desarrolló a partir de diversos elementos de las tradiciones italiana, española, francesa y alemana. Con argumentos ambientados en recintos aislados y lejanos (fantásticas islas desiertas, recónditas aldeas montañosas), con puestas en escena espectaculares que resaltaban lo

pintoresco y lo exótico, con ingredientes de lo mágico y lo sobrenatural, las intrigas de estos nuevos drammi giocosi se centraban alrededor de lo sentimental. Sin descartar los convencionales personajes cómicos y los episodios en tono de farsa de la opera buffa, los héroes, y sobre todo las heroínas, de Da Ponte y Martín y Soler eran de mezzo carattere, es decir: no de clase noble, pero animados por sentimientos nobles. Los sufrimientos de las bellas e ingenuas Angelica (*Il burbero di buon cuore*), Lilla (*Una cosa rara*), o Laura (*La festa del villaggio*) hacían lagrimear a los espectadores, alternando con las carcajadas que les provocaban las bufonadas de personajes jocosos. En lugar de las extensas y elaboradas arias usuales de la ópera italiana, Da Ponte y Martín y Soler introdujeron breves canciones, suaves, melodiosas y, sobre todo, fáciles de cantar. Éstas constituyeron la clave del éxito: al día siguiente del estreno de cada ópera, ya las jóvenes de la ciudad acudían en tropel a los vendedores de música, saturando la capacidad de los copistas y las imprentas en la producción de partituras de canto y piano de estas pequeñas joyas, para interpretarlas en la intimidad de sus hogares y en los salones de moda. De las casas burguesas, las melodías martinianas pasaban a la calle, donde las tarareaban los cocheros y las floristas y pasaban a formar parte del repertorio de los organillos cuyas manivelas eran eternamente giradas por mendigos ciegos.



Retrato de Martín y Soler a los 33 años. Grabado de Jacob Adam. Gesellschaft der Musikfreunde, Viena. Teatro del Hermitage en San Petersburgo, donde se estrenaron las óperas rusas de Martín y Soler.

Aunque esta inusitada difusión en los estratos medios y populares de Viena y de Londres se constituiría, con el andar del tiempo, en el origen de la música popular como se la concibe en el siglo XX, Martín y Soler se movía más frecuentemente en círculos aristocráticos y cortesanos. Habiendo construido inicialmente su fama como compositor de opera seria, estaba relacionado con muchas de las casas reinantes europeas: entre sus mecenas figuraron el Príncipe de Asturias (futuro Carlos IV de España), Fernando IV de Nápoles, José II de Austria y Catalina La Grande de Rusia. A través de las intrincadas relaciones internacionales que producían los casamientos entre familias reales y nobles, el compositor fue anudando los eslabones de su carrera, presentando sus óperas

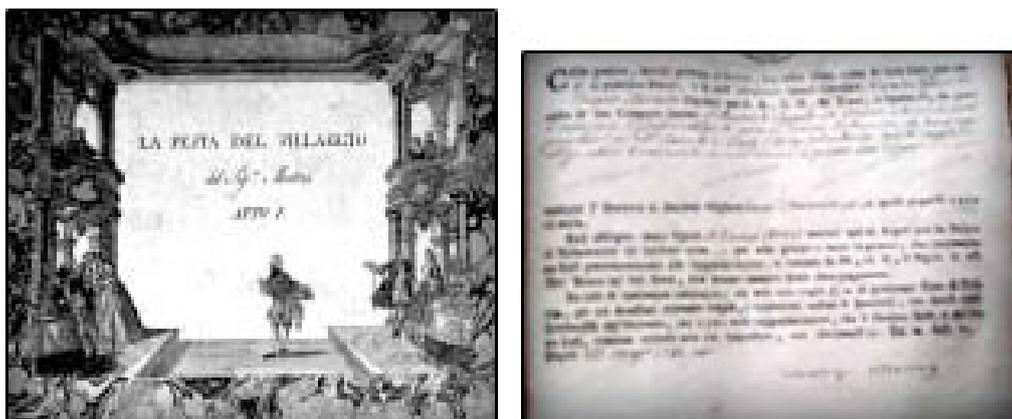
y ballets en los principales centros musicales de Italia entre 1777 y 1785, obteniendo un fulminante éxito en su fugaz paso por Viena (1785-87) para lograr ese mismo año la meta ansiada por los operistas de la época: ser contratado por la ópera imperial de San Petersburgo como compositor residente. La lista de compositores que habían logrado anteriormente ese codiciado puesto es un verdadero cuadro de honor de la ópera buffa: Galuppi, Traetta, Paisiello, Sarti, Cimarosa. Sin embargo, las condiciones locales de producción no eran de hecho favorables para la ópera italiana: aunque algunos de los músicos nombrados pergeñaron allí unas pocas obras que luego alcanzaron fama europea (egregiamente, el Barbero de Sevilla de Paisiello), todos en general disminuyeron su ritmo de producción. El caso de Martín y Soler fue muy particular: se le encomendó un papel principal en la creación de la nueva ópera cómica rusa, a la cual contribuyó con tres títulos, dos de ellos sobre libretos de la propia zarina Catalina La Grande. La empresa auspiciada por ella tomaba su inspiración de un fenómeno que comenzaba a alborear en la Europa de entonces: el nacionalismo musical.

Aún sin las connotaciones casi místicas que ese movimiento adoptaría en el siglo siguiente, los públicos comenzaban a despegarse de los cánones barrocos y enciclopedistas, que habían establecido dos estilos –francés e italiano– como modelos universales a ser adoptados por las gentes de cualquier proveniencia. El naciente gusto por lo particular, por lo exótico, por lo original, que caracterizaría al romanticismo, se manifestaba también en una apreciación de las canciones y danzas típicas de cada país o región, en las que se manifestaban (se comenzaba a crear) las características esenciales de sus pueblos. Martín y Soler había pasado varios años en ese Madrid que idolatraba las tonadillas escénicas y las seguidillas, seguramente colaborando en la producción musical. En la esfera del teatro y de la música, los sainetes y zarzuelas del madrileño Don Ramón de la Cruz y las tonadillas de los catalanes Luis Misón y Pablo Esteve, poblados de majos y majas, configuraban el imaginario de una nueva identidad para España. Con esas aportaciones y con una relación bastante tenue con la música «nacional» del siglo XVII, se estaba creando un nuevo estilo musical que, incorporando nuevos desarrollos y variantes, representaría a España para españoles y extranjeros durante decenios.

Martín y Soler ya había incorporado en sus óperas italianas y austríacas una buena dosis de este españolismo popular musical; de hecho, buena parte del éxito de *Una cosa rara* se debió a sus aires, ambientación y vestuario a la española. No tuvo dificultad, por consiguiente, en hacer lo mismo para satisfacer a su regia mecenas Catalina, incluyendo en sus óperas rusas no sólo melodías del folklore local, sino también algunas intrusas melodías de corte español. Y su gusto por la música considerada entonces exótica lo siguió acompañando durante toda su vida: en Londres, utilizó dentro de una ópera italiana (*La capricciosa corretta*), melodías folklóricas rusas, recolectadas a su paso por San Petersburgo; y, finalmente, en su obra maestra *La festa del villaggio* incorporó, junto a todos los elementos de la tradición operística italiana que había ido recogiendo a lo largo de los años, y que él mismo había contribuido a crear, ritmos de danza españoles y canciones a la rusa.

Así como el valenciano acertó a dar a su obra una impronta que cuadraba de maravilla

con las modas musicales e intelectuales de su momento, con la misma rapidez sus óperas se hicieron anticuadas y desaparecieron de los escenarios en la primera década del siglo XIX. Sólo se salvó de desvanecerse por completo de la conciencia colectiva del mundo musical por haber merecido ser citado por Mozart en el final de su *Don Giovanni*. La adoración del genio de Salzburgo que perduró en los dos siglos siguientes hizo que Martín y Soler fuera frecuentemente mencionado en conexión con esa obra maestra, en la que una banda de instrumentos de viento ejecuta melodías de *Una cosa rara* (junto con otras de Sarti y del propio Mozart) durante la cena del burlador de Sevilla.



Carátula de *La festa del villaggio*, MS del Conservatorio Cherubini de Florencia. Contrato, con firma autógrafa, para la composición de *Ipermestra*.

Desde hace unas décadas, sin embargo, su música ha comenzado a emerger del olvido: varias de sus óperas han sido publicadas, representadas en los más distinguidos teatros del mundo y grabadas en CD y DVD. Así ha comenzado una revalorización del compositor español que mayor fama europea conquistó durante su vida.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Vicente Martín y Soler nació en Valencia el 2 de mayo de 1754, según datos aportados por el erudito Baltasar Saldoni. Hijo de un cantor de la Catedral de Valencia, niño de coro y posteriormente mozo de coro en la misma, trabaja en Madrid entre 1769 y 1776, como miembro de la Orquesta de los Reales Sitios. En 1777 se traslada a Nápoles, para cuya corte y teatro compone óperas serias y ballets; luego viaja por ciudades del norte de Italia y comienza su exitosa producción de óperas bufas. En 1785 se establece en Viena, donde escribe para el teatro de la corte tres óperas sobre libretos de Lorenzo Da Ponte, con clamoroso éxito de dimensión europea: *Il burbero di buon cuore* (1786), *Una cosa rara* (1786) y *L'arbore di Diana* (1787). Nombrado Maestro de Capilla de Catalina de Rusia, se establece en San Petersburgo, de donde saldrá sólo por un año (1794- 1795) para una estancia en Londres, y donde morirá en 1806.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

La tesis de **Dorothea Link** –*The Da Ponte Operas of Vicente Martín y Soler*– (Toronto, 1991) constituye la base de los estudios actuales sobre el músico. Un estudio sobre la enorme repercusión de *Una cosa rara* es el de **Christine Martin**: *Vicente Martín y Soler's Oper 'Una cosa rara': Geschichte eines Opernerfolgs im 18. Jahrhundert* (Hildesheim, 2001). Una biografía de Vicente Martín y Soler fue publicada por **Giuseppe di Matteis** y **Gianni Marata**, *Vicente Martín y Soler* (Valencia, 2001), a la que siguió un estudio biográfico- crítico por **Leonardo J. Waisman**, *Vicente Martín y Soler, un español en la música del clasicismo europeo* (Madrid, 2007). Las actas del Congreso Internacional «Los mundos de Vicente Martín y Soler» serán publicadas en 2009 por el Instituto Valenciano de la Música.

Varias de las obras del compositor han sido recientemente publicadas en Madrid (*L'arbore di Diana*, ed. L. Waisman, 2001; *Una cosa rara*, ed. I. Kriajeva, 2001; *Il burbero di buon cuore*, ed. L. Waisman, 2003; *La capricciosa corretta*, ed. C. Rousset, 2003; *L'isola del piacere*, ed. C. Rousset, 2006; *La festa del villaggio*, ed. L. Waisman, 2006; *Il tutore burlato*, ed. G. de Matteis, 2007) y en Valencia (*El tutor burlado*, ed. D. Antich y C. Magraner, 2004). *Una cosa rara* también ha sido editada por **G. Allroggen** (Múnich, 1990) y en versión original para cuarteto de cuerdas, por **Luis Llácer** (Valencia, 2004).

Las grabaciones comerciales aún son escasas: *Una cosa rara*, con *Le concert des nations*, dirigido por **Jordi Savall** (Astrée 7708); *Il tutore burlato* con la **Orquesta Dianopolis**, dir.: **Miguel Harth-Bedoya** (Bongiovanni GB 2175/76-2); *La madrileña* por la **Capella de Ministrers**, dir.: **Carles Magraner** (Licanus CDM 0410). Es recomendable *La capricciosa corretta*, por **Les talents lyriques**, dir.: **Christophe Rousset**. DGG prepara un DVD con la producción del Teatro Real de *Il burbero di buon cuore*.



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Ciclos de conciertos (programas de mano .pdf)

Ciclo “Música valenciana” (octubre-noviembre 1979).



LUIGI BOCCHERINI (1743-1805)

Miguel Ángel Marín

Profesor Titular de Música en la Universidad de La Rioja

El 4 de mayo de 1879, más de setenta años después de la muerte de Boccherini, el madrileño Teatro Apolo acogió una de las primeras interpretaciones de su obra tras décadas de olvido. La pieza en cuestión era un minueto puesto de moda en París y propagado pronto por Europa. Aunque este «célebre minueto» había sido originalmente concebido como un movimiento del Quinteto op. 11 nº 5 (1771), se acabó estableciendo como obra independiente, vinculándose entonces al compositor en el imaginario colectivo de aficionados y músicos. La pieza circuló transformada en todo tipo de arreglos variopintos: en Madrid se interpretó primero al piano en 1877 por el virtuoso francés Francis Planté, quizá responsable de haberlo dado a conocer en España, y después en versión orquestal. Este descubrimiento parcial coincide con la eclosión de numerosas sociedades de cuartetos que, en un intento de compensar la aplastante supremacía de la ópera, promovían programaciones con música de cámara del periodo clásico. Al mismo tiempo, los intérpretes españoles buscan una identidad en los repertorios dieciochescos. Es entonces cuando Tomás Bretón, Ruperto Chapí y Enrique Fernández Arbós dirigen versiones orquestales del minueto boccheriniano e Isaac Albéniz lo interpreta al piano en sus giras. Pese a ello, el origen italiano de Boccherini provocó su marginación en las primeras historias de la música española, concebidas desde una marcada ideología nacionalista, que obviaron su prolongada presencia en España sin la que difícilmente puede explicarse la música instrumental del momento.

Que la recepción tardodecimonónica de la música de cámara de Boccherini (no así su obra sinfónica, desempolvada sólo hace unas décadas) se articulara alrededor de Lucca, París y –mucho más tímidamente– Madrid no deja de ser significativo, pues son éstas las ciudades que conforman su geografía vital y creativa: en la primera nació, en la segunda se mostró al mundo como intérprete y en la tercera maduró como compositor.

El breve periodo parisino en 1767-68 supuso un punto de inflexión en su trayectoria, pues desde esta ciudad se extendió primero su fama interpretativa y después su obra compositiva, lo que explica bien la pervivencia del compositor en los salones y en la historiografía franceses durante todo el siglo XIX. Pero fueron igualmente influyentes su etapa formativa en Roma (1753) en la tradición del mejor estilo contrapuntístico y las tres estancias en Viena (intermitentes entre 1757 y 1764), justo en los años previos al surgimiento del clasicismo vienés. Todo ello entremezclado con conciertos en el norte de Italia (bien como solista, bien como miembro del que tentativamente se considera el primer cuarteto de cuerda de la historia) y con periodos en su ciudad natal al servicio de la Cappella Palatina.



Estos dos retratos encarnan bien la transformación en la imagen del músico. De adolescente virtuoso –dotando al violonchelo con repertorio propio acorde con la nueva función de instrumento solista– pasó a compositor aclamado y difundido. (Izquierda: óleo de autor anónimo, c. 1764-67; National Gallery of Victoria, Melbourne. Derecha: óleo de Francesco Barsocchini realizado en Lucca en 1871, en plena recuperación italiana del compositor, a partir de una litografía de un supuesto retrato existente en Madrid, según inscripción del pintor. La partitura representada incluye una fecha –1790– coincidente con la moda de la elegante casaca del compositor; Istituto Superiore di Studi Musicali Luigi Boccherini, Lucca).

En la primavera de 1768, Boccherini abandonó París para trasladarse a Madrid como miembro de la Compañía de Ópera Italiana de los Reales Sitios, con la que interpretó ante públicos tan diversos como la realeza y la aristocracia en Aranjuez y San Ildefonso o la burguesía y los aficionados en Madrid y Valencia. La contratación en 1770 por el Infante don Luis, hermano menor de Carlos III, le proporcionó la estabilidad necesaria para dedicarse por extenso a la composición, ahora interpretando sólo en el espacio reservado de una corte menor. El exilio real al que fue forzado el Infante en Boadilla del Monte y Arenas de San Pedro –donde Boccherini trató con Goya– no impidió que el músico mantuviera fluidos contactos con diversos editores europeos, quienes garanti-

zaron la enorme circulación de sus composiciones. El fallecimiento del Infante en 1785 lo llevó definitivamente a Madrid, en cuya vida musical, sin embargo, resulta extraño que no llegara a integrarse salvo por unos meses al servicio de la Condesa-Duquesa de Benavente (1786-87). La ausencia de Boccherini tanto en las principales instituciones musicales como en los espacios urbanos más visibles (los conciertos públicos o los catálogos de librerías especializadas) refleja bien el lugar discreto que al parecer pasó a ocupar por entonces. Sólo el nombramiento como compositor de cámara del rey de Prusia Friedrich Wilhelm II, a quien desde la distancia remitía regularmente sus obras que el propio monarca interpretaba al violonchelo, le garantizó de nuevo unos ingresos estables. En los años finales de su vida, aquejado de una salud endeble, acabó siendo más reconocido y difundido por músicos e instituciones francesas que españolas. Enterrado en Madrid, sus restos fueron trasladados a Lucca en 1927 (pocos años antes, los de Goya habían sido traídos a Madrid desde Burdeos).

En cierto sentido, Boccherini fue un compositor del Antiguo Régimen. El paso del siglo XVIII al XIX trajo consigo varias revoluciones, también en la escena musical: la manera de escuchar las obras, la institucionalización del concierto público, el papel social del músico, la demanda creciente de partituras y, en fin, las estructuras que sustentaban la producción y el consumo de la música cambiaron entonces sustancialmente. Nunca antes los aficionados de distintos estratos tuvieron tan fácil acceso a obras y a la escucha de música, lo que hacían en una actitud cada vez más atenta y silenciosa. Estas nuevas circunstancias provocaron el paulatino declive de la hasta entonces vital figura del mecenas y el surgimiento de un novedoso *modus vivendi* para el músico, abocado ahora a competir en un mercado libre. En definitiva, se abandonó el Antiguo Régimen y se alumbró la Modernidad. Boccherini, sin embargo, permaneció en general más cercano a las viejas estructuras, en contraste con las trayectorias y posibilidades de algunos de sus colegas con quienes mantuvo ciertos contactos, como Joseph Haydn o Ignace Pleyel. El italiano casi siempre trabajó al servicio de un mecenas a quien destinaba sus obras en primera instancia, aunque después aprovechara el naciente mercado editorial para difundirlas entre *amateurs* de toda Europa. Su música tampoco parece que llegara a sonar con regularidad en los espacios de los emergentes conciertos públicos, ni en Madrid ni en otras ciudades como Londres. El carácter íntimo y recogido de su música mantiene así una intrínseca relación con los contextos privados de aristócratas y diletantes para los que fue creada. Son sus innovaciones en el tratamiento y textura de las obras de cámara, particularmente sus quintetos con ejemplos tempranos en la formación del género como los op. 11 y op. 13, y del repertorio para violonchelo solista con abundantes pasajes técnicamente exigentes, las que le han otorgado un lugar destacado en la historia de la música. Con todo, parece exagerado atribuirle, como ha sido habitual, la «invención» –si es que semejante logro puede en verdad imputarse a un solo compositor– del cuarteto de cuerda, aunque ciertamente su op. 2 (1761) agrupa los primeros cuartetos compuestos en Viena que merecen recibir tal denominación. Más seguro parece considerar sus cuartetos op. 8 y op. 9 (1768 y 1769) como los primeros compuestos en Madrid que moldearon, junto con la obra de Haydn –bien conocida en España–, los de destacados compositores del entorno madrileño como Gaetano Brunetti, Manuel Canales y João Pedro Almeida. Pero es en la particular plantilla del quinteto de cuerda, con la pareja de violonchelos en vez de la dos violas convencionales, donde su aportación resultó desde



el comienzo más llamativa, como ya enfatizaran sus primeros biógrafos, encabezados por Louis Picquot (1851).

Si el lugar que viene ocupando Boccherini en la historia de la música es aún discreto se debe, en buena medida, a la escasa consideración que ha recibido su particular modo de articular el material musical. Unos patrones formales alternativos, como los ideados por Boccherini, coexistieron en la época con la forma sonata, desarrollada por el triunvirato vienés integrado por Haydn, Mozart y el primer Beethoven, que la historiografía alemana decimonónica impuso como modelo del clasicismo musical. Esta visión sesgada, junto a una imagen distorsionada con tintes populares y castizos de su obra, han minimizado el valor y la influencia de Boccherini. Sus innovaciones se concentran en inusuales sutilezas rítmicas, armonías con cambios atrevidos para su tiempo y estructuras alternativas con células repetitivas y formas cíclicas. En definitiva, una delicada obra miniaturista de sonoridad aterciopelada que, finalmente, parece estar encontrando en la actualidad un lugar análogo al que tuvo en vida del compositor.

[NOTA BIBLIOGRÁFICA]

Luigi Boccherini, hijo de contrabajista y hermano de artistas, nació en Lucca el 19 de febrero de 1743 y falleció en Madrid el 28 de mayo de 1805. Tras breves estancias en Roma, Viena y París, desde 1768 hasta su muerte vivió en Madrid y sus alrededores. Compuso cerca de seiscientas obras, predominantemente de cámara, que le confirieron una notable fama como compositor en toda Europa, y de modo particular en Francia. Pese a la longeva tradición biográfica sobre Boccherini, sólo en las últimas décadas se está comenzando a valorar su personal estilo, que manifiesta una alternativa a las convenciones armónicas y formales de sus contemporáneos vieneses.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

Las biografías tempranas sobre Boccherini y las imágenes que han legado se analizan en **Miguel Ángel Marín**: «‘Par sa grâce naïve et pour ainsi dire primitive’: images of Boccherini through his early biographies», en Christian Speck (ed.), *Boccherini Studies* (Bologna, 2007, pp. 279-323). La monografía de **Marco Mangani**, *Luigi Boccherini* (Palermo, 2005) ofrece la visión de conjunto más actualizada, a completar con los estudios colectivos dedicados por las revistas *Chigiana*, 43 (1993, coord. Francesco Degrada y Ludwig Finscher) y *Early Music*, 33:2 (2005, coord. Miguel Ángel Marín). En español se puede consultar el estudio documental de **Jaime Tortella**, *Luigi Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada* (Madrid, 2002) y la *Revista de Musicología*, 27:2 (2004). La primera edición crítica íntegra de su obra, prevista en noventa volúmenes, sólo comenzó a publicarse en 2005.

Gran parte de su obra se encuentra grabada, incluyendo la integral de algunos géneros. Los registros del *Stabat Mater*, de ecos pergolesianos, y de sus profundos Quintetos op. 39 (con contrabajo en vez del segundo violonchelo) del **Ensemble 415** dirigidos por **Chiara Banchini** muestran un sonido empastado con atención a los detalles (Harmonia Mundi). Igualmente atípica en la plantilla son los Quintetos con piano op. 56 y op. 57, grabados por el **Quatuor Mosaïques** y **Patrick Cohen** (Astrée). De tintes más populares es la lectura de dos Quintetos con guitarra realizada por **La Real Cámara** y **José Miguel Moreno** (Glossa). Puede consultarse una amplia recopilación de grabaciones en www.luigi-boccherini.org/discografia.php.



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo “[Luigi Boccherini: música de cámara](#)” (marzo 2005).

Ciclo “[Boccherini, música de cámara](#)” (febrero 1993).



MANUEL GARCÍA (1775-1832)

Celsa Alonso

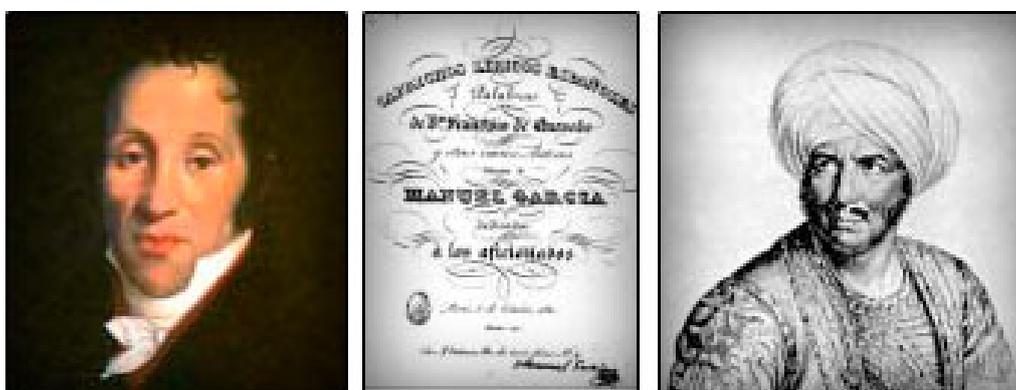
Profesora Titular de Música en la Universidad de Oviedo

Tiempos épicos los de Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez, conocido como Manuel García (1775-1832): años de revoluciones y guerras en nombre de los pueblos y las libertades, pero también de diversión, salones, novelas, teatros de ópera y virtuosismo romántico. Tenor y compositor, actor y empresario, castizo y cosmopolita, profesor de canto y defensor tanto de la ópera española como de los derechos de los artistas, enfrentado a los gremios retrógrados y a los caprichos de la aristocracia, García fue, a su modo, liberal, moderno y defensor de la ópera española. Su competencia y su carisma personal no fueron ajenos al intenso proceso de afirmación nacional española, ya que el compositor fue un ilustre embajador de la música española en la Europa romántica.

La obra compositiva de este sevillano responde a un sincretismo de tradiciones musicales: legado mozartiano, bel canto italiano, ópera francesa, pintoresquismo romántico, estereotipos castizos (en especial andalucistas) y exotismos coloniales, hábilmente combinadas para dar forma a un proyecto lírico que, con el tiempo, fue una referencia para construir no sólo una imagen musical de España sino un auténtico idioma nacional. Así, Manuel García forma parte de aquel grupo de músicos que, como Sor, Aguado, Gomis o Carnicer, viajaron a París, se empaparon de la mejor música europea y pusieron los cimientos de tal construcción, tanto en el ámbito de la música de salón como en la música dramática.

Hoy, pocos especialistas ponen en duda que García fue uno de los mejores compositores españoles del primer tercio del siglo XIX, pero esta certeza es reciente, ya que durante décadas su obra (tonadillas, operetas, óperas españolas, italianas, francesas y decenas de canciones) permaneció a la sombra de su fama internacional como cantante. Sólo en

el último lustro se han recuperado algunas de sus creaciones dramáticas: las tonadillas *El Majo y la Maja* y *La Declaración*, la ópera-monólogo *El poeta calculista* y las óperas *Don Chisciotte*, *Il Califfo di Bagdad* y *La mort du Tasse*. Estas obras han provocado el asombro tanto del público general como de los especialistas, pues revelan a un gran compositor, moderno, audaz y cosmopolita. Su infancia transcurre en Sevilla y su juventud en los teatros de la progresista Cádiz, coliseos en los que, como ha señalado Romero Ferrer, confluían modernidad, teatro clásico español, tonadilla escénica, teatro de máscaras, ópera italiana y teatro de espectáculo. En ese Cádiz, el del éxito de los sainetes andaluces de Juan Ignacio González del Castillo, García contribuyó al proceso de transformación del corral de comedias en teatro a la italiana, de la fiesta barroca en moral ilustrada, trasunto cultural del fin del Antiguo Régimen. Su obra refleja, en definitiva, ese gran cambio que convirtió al teatro lírico en el espacio de ocio y sociabilidad por excelencia de una nueva cultura romántica protagonizada por la burguesía.



Retrato al óleo de Manuel García, anónimo fechado entre 1810 y 1815. En su expresión se puede observar una mezcla de determinación y sensibilidad, dos facetas de su carácter. La obra es propiedad de la familia García. En el centro, portada de la edición impresa de los *Caprichos Líricos Españoles*. Fechado en París, el 8 de octubre de 1830, *Chez l'Auteur* (Edición del Autor). A la derecha, Manuel García caracterizado como el Califa, en la ópera *Il Califfo di Bagdad*, estrenada el 22 de mayo de 1817 en París, en el Théâtre Royal Italien. Fue un éxito para García, pues se trataba de su versión italiana de una de las mejores óperas francesas de Boieldieu, y entonces tan solo era conocido por el público parisino como escritor de canciones.

Los años gaditanos dan sus frutos en forma de tonadillas y operetas estrenadas en Madrid, bajo la influencia del sainete y la comedia de enredo respectivamente, en las que García aportó, además, una colección excepcional de recursos dramáticos gracias a su extraordinaria calidad como actor. Madrid, ciudad de agitada vida teatral al socaire de reglamentos y memorias, asiste al debut del García cantante en 1798. Sus capacidades vocales influyeron en los cambios que experimenta la tonadilla, con un sensible aumento de recursos ornamentales. Como compositor y director del teatro de Los Caños del Peral estrenó *El poeta calculista* (1805), en la que muestra su dominio tanto del lenguaje mozartiano como del registro populista, por no mencionar la originalidad de un género emparentado con el melólogo, en el que un solo personaje recita y canta siguiendo el esquema lírico de una ópera. Las obras de esta etapa confirman que García había sabido asimilar el estilo galante todavía de moda, la música de Haydn, la ópera cómica italiana y el lenguaje castizo de la tonadilla y de los aires nacionales.

García abandona España, rumbo a París, en 1807 con su amante Joaquina Briones: jamás regresó. Entre 1807 y 1811, cantó en los teatros parisinos y el éxito de *El poeta calculista* en 1809 fue recordado durante años. El sonido de Andalucía encandiló al público francés y comenzó a construirse el mito del bandolero andaluz gracias a su polo (un tipo de canción de origen andaluz) titulado *Yo que soy contrabandista*. García triunfó como cantante en la Francia imperial y asimiló el lenguaje de la potente *opéra comique*. En 1811 viajó a Nápoles, donde se familiariza con las óperas de Rossini, con quien entabla una gran amistad. El estreno romano de *Il Barbiere di Siviglia* en 1816, con García en el papel de Almoviva, concebido expresamente para él, es el comienzo de una carrera fulgurante en Europa como tenor «rossiniano». Mientras tanto, sus dotes como compositor son patentadas en *Il Califfo di Bagdad*, su primera ópera italiana estrenada en Nápoles, en 1813. García aparece involucrado en la modernización de la *opera buffa* pero bajo la influencia de la *opéra comique*, ejemplo del sincretismo lírico típico del periodo napoleónico al que, además, se añade el exotismo, el virtuosismo, temas de inspiración popular e interesantes detalles en la orquestación.

En octubre de 1816, García regresa a París y estrena algunas óperas francesas e italianas, combinando reveses, como *Il fazoletto* en 1820, con éxitos, como *La Mort du Tasse*, estrenada al año siguiente en la prestigiosa Académie Royale de Musique. Esta última obra, una *tragédie-lyrique* en tres actos, exigió a García una adaptación a los gustos del público francés, renunciando al virtuosismo vocal y a los convencionalismos de la ópera italiana, a cambio de audacias armónicas y una mayor presencia del coro, la orquesta y el ballet. También en 1821 tuvo lugar el antológico estreno parisino del *Otello* de Rossini, en el que García cautivó al público junto a Giuditta Pasta. No volvería a repetirse el éxito de *Tasse* pues, como señala James Radomski, «no era fácil mantenerse en el candelero como compositor italiano y francés, cantante italiano, guitarrista y cantante español y profesor de canto».

Es el docente otro perfil destacado de García, uno de los mejores maestros de canto del siglo XIX. En Londres fundó, en 1824, una Academia de Canto y publicó sus *Exercises and method for singing, origen del Traité complet de L'art du chant* (1847) de su hijo Manuel Patricio, uno de los mejores métodos de la historia. La decisión de aceptar el cargo de Director del Park Theatre de Nueva York le alejó de Europa cinco años, durante los cuales también viajó a México. Como empresario, introdujo la ópera italiana y las óperas de Mozart en los Estados Unidos, mientras que como compositor escribió algunas óperas memorables, entre ellas *Don Chischiotte, bel canto* en estado puro que no renuncia a las referencias mozartianas ni al costumbrismo del cuadro popular. Durante su periplo mexicano, García produce varias óperas en castellano, entre las que destaca *El gitano por amor*, donde actualiza el lenguaje «aflamencado» de sus primeras tonadillas y operetas matizado por su experiencia *belcantista*. La hostilidad hacia los españoles en México le fuerza a regresar a París.

La vuelta a París no fue fácil. Tenía 54 años y su declive vocal era notorio, por lo que se concentra en la enseñanza del canto y en la composición de óperas de cámara. Su labor docente y el buen momento de la música española en París explican la edición

de los *Caprichos Líricos Españoles* en 1830. La cultura española estaba en auge en París: *Aben Humeya* de Martínez de la Rosa (1830), *Le diable à Séville* de Gomis (en la Opéra-Comique, en 1831), el éxito de la Escuela Bolera y la aceptación de los boleros en los salones parisinos, crean un ambiente muy propicio para la cultura española, a la que la familia García contribuyó de forma contundente. García es también responsable del éxito de las seguidillas-boleras en París (conocidas en Francia con el nombre de «boleros»), refinadas, sofisticadas y con todos los estereotipos musicales españoles de rigor. Pero no fueron virtuosos boleros ni aflamencados polos los que incluyó en sus *Caprichos Líricos*, sino adaptaciones musicales de jocosos versos popularistas, letrillas y epigramas satíricos (Iglesias de la Casa), poemas neoclásicos (Meléndez Valdés) y la mejor poesía del Siglo de Oro (Quevedo e imitadores): un ramillete de obras españolas, populistas y románticas, con restos de la tonadilla, la canción criolla, la sátira ilustrada y un personal homenaje a los *Caprichos goyescos*. Los *Caprichos Líricos* son únicos en su época, por sus referencias literarias y por la alusión a la figura de Goya.

García se convirtió en un estereotipo español: andaluz, apasionado e impulsivo, independiente y desafiante ante las normas, de reconocido mal genio, de voz demoníaca y gran originalidad creadora, uno de los mejores *Don Giovanni* de la historia. A su muerte en París, en 1832, con el romanticismo francés en apogeo, su canción *Yo que soy contrabandista* se convirtió en metáfora de libertad, inmortalizada por Hugo, George Sand, Liszt o Schumann. Quizá debido a la relevancia de sus hijas, la inigualable María Malibrán y la carismática Pauline (casada con el hispanista Viardot), se comenzó entonces a forjar la leyenda (no del todo negra) del «Grand García», *un homme pittoresque* cuyo aura perdurará para siempre en algunas de las mejores páginas de la *Carmen* de Bizet, otro icono musical de la cultura española.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Nace en Sevilla en 1775 y se forma musicalmente en la Colegial del Salvador. Entre 1791 y 1797 trabaja en Cádiz, dedicado a la tonadilla, y se casa con Manuela Morales, actriz y bailarina de bolero. En 1798 se traslada a Madrid, donde logra sus primeros éxitos como compositor, en 1807 a París (con Joaquina Briones, madre de Patricio, María y Pauline) y luego a Italia. Tras varios años en Nápoles, regresa a París en 1816, donde se le reconoce como tenor rossiniano, compositor y profesor de canto con talento, fama que se extiende a Londres. En 1825 inicia una aventura americana, hacia Nueva York y luego a México, que abandona en 1829 de regreso a París, donde fallece en 1832. Los discursos pronunciados en el sepelio por los críticos más prestigiosos del momento, tales como Fétis, Troupenas, Paulin Richard y Castil-Blaze, fueron recogidos en *La revue musicale*. Había muerto el «premier ténor de toutes les Espagnes».

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

La recuperación del legado de Manuel García comienza con la edición, en 1994, de las *Canciones y Caprichos Líricos*, a cargo de **Celsa Alonso**. Se grabaron dos discos: *Manuel García: Yo que soy contrabandista y otras canciones* por **Ernesto Palacio** (tenor) (Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994) y *Manuel García: Caprichos Líricos Españoles* por **Teresa Berganza** (Autor). En 2000, Oxford University Press publica la completísima biografía realizada por el musicólogo californiano **James Radomski**, traducida al castellano dos años más tarde (*Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, Madrid, 2002).

A partir de entonces, el Centro de Documentación Musical de Andalucía y el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) inician una intensa labor de localización, edición y difusión de su obra lírico-dramática, a la par que la Universidad de Cádiz, el Festival de Música Española de Cádiz y el Teatro de la Maestranza de Sevilla programan su obra. Conciertos, cursos y simposios se materializan en un libro colectivo, colección de artículos bajo la coordinación de **Alberto Romero Ferrer** y **Andrés Moreno Mengibar** (*Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Cádiz, 2006). Un año antes, Emilio Casares había publicado «Claves para una lectura de la creación operística del compositor sevillano Manuel del Pópulo García» (en *Papeles del Festival de Cádiz*, nº 1, 2005). Fruto de estos esfuerzos son las ediciones críticas: *Don Chisciotte, opera in due atti*, ed. de **Juan de Udaeta** (ICCMU, 2007), *La Mort du Tasse, tragédie-lyrique en trois actes*, ed. de **Juan de Udaeta** (ICCMU, 2008), *Il Califfo di Bagdad, opera buffa in due atti*, ed. de Alberto Blancafort (ICCMU, 2008) y *La Maja y el Majo, La Declaración, Quien porfía mucho, alcanza y El poeta calculista*, ed. de **Juan de Udaeta** (ICCMU, 2008). En el capítulo de grabaciones discográficas cabe destacar: *El poeta calculista y otras tonadillas* (doble CD que incluye *El majo y la maja* y *La declaración*, en Almaguila) y *Don Chisciotte*, grabada en directo en el Teatro de la Maestranza en abril de 2006 (Almaguila).



FERNANDO SOR (1778–1839)

Luis Gásser

Musicólogo

Aunque el nombre de Fernando Sor ha pervivido asociado al mundo de la guitarra, recientemente estamos conociendo su envergadura como autor de un espectro compositivo mucho más amplio, que incluye ballet, música sinfónica, ópera, melodrama, cantatas, motetes, canciones y obras para piano. Los diversos géneros que cultivó Sor están relacionados con su azarosa vida y con la necesidad de ganarse el sustento e intentar hacer fructificar su talento musical en circunstancias muy diversas.

Dos contemporáneos de Sor, Vicente Martín y Soler y Manuel García, comparten con el maestro catalán una biografía en la que los viajes fuera de la patria y la polifacética actividad profesional quedan marcadas por circunstancias ajenas a sus decisiones.

El joven Fernando, aunque destinado por los padres a una carrera militar o administrativa, destacó ya desde la infancia por su disposición muy favorable a la música. Las piruetas musicales del niño fueron reconducidas en el Monasterio de Montserrat, en el que permaneció entre 1790 y 1795. En sus propias palabras “sólo hacía cuatro meses que estaba en la escolanía y ya había llegado a la fuga y a la imitación”, además de cantar, tocar el órgano y el violín, y aprender una sólida técnica guiado por el padre Anselm Viola (1738-1798).

En 1795, Fernando Sor pasa de ser escolano a militar, con España en guerra con Francia, y entre 1796 y 1800 estudia ingeniería en la Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelona. Los estudios de carácter científico parecen responder a una tendencia de su carácter que, a caballo entre el clasicismo y el romanticismo, parecerá inclinarse más hacia el lenguaje universal y la ponderación, que a la expresión de la intimidad como principal impulso compositivo.

A los 19 años estrena en Barcelona su ópera *Il Telemaco nell'isola di Calipso*, que alcanzó las 17 funciones. Aunque su aventura en este género estuvo inducida por la escasez de nuevas óperas italianas, no fue la última vez que compuso música vocal escénica: a la ópera siguieron tonadillas y melodramas, además de obras diversas de raíz popular como boleros, seguidillas, contradanzas. La visita de Manuel Godoy a Barcelona probablemente hizo que Sor trabajase en su *Sonata para guitarra op. 22* dedicada “al Príncipe de la Paz”. El inquieto barcelonés irá a continuación a Madrid, gozando del patrocinio de la Duquesa de Alba y, posteriormente a Málaga, donde siendo oficial del ejército español compuso su *Motete al Santísimo Sacramento*.



Fragmento de la partitura y grabado con personajes del ballet *Cendrillon* (1822), la obra de Fernando Sor que tuvo más éxito en vida del autor.

En aquellos años, España está padeciendo el agitado periodo de la Guerra de la Independencia (1808-1813), un contexto que llevó a Sor a escribir varias canciones patrióticas. Más adelante volvería a demostrar su apoyo a las causas democráticas con canciones sobre el levantamiento griego contra el dominio turco (en el que también participó el poeta inglés Lord Byron), o en favor de la abolición de la esclavitud de los negros. En los turbulentos días que vivía el compositor “siguiendo el ejemplo de tantos otros creyó consolidado el poder de José [Bonaparte] y prestó juramento”. Después de la forzada abdicación de la familia real española, Sor ocupó el cargo de comisario principal de la provincia de Jerez durante dos años y en 1813 acabó abandonando España, obligado por su condición de “afrancesado”, apelativo que también se dio al Goya que pintó los dramáticos levantamientos del Dos de Mayo, o a Mariano José de Larra.

El forzado desplazamiento al extranjero sería determinante para abordar nuevos géneros musicales. Sor se instala primero en París, donde ya eran conocidas sus obras para guitarra a través de varias ediciones francesas. En la capital francesa intentó componer ópera, sin encontrar el necesario respaldo de un libretista y de un productor, y cuando los aliados llegaron a Francia marchó a Londres (1818-1822), donde vivió uno de los periodos más fructíferos de su carrera. Triunfa en los ambientes de familias acomodadas, no sólo como intérprete y compositor de música para guitarra, sino también como profesor de canto y como compositor de arietas, dúos y tríos en italiano con acompañamiento de piano. Este estilo cosmopolita muestra influencias que van desde Mozart hasta Rossini, con partes vocales cuidadosamente ornamentadas. Las *Arietas* se publicaron poco después en París y más tarde en Leipzig, prueba de la favorable recepción que tuvieron. En la prensa londinense se señala “el delirio” que provoca su música y la expectación por cada nueva entrega de *Arietas* se compara con la que despierta la aparición de una novela de Sir Walter Scott. Junto a esas elogiadas obras, Sor escribe numerosas danzas sociales, sobre todo *Quadrilles*, y vales para piano. Pero el éxito que más influirá en su trayectoria fue el que le proporcionó el ballet *Cendrillon* (1822), coreografiado por M. Albert (François Decombe) en el estilo de la época, mezclando números de baile con pantomima de los actores. *Cendrillon* pasa de Londres a París, donde se dieron 104 representaciones, manteniéndose en escena entre 1823 y 1830, y exhibiéndose también en Bruselas, Moscú y Burdeos, siempre con la participación de destacados coreógrafos, bailarinas y escenógrafos (como Pierre Ciceri). Sin duda la estrecha relación con la bailarina Félicité Hullin, alumna de Albert, contribuyó al triunfo de Sor en este género. Con ella y con Carolina, hija del compositor, partieron para Moscú. En el viaje compone la música para dos pasos de danza que se interpretan en Berlín y Potsdam, y probablemente perfila los detalles de varias publicaciones alemanas (Bonn y Colonia) de sus obras para guitarra. En la capital rusa se interpretan otras obras suyas como el ballet *Cendrillon*, escogido para la inauguración del Teatro Bolshoi (enero de 1825), además del titulado *Alphonse et Léonore*. Sor no abandona su actividad como intérprete y en San Petersburgo toca ante la madre y la esposa del zar Alejandro, impresionando a ambas. A la muerte del zar, una obra suya es seleccionada para las exequias, *la Marche funèbre à la mort de S.M. l'Empereur Alexandre, composée pour la musique militaire et exécutée aux Funérailles* (1826) para instrumentos de viento y publicada en reducción para piano. Se trata de una obra programática, de línea romántica, a la que acompaña un texto evocador de la dolorosa pérdida y del tránsito celestial del alma del zar que había derrotado a Napoleón. Las fiestas de coronación del nuevo emperador, el zar Nicolás, incluyeron también un ballet de Sor compuesto para la ocasión: *Hercule et Omphale*, coreografiado y bailado por F. Hullin. A pesar de los éxitos en Rusia, Sor y Félicité volvieron a París en 1827.

En esa época, la afición a la guitarra en la capital francesa era muy elevada y a Sor no le faltaron ocasiones para escribir música para su instrumento, dar conciertos y enseñar. Una de sus obras más significativa de este periodo es el *Méthode pour la guitare* (París, 1830). Aunque la obra tiene un planteamiento racionalista, el compositor reconoce apoyarse en el gran prestigio que tenía como intérprete. La interpretación de las obras para guitarra de Sor exigen, en general, un elevado nivel técnico, pues su estilo se distingue no sólo por la calidad de sus ideas musicales sino por la corrección de su escritura,

por su maestría en la conducción de las voces, en las modulaciones y en la organización formal: el pensamiento del compositor hace evolucionar la técnica del instrumentista.

Sor quería volver a España. En la dedicatoria a Fernando VII de su obertura para *Hercule et Omphale*, escrita en un ágil estilo fugado, hace un breve repaso de los reconocimientos que ha recibido de monarcas extranjeros y se lamenta de no haber tenido “el honor de obtener la misma aceptación del [monarca] de la nación a la que pertenezco”. Más tarde insistió en sus demandas ante la viuda de Fernando VII, la reina gobernadora María Cristina, para quien escribe un brillante *Himno a Grande Orquesta para solistas, coro y orquesta*, y en cuya dedicatoria manifiesta que “la intriga” le ha impedido el regreso a la patria y expresa su deseo de “ser llamado a Palacio”.



Fernando Sor. Litografía de M.N. Bate basada en el cuadro (perdido) de Innocent-Louis Goubaud, c. 1815 (París, Bibliothèque Nationale)

Eusebio Font y Moresco, recordando la visita que hizo a Sor en París, en junio de 1839, escribió que “conservaba todavía su semblante la dulzura y nobleza que eran los caracteres distintivos de su fisonomía”. El compositor toca para sus visitantes fragmentos de la misa que había compuesto para el funeral de su hija: “descubierta la cabeza, levantando al cielo su ancha y noble frente, con la vista fija en el retrato, difundida por el rostro la aflicción más intensa y puestas las manos en el teclado, evocando en lúgubres armonías la memoria de su hija, parecía asumir en si solo el dolor de todos los corazones”. Pocas semanas después iría a reunirse para siempre con su querida hija en la patria añorada.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Fernando Sor Montadas nació en Barcelona en 1778 y fue educado musicalmente en la escuela de Montserrat, prosiguiendo estudios como ingeniero militar. Durante años, en la España de la Guerra de la Independencia, compaginó sus actividades como militar y como compositor, abordando géneros muy diversos que incluyen obras para guitarra y óperas, melodramas, canciones, cantatas, motetes y sinfonías. Su estilo está más próximo al clasicismo italiano y vienés que al romanticismo, con incursiones en la música de raíz popular. Exilado por razones políticas desde 1813, emprende una carrera internacional que le lleva a París, Londres y Moscú. Sus obras para guitarra y sus canciones se editan en España, Francia, Inglaterra y Alemania, pero será el ballet el género en el que obtuvo más éxito por su colaboración con algunos de los grandes bailarines y coreógrafos del momento. Murió en París en 1839.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

Hay numerosos trabajos publicados sobre la producción guitarrística de F. Sor, pero pocos generales sobre su vida y obra. El libro más significativo en este sentido fue el de **Brian Jeffery**: *Fernando Sor Composer and Guitarist* (Londres, 1977). Una obra más reciente es *Estudios sobre Fernando Sor / Sor Studies*, editado por **Luis Gásser** (Madrid, 2003), formada por 31 artículos en los que diversos especialistas de varios países tratan todos los géneros musicales cultivados por Sor, además de aspectos biográficos y de organología.

En cuanto a la publicación de su música, hay numerosas ediciones internacionales con su obra guitarrística. Las obras impresas de guitarra de dominio público se pueden descargar en **www.sorfernando.com/**. Recientemente la editorial Tritó ha empezado a publicar composiciones de otros géneros, incluyendo fragmentos de sus tres ballets principales, la obra sinfónica y la pianística. Además, las *Arietas* fueron publicadas por Tecla en edición facsímil.

En el terreno de las grabaciones discográficas son innumerables las dedicadas a la guitarra, incluyendo la interesante versión histórica de alguno de sus dúos por **Barto** y **Schröder** (en DHM), la obra completa por **Kazuhito Yamashita** (16CDs en RCA), y la más irregular, por varios intérpretes, en Naxos. También hay que mencionar las grabaciones recientes de otros géneros: las obras orquestales por la **Orquesta de Cadaqués** con **Sir Neville Marriner** (Tritó), el *Concierto para violín*, música vocal como *Telemaco nell' isola di Calipso* (Edicions Albert Moraleda), las *33 Italian Ariettes* (vol.1), con **M. Natividade** y **X. Rivera** (*Le Chant de Linus*), y la obra para fortepiano por **Josep M. Roger**, entre otras.



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Clamor, colección digital de música española

Listado de conciertos grabados con obras de **Fernando Sor**.

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo “**Fernando Sor: músicas en la guitarra**” (enero 1992).

Ciclo “**Música de salón para guitarra**” (enero 1996).



JUAN CRISÓSTOMO DE ARRIAGA (1806-1826)

Carmen Rodríguez Suso

Profesora titular de música en la Universidad del País Vasco

Willem de Waal

Investigador independiente

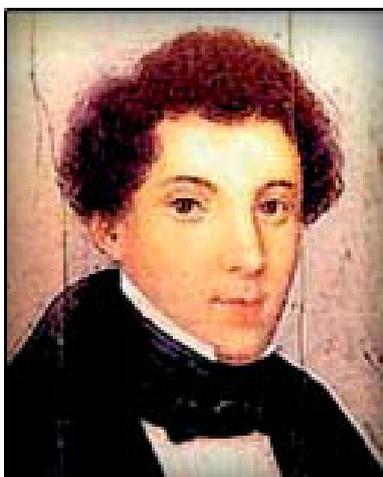
Juan Crisóstomo de Arriaga es el compositor que, de entre los de su generación, mejor supo conectar con la música del ámbito vienés. Desgraciadamente, su temprana muerte y el estado de la vida musical española no permitieron que sus compatriotas pudieran apreciar el verdadero valor de su obra. Sus protectores en Francia no fueron capaces tampoco de dar curso a sus aportaciones, así que sus esfuerzos y trabajos fueron cayendo paulatinamente en el olvido.

El joven Arriaga había sido impulsado hacia una carrera musical desde muy joven. Su padre fue organista en una pequeña parroquia rural antes de trasladarse a Bilbao como escribano, comerciante y armador. Se sabe que su hermano mayor, Ramón Prudencio, tocaba varios instrumentos y que se interesó activamente en la carrera de Juan Crisóstomo. Parece que también ciertos integrantes de su familia materna fueron músicos. El desarrollo de su indudable talento se vería acentuado por la vocación pedagógica del padre, reconocida con un premio de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

En sus primeros pasos hacia un futuro profesional le ayudaron tanto su formación familiar como la enseñanza recibida de algunos músicos de la Capilla de la Iglesia de Santiago en Bilbao. La carrera diseñada para él se vio favorecida por la buena impresión que, siendo todavía niño, causó en músicos profesionales y en otras personas de importancia cultural o social. La familia esperaba alguna ayuda oficial para desarrollar esa carrera, pero, ante las poco comprometidas respuestas, el joven músico marchó solo hacia París en septiembre de 1821. En su equipaje llevaba su violín y sus primeras obras, entre las que se encontraban una ópera, dos tandas de variaciones para violín y otros instrumen-

tos de cuerda, tres oberturas, también una marcha para banda, dos cantos constitucionales, alguna que otra obra religiosa, y quizá una romanza para piano.

El compositor y cantante Manuel García, en aquellos momentos implicado en la gestión del Théâtre Italien de París, y el representante de las Cortes españolas en Francia, Justo de Machado, presentaron a Arriaga ante Luigi Cherubini, por entonces inspector del Conservatorio de París. Arriaga pudo integrarse así en las clases de violín de Pierre Baillot, y en las de contrapunto y fuga de François-Joseph Fétis. Según los informes oficiales, sus progresos en la técnica del violín fueron difíciles e incluso tuvo que dejar de tocar durante varios meses, probablemente porque debió adoptar la exigente posición corporal de Baillot. Pero en las clases de Fétis ganó varios premios, y llegó a ser nombrado profesor adjunto. Aunque nunca llegó a ser aceptado en ninguna clase de composición, es indudable que, para cumplir con los deseos de su padre, tenía la intención de hacerse con el prestigioso *Prix de Rome*, una beca oficial de estudios de cuatro años.



Tal y como los primeros relatos biográficos de Arriaga mezclaban lo real y lo imaginario, sus retratos difundieron también una imagen idealizada de su aspecto visual.

Sobre su vida en París fuera del Conservatorio apenas se conserva información, pero es probable que asistiera o llegara a colaborar como violinista en el estreno de la *Messe solennelle de Berlioz* en 1825. Está claro que tuvo acceso a algunos de los círculos musicales más influyentes del París de entonces: sus cuartetos se tocaron con el propio Arriaga al violín. Desgraciadamente, falleció cuando aún estaba terminando sus estudios, y mientras empezaba su actividad profesional, pocos días antes de cumplir veinte años.

La trayectoria de Arriaga es atípica para un músico de la España de su tiempo; consecuentemente, su producción musical lo es también. Esto se hace evidente en el hecho de que en París realizó una revisión de toda su producción española anterior, descartando un buen número de obras. De las partituras que salvó, confeccionó él mismo nuevas copias, cuidadosamente ejecutadas. Arriaga es, por ello, el mejor juez de su propia obra: de sus casi veinticinco piezas compuestas en Bilbao, no salvó ni siquiera diez, y aún éstas fueron transformadas según los modelos académicos del Conservatorio de París.

Aparte de algunas obras cortas para piano, obras religiosas y romanzas para voz y piano, Arriaga compuso en los géneros más difíciles: el cuarteto de cuerda, la sinfonía y la música operística. Los tres cuartetos de cuerda, que se publicaron en París en 1824, tratan a sus cuatro integrantes de manera igualitaria; el salto cualitativo respecto a sus anteriores tandas de variaciones para este conjunto, que había escrito a la manera del *quatuor brilliant*, es patente. En su sinfonía demuestra sus avances en la orquestación y su dominio en la planificación de largas dimensiones temporales. Sus arias testimonian el deseo de emular a sus maestros, con textos que habían sido musicados previamente por Sacchini, Cherubini y Boïeldieu. Para su *cantate* y *scène lyrique* escogió libretos que habían sido obligatorios en los concursos del Prix de Rome de años previos, claro indicio de sus intenciones de participar en un futuro no muy lejano.



Las primeras páginas de *Nada y mucho*, una del manuscrito autógrafo (conservado en la Biblioteca Municipal de Bilbao) y la otra de la edición de 1929, muestran hasta dónde llegaron las reescrituras de la obra del compositor: ciento doce años después de su primera elaboración, el modesto trío original para tres violines —un intento de composición realizado por un Arriaga todavía casi infantil en 1817— había sido transformado en una composición para ocho instrumentos. Esta última instrumentación se inspira en un conocido dibujo, supuestamente realizado por el propio compositor a sus catorce años, de dudosa atribución. (La partitura de la izquierda se ha reproducido por gentileza de la citada Biblioteca Municipal de Bilbao).

El padre de Arriaga intentó promocionar la obra de su hijo en España hasta 1836, en que murió. La división de sus bienes entre cinco herederos dejó este patrimonio desprotegido. Hasta los años sesenta del siglo XIX, en que despertó el interés de su descendiente Emiliano de Arriaga, no se realizó ningún esfuerzo para rescatarlo. El público para la música del malogrado compositor se empezaría a formar en los años ochenta, con la interpretación de los cuartetos y la organización de conciertos monográficos en Bilbao y Madrid. Además, Emiliano fomentó dentro del incipiente nacionalismo vasco la idea

de que su antepasado tenía que considerarse como un vasco universal. En ese marco, se creó en Bilbao una primera Comisión Permanente Arriaga que debía garantizar la continuidad de estos esfuerzos de recuperación y difusión, y que fue orientada con las ideas de Emiliano, todavía hoy influyentes: solamente se prestaría interés a las obras terminadas y conservadas completas, olvidando el valor informativo de las inacabadas o conservadas fragmentariamente. Además, Emiliano consideraba que, una vez impresa una obra, los autógrafos ya no tenían valor. Así, empezó a regalarlos, e incluso a distribuir por doquier una especie de «relicarios musicales» consistentes en pequeños fragmentos de algún autógrafo junto a una fotografía imaginaria del compositor, lujosamente enmarcados.

El primer centenario del nacimiento del compositor, en 1906, se celebró en Bilbao como una importante fiesta urbana, con coros de niños de las escuelas municipales cantando en la colocación de la primera piedra de un futuro monumento a este hijo predilecto de la Villa. También se publicó la que sería durante casi un siglo la única evaluación crítica de la obra de Arriaga basada en las fuentes manuscritas, la de Ismael Echazarra.

José de Arriaga, hijo de Emiliano, continuó y amplió la labor de su padre. Desgraciadamente, sus intentos de editar la Sinfonía y la Obertura de *Los esclavos felices* a principios de los años veinte no llegaron a buen puerto. Por ello, la segunda Comisión Permanente se dedicó a proyectos de valor más simbólico, como la lujosa edición arreglada del primer intento de composición de Arriaga *Nada y mucho*, el seguimiento de la ejecución del monumento, la creación de un «Día Arriaga», y la publicación del curioso libro *Los esclavos felices* en 1935.

Sus actividades políticas en pro de la causa nacionalista vasca provocaron graves problemas a José de Arriaga, que tuvo que exiliarse en París durante un tiempo y sufrió represalias económicas a su vuelta. Aunque la Sinfonía y la Obertura de *Los esclavos felices* serían publicadas en 1950 por la Diputación de Vizcaya, no se contó con su colaboración, y su presencia en la celebración del 150º aniversario del nacimiento del compositor en 1956 fue más bien honorífica. Su último empeño antes de su muerte en 1957 fue la donación de sus fondos familiares para la creación de un futuro Museo Arriaga.

El Museo se instaló finalmente en la Biblioteca Municipal de Bilbao, donde permaneció hasta las inundaciones de 1983. Entonces se perdió el control archivístico sobre los fondos, y algunos objetos, en el mismo espíritu de los relicarios anteriores, se dispersaron por otras dependencias del Ayuntamiento de Bilbao. Sólo a instancias de los autores de este artículo se reunieron otra vez en un lugar profesionalmente gestionado, lo que ha permitido por fin el acceso a los estudiosos.

Así, la figura de un Arriaga siempre oculto tras las proyecciones y los propósitos de otras personas –sus propios familiares las primeras– puede ahora empezar a verse con algo más de objetividad.



[NOTA BIOGRÁFICA]

Juan Crisóstomo de Arriaga nació en Bilbao el 27 de enero de 1806 y murió sólo veinte años más tarde en París. Alcanzó un buen nivel como violinista y compositor ya en su ciudad natal, y marchó a París en 1821, con el fin de integrarse en la vida musical europea. Allí adaptó su técnica violinística al método de Baillot y su técnica compositiva a los modelos vigentes en el Conservatorio. También seleccionó y revisó sus obras anteriores, presentó con éxito sus cuartetos de cuerda en la buena sociedad, y logró imprimirlos. La ambición de sus mentores y protectores era que consiguiera el Prix de Rome, pero su temprana muerte cortó esta posibilidad y truncó su prometedora carrera.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

El libro *En busca de Arriaga* de **Ramón Rodamiláns** (Ikeder, 2000) resume con buen criterio la anterior literatura sobre el compositor. **Carmen Rodríguez Suso** sentó las bases de un replanteamiento del período bilbaíno de Arriaga en la revista *Mínima*, 1:1, 2 y 3 (1992). En su introducción a la edición facsímil del manuscrito de José de Arriaga *Resurgimiento de las obras de Arriaga* (Diputación Foral de Vizcaya, 2005) se recogen los pormenores del redescubrimiento del compositor. El artículo «Arriaga» de **Willem de Waal** en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres, 2001) fue redactado tras un detallado estudio de todas las fuentes disponibles y su tradición, un análisis musical de la producción del compositor y una revisión de la literatura existente. La mayoría de esas fuentes autógrafas pueden consultarse en la página electrónica del Ayuntamiento de Bilbao, (www.bilbao.net/Bibliotecas, pinchando en «sección local»).

Con ocasión del segundo centenario del nacimiento del compositor, en 2007, se han publicado nuevas grabaciones de muchas de sus obras. **Paul Dombrecht** dirige en un disco dedicado a la música vocal dos obras religiosas, tres recitativos y arias de ópera, una *cantate* y una *scène lyrique*, y en otro disco dedicado a la música instrumental tres oberturas (incluyendo la versión bilbaína de la de *Los esclavos felices*) y la sinfonía (*Fuga libera*, 2006). **La Orquesta de Cadaqués**, bajo la batuta de **Neville Marriner**, grabó en directo dos de las oberturas de Arriaga (una de ellas la versión parisina de la de *Los esclavos felices*), la sinfonía y una *cantate* (Tritó, 2007). De su música de cámara, el **Quatuor Mosaïques** interpreta los tres cuartetos de cuerda con los Stradivarius del Museo del Palacio Real de Madrid (*L'Oiseau Lyre*, 2007).



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo “Cuartetos neoclásicos españoles” (diciembre 2007).



FELIPE PEDRELL (1841-1922)

Carol A. Hess

Catedrática de Musicología en la Michigan State University

Cuando el compositor, profesor, crítico, editor y musicólogo Felipe (Felip) Pedrell nació en 1841, la comunidad internacional tenía a España no sólo por una antigua potencia colonial sino por un país atrasado. Los españoles y la cultura española eran objeto de estereotipos: Juan Valera, por ejemplo, se quejó en 1868 de la dificultad de convencer a la «mitad de los habitantes de Europa» de que no todas las mujeres españolas fumaban o llevaban puñales en sus ligas. El «desastre» de 1898 no hizo más que confirmar el estatus de España como un imperio fracasado. También suscitó el debate entre intelectuales españoles como Ganivet, Unamuno y Ortega y Gasset. Estaban en juego cuestiones fundamentales de identidad y modernidad. ¿Debería España rejuvenecerse mirando hacia su interior? ¿O existían algunas tendencias modernistas cosmopolitas compatibles con el carácter español?

Tanto en sus composiciones como en sus escritos, Pedrell se unió a este debate, explorando incansablemente los modos en que la música española reflejaba el declive tan lamentado en los círculos literarios y políticos. También propuso soluciones, defendiendo que los compositores españoles habían de volver a sus raíces absorbiendo la canción folclórica española. Al mismo tiempo, abrazó el wagnerismo, que experimentó su apogeo por toda Europa durante las décadas de 1880 y 1890 y estaba considerado como un estilo modernista y cosmopolita. Como tal, el pensamiento de Pedrell era lo bastante amplio como para dar cabida a influencias internacionales, al mismo tiempo que perseguía una esquivada –y ardientemente contestada– identidad musical española.

Durante casi veinte años residió en Barcelona, adonde se había trasladado desde su Tortosa natal en 1873. Allí se estrenaron dos de sus óperas, *L'ultimo Abenzeraggio* y *Quasi-*

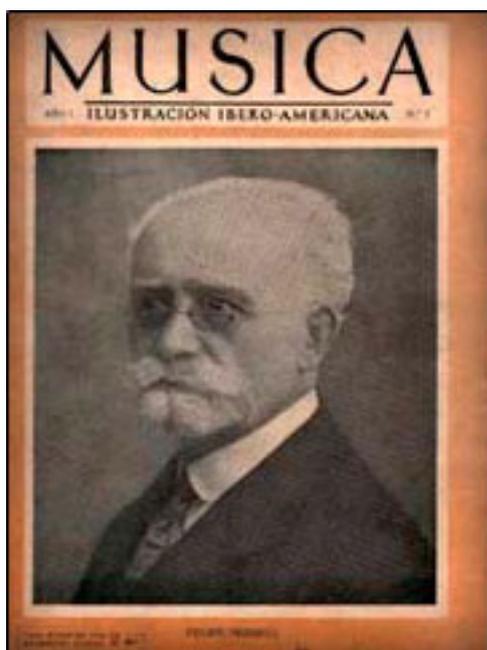
modo, en el Teatre del Liceu. También pasó a interesarse por la investigación musical, animado en parte por prolongados viajes a Roma y París. De vuelta en Barcelona, fundó dos revistas, *Notas musicales y literarias* y *Salterio sacro-hispano*, publicando obras de compositores españoles en la segunda. Otro de los proyectos de Pedrell fue la serie «Musichs vells de la terra», que se mantuvo durante varios años en la *Revista Musical Catalana*, una de las publicaciones musicales españolas de referencia. Su logro más relevante en el ámbito de la musicología, cuyos objetivos y métodos había codificado Guido Adler en una fecha tan reciente como 1885, fue sin duda su edición de las obras completas de Tomás Luis de Victoria, publicadas en Leipzig (1902-1913). En una dimensión menos internacional –pero de una importancia fundamental para los compositores españoles–, fue el *Cancionero musical popular español* (1917-1921). En este monumento de la identidad musical española, Pedrell reconoce, sin embargo, la existencia de puntos en común entre la música española y la de otros países, como Rusia, ejemplificada en la receptiva persona de Glinka. Se distanció así de la angosta agenda del españolismo, que pretendía rechazar todas las influencias extranjeras.

Poco amigo de quedar confinado a una audiencia de especialistas, Pedrell fue también un intelectual público. Muchos de sus libros y artículos dan cuenta de polémicas musicales y de importantes figuras musicales de la época. También hizo públicas sus opiniones en la prensa generalista por medio del ejercicio del periodismo musical. Por ejemplo, cuando se estrenó en Niza *La vida breve* de Manuel de Falla, Pedrell escribió un artículo de opinión para el periódico barcelonés *La Vanguardia* en el que vilipendaba a las instituciones musicales españolas que habían obligado en la práctica a Falla a estrenar su primera obra importante en el extranjero, mientras que en España florecía el españolismo «degenerado», con sus fórmulas fáciles y falsamente exóticas.

Por lo que respecta al wagnerismo, durante las décadas de 1880 y 1890 esta tendencia cosmopolita se centró en París (a pesar de las cicatrices de la guerra franco-prusiana), pero se infiltró también en otros países. En vista de este pedigrí internacional, el wagnerismo era tenido por algo hostil para la identidad española por parte de los críticos conservadores, que también ponían objeciones a la falta de «claridad mediterránea» en las densas texturas orquestales de Wagner y lo que ellos consideraban la ausencia de forma de sus «melodías interminables». Pedrell, sin embargo, se sintió atraído por el esquema de Leitmotivs de Wagner, esto es, la idea de que temas breves podían representar un personaje, un objeto o un estado psicológico e ir acumulando significado en el curso de una ópera. Pedrell compuso *Els Pirineus* (*Los Pirineos*), la primera obra de un proyecto de trilogía operística. Mientras que el nacionalismo musical de Wagner estaba cargado de un esencialismo y un racismo notoriamente turbios, Pedrell privilegió de forma explícita las fuentes musicales en su proyecto nacionalista. Hizo público su famoso manifiesto *Por nuestra música* (1891) con la contundente declaración de que «sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema», una vigorosa declaración que él atribuía a Antonio Eximeno, el jesuita del siglo XVIII. Pedrell encontró a un alma gemela en Eximeno, quien, al igual que él, creía que la influencia italiana había sido excesivamente fuerte en España y cuyo tratado *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*, de 1774 (traducido al español en 1796) ofrece el panorama de un declive y un resurgimiento triunfal, un esquema que seguramente atrajo a

Pedrell en sus meditaciones sobre la suerte de la música española. Irónicamente, como descubrió el musicólogo estadounidense Gilbert Chase en 1946, esta exhortación citada con tanta frecuencia debería atribuirse de hecho a Menéndez Pelayo, no a Eximeno.

En 1894 Pedrell se trasladó a Madrid para dirigir el programa de canto coral en el Conservatorio. Allí compuso la segunda ópera de su trilogía, *La Celestina*, en 1902; la tercera entrega no llegaría a completarse nunca. También promocionó la música religiosa española, fundando con ese fin el Coro Isidoriano. En 1904, sin embargo, volvió a mudarse a Barcelona, donde concluyó su última ópera, *El comte Arnau*. Aunque convencido de sus capacidades como compositor, sus obras fueron recibidas con un éxito muy limitado y posteriormente abandonó la composición.



Pedrell con Robert Gerhard (derecha), quien fue su último alumno. Pedrell retratado en la portada del primer número de la revista *Música. Ilustración Iberoamericana*.

Pedrell dio clases de composición tanto en Barcelona como en Madrid. Entre sus alumnos se encuentran algunos de los compositores españoles más importantes del siglo XX –Albéniz, Granados, Falla y Gerhard–, todos los cuales lograron el reconocimiento internacional. Varios recordaron sus «clases» con Pedrell fundamentalmente como despreocupadas conversaciones sobre estética; Gerhard, que acabaría estudiando con Schoenberg, pensaba realmente que Pedrell carecía de rigor. Es posible, sin embargo, que el propio Pedrell cultivara esta versión de la indisciplina pedagógica. En su panegírico de Albéniz de 1910, por ejemplo, Pedrell señala que la resistencia de Albéniz a la información técnica «dura» era tan fuerte que era incapaz de dominar incluso los conceptos teóricos más básicos. En consecuencia, Pedrell sugirió que su alumno inventara nombres para diversos fenómenos musicales, dando instrucciones específicas al iconoclasta Albéniz para que se refiriera a los acordes de séptima de dominante como «ondas de Hertz» y a diversas escalas como «rayos X». Sin embargo, como ha señalado Walter A. Clark, dado que los rayos X se desarrollaron más de diez años después de que hu-

bieran concluido las clases de Albéniz, la anécdota es evidentemente apócrifa. Pedrell también sobrevivió a Granados. Además de llorar la muerte prematura de su compatriota más joven en 1916, Pedrell escribió un elogio en su honor alabando a su antiguo discípulo por resistirse a la «influencia tentadora pero corruptora de Francia», mostrando así el carácter selectivo de su internacionalismo. Quizás el homenaje más elocuente a la libertad pedagógica de Pedrell es la riqueza estilística que se manifiesta en las obras de sus alumnos: desde el lirismo tardorromántico (el *Granados de Goyescas*) a las armonías visionarias y el virtuosismo deslumbrante (el *Albéniz de Iberia*) o el terso neoclasicismo (el Falla del *Retablo*). Cuando añadimos a esta mezcla las posteriores incursiones de Gerhard en el serialismo, parece como si el hecho de que Pedrell se tuviera por un guía más que por un maestro de escuela se hubiera traducido en beneficios evidentes para la música española.

Aparte de sus alumnos, podemos considerar el legado de Pedrell desde algunos otros puntos de vista. Muchos compositores se inspiraron en las riquezas del *Cancionero*. Además, las contribuciones de Pedrell a la musicología española, incluidos los ánimos que dio al joven Higinio Anglés, fueron esenciales para el avance de la disciplina en España. La posición central de Victoria en el marco de las investigaciones de Pedrell ha tenido también algunas interesantes repercusiones, contribuyendo a la construcción de un misticismo musical inequívocamente español al que dio forma en un principio el musicólogo y compositor francés Henri Collet, pero que fue retomado más tarde por un buen número de musicólogos españoles; este «identificador» de la música española podría, sin embargo, haber sido poco más que exotismo bajo una apariencia diferente. Además, esta visión confusa de Pedrell y Eximeno de la música italiana del siglo XVIII es la que ha informado la historiografía de la música que se hizo en las catedrales de Nueva España.

Lo que resulta quizá más importante es que las cuestiones que suscitó Pedrell siguen debatiéndose en la actualidad en Europa y en las Américas, a pesar del constructo de lo que ha dado en llamarse la aldea global. Pedrell fue ensalzado en vida por sus compatriotas como el «Wagner de Tortosa», un remoquete que refleja poco más que localismo. Esta fricción entre lo local y lo cosmopolita ha sido una fuente constante de tensión en otros lugares: a lo largo del siglo XX, los compositores latinoamericanos se han esforzado por escribir música nacionalista o universal (o algún tipo de juiciosa combinación de ambas), dependiendo de la política, la estética y otros factores del momento. A la luz del ascenso meteórico de España –y la música española– al estatus internacional en las últimas décadas, parece estar bastante claro que las reflexiones de Pedrell sobre la identidad musical española resultan ahora tan pertinentes como lo fueron hace un siglo.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Nacido en Tortosa en 1841, Pedrell fue en gran medida un autodidacta. Apasionado defensor de la identidad musical española, creía que los compositores debían tomar como su punto de partida la canción nacional de sus respectivos países. Como compositor, Pedrell fue especialmente conocido por perseguir estos ideales dentro de un marco wagneriano, componiendo *Els Pirineus* (Los Pirineos) y *La Celestina*, las dos primeras óperas de una proyectada trilogía (la tercera no llegó a completarse nunca). Su actividad como musicólogo fue prodigiosa e incluye una edición completa de las obras de Victoria. Fue profesor de Albéniz, Granados, Falla y Gerhard, y murió en Barcelona en 1922.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

Existen pocos trabajos en profundidad sobre Felipe Pedrell. Un buen tratamiento del pensamiento de Pedrell en relación con el panorama artístico y cultural en la España de su tiempo es *Felipe Pedrell: acotaciones a una idea*, de **Francesc Bonastre Bertran** (Tarragona, 1977). Un estudio contemporáneo sobre las obras escénicas de Pedrell es *Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnolo* (Turín, 1897), de **Giovanni Tebaldini**, que contiene ejemplos musicales y largas citas de los libretos; este libro se ha reimpresso en 2010 y puede también consultarse en Google Books. Tebaldini igualmente publicó años después *Al maestro Pedrell: escritos heortásticos* (Casa Social del «Orfeo Tortosí», 1911).

El mejor modo de familiarizarse con Pedrell es posiblemente a través de sus propios escritos. Por nuestra música, el prólogo para su trilogía operística *Els Pirineus* (Barcelona, 1891), es su obra más citada y ha adoptado el carácter de algo parecido a un manifiesto. Dos libros informativos sobre los acontecimientos musicales de la época son *Músicos contemporáneos y de otros tiempos* (París, 1910) y *Musicalerías* (Valencia, 1906), que incluye un comentario sobre *Parsifal* de Wagner, una obra emblemática para el público musical barcelonés de la época.

Es muy posible que a los amantes de la música que busquen grabaciones de música de Pedrell les invada un sentimiento de frustración. La serie *Historia de la música catalana, valenciana i balear* (sègle XIX) ofrece sus *Nocturns para piano solo* (2000) y *Columna Música* le ha dedicado un CD monográfico con una selección de sus canciones titulado *Orientales* (Barcelona, 2003), interpretado por **Begoña López** y **Alejandro Zabala**. El sello *La Mà de Guido* ha publicado, por su parte, otras dos canciones, «Sospirs» y «Cinc roses», ambas sobre textos de Jacint Verdaguer e interpretadas por **María Teresa Garrigosa Massana** y **Emili Basco**. Aunque algunas de sus grandes obras se han grabado de manera privada o se encuentran depositadas en archivos y fundaciones privados, aún han de aparecer grabaciones comerciales fácilmente accesibles.



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Clamor, colección digital de música española

Listado de conciertos grabados con obras de **Felipe Pedrell**.

Conferencias (audio .mp3)

Francesc Bonastre (abril 1998)

Felipe Pedrell y el regeneracionismo musical.

Francesc Bonastre (abril 1998)

La escuela Pedrelliana: España versus Europa.



PABLO DE SARASATE (1844 -1908)

Robin Stowell

Catedrático de Música de la Universidad de Cardiff

(Traducción: Luis Gago)

Pablo de Sarasate fue un heredero espiritual de Nicolò Paganini, un artista elegante y dotado para el espectáculo cuya facilidad y arte innatos y cuya aristocrática presencia escénica lo convirtieron posiblemente en el más grande y más venerado violinista y compositor español. Según los testimonios contemporáneos, su elegante pero sutil estilo interpretativo era único y su desenfadado virtuosismo difería radicalmente tanto del enfoque “clásico” y enormemente intelectual de la “escuela” rival alemana de Joseph Joachim y sus discípulos como de la técnica más rigurosa y el sonido enérgico y vibrante del más joven Eugène Ysaÿe. Así, Sir George Henschel llegó hasta el extremo de señalar que la interpretación de Sarasate del *Concierto para violín Op. 64* de Mendelssohn en el Festival del Bajo Rin de 1877 “fue para los oídos alemanes como una suerte de revelación, provocando un auténtico furor”.

Sarasate introdujo distinción, encanto y refinamiento en el arte de la ejecución violinística y presentaba su música con magnetismo, una facilidad y elegancia naturales y ningún tipo de afectación, hasta el punto de que su público encontraba irresistible su estilo “acariciante”. Su timbre solía describirse como dulce y puro, aunque no especialmente fuerte o vibrante, pero gozó de un especial renombre por la precisión de su interpretación, la justeza de su afinación y, en palabras de Sir Alexander Mackenzie, su “talento para penetrar de forma intuitiva ‘debajo de la piel’ de la música”. La maestría de su técnica de arco, especialmente su expresivo fraseo, constituía un reflejo de su educación francesa, y se mostraba especialmente ducho en golpes de arco “elásticos” como el *sautillé* y el “staccato volante”.

Grabaciones que han llegado hasta nosotros y que Sarasate realizó en 1904 confirman

estas características interpretativas y lo muestran en buena forma, a pesar del lógico deterioro de los años. También demuestran su manera asombrosa de lograr que la música profunda sonase más asequible y que composiciones más ligeras parecieran de mayor enjundia. El violinista estadounidense Albert Spalding ratificó esta paradoja, señalando que Sarasate “tocó Beethoven con el brillo perfumado de un cortesano que no acaba de creerse lo que está diciendo a su Majestad. Pero cuando llegó a una pieza como *La Fée d’amour* de Raff [...] o a sus propias *danzas españolas*, estaba de lleno en su líquido elemento”. Este rasgo explica en gran medida las críticas negativas de que fueron objeto las interpretaciones de Sarasate del Concierto para violín de Beethoven y su grabación ultrarrápida del Preludio de la Tercera Partita de Bach (BWV 1006). También explica el tipo de repertorio que prefería que, aunque incluía conciertos “estándar” de Saint-Saëns, Lalo, Bruch, Mackenzie, Beethoven, Mozart, Wieniawski y especialmente Mendelssohn (pero no el Op. 77 de Brahms, que rehusó tocar), así como sonatas y otras obras de Bach, Beethoven, Mozart, Raff, Ries, Bernard, Dvorák, Weber y Schubert, y un gran número de piezas camerísticas (fundamentalmente de Beethoven, Schumann y Brahms), se decantaba por las fantasías operísticas, las transcripciones y otras piezas de bravura compuestas en gran medida por él mismo. Parece haber dado lo mejor de sí cuando expresaba la sencillez y el carácter directo de su propia música, de la que nos ha dejado un legado que, aunque no sea intelectualmente profundo, sí es inmensamente eficaz, planteando grandes exigencias técnicas al tiempo que pone el énfasis en la melodía y en la obtención de ricas sonoridades.



Bolero Opus 30 para violín y piano (ca. 1885). Partitura autógrafa. A la derecha, La conocida caricatura de Sarasate como “Man of the Day” de *Vanity Fair*, 1889.

El dramaturgo y crítico inglés George Bernard Shaw planteó una famosa distinción entre compositores de música para el violín y compositores de música violinística, manteniendo que Sarasate pertenecía a la segunda categoría. Sarasate compuso numerosas obras para violín y piano u orquesta para su propio uso como repertorio de concierto. Su catálogo abarca cincuenta y cuatro composiciones numeradas, así como algunos esbozos y algunas piezas incompletas y sin número, y comprende tres géneros principales: obras basadas en melodías originales o pastiches folclóricos, ya sean españoles o de otros países; fantasías/obras basadas en temas operísticos; y piezas de salón originales.

Transcripciones, cadencias de concierto y piezas misceláneas completan su producción, cuya importancia radica en su potencial para el entretenimiento y el lucimiento y su accesibilidad para los oyentes de clases diferentes y de gustos musicales diversos.

Aunque Sarasate fue un parisiense de adopción –París fue su base durante gran parte de su vida–, fue un auténtico español en términos de su cultura y su temperamento, ya que fue mucho lo que hizo para promocionar la música española en los escenarios internacionales. Varias de sus composiciones sirvieron de vehículo de su estilo interpretativo utilizando temas de inspiración española: jotas, zortzikos, melodías andaluzas, habaneras y boleros. Incluso algunas piezas cuyos temas eran íntegramente de su propia invención poseen un dejo folclórico inequívocamente español. Siempre se han situado entre sus composiciones más populares sus *Danzas españolas* de las opp. 21, 22, 23 y 26, publicadas en parejas en cuatro libros diferentes. De ellas, *la Malagueña Op. 21 núm.1*, *la Romanza andaluza Op. 22 núm.1* y la vigorosa *Jota navarra Op. 22 núm. 2* y el *Zapateado Op. 23 núm. 2* son probablemente las más conocidas, aunque las dos *Habaneras Op. 21 núm. 2* y *Op. 26 núm. 2* han demostrado ser también atractivas evocaciones de la danza española que tiene su origen en Cuba. Su popular *Jota aragonesa Op. 27* tiene sus orígenes en un canto a la libertad del compositor navarro Apolinar Brull, y su virtuosística *Serenata andaluza Op. 28* alterna brillantes figuraciones a la manera de una guitarra flamenca con la pasión del cante jondo. Otras obras populares con elementos españoles son la danza gallega *Muñeira Op. 32*, con su característica imitación de la gaita, *Zortziko Miramar Op. 42* y *Capricho vasco Op. 24*, así como piezas con su región natal en mente, fundamentalmente *Navarra Op. 33* (para dos violines y orquesta) y la *Jota de Pamplona Op. 50*.

Algunas de las obras de Sarasate encontraron su inspiración en sus viajes y absorbieron elementos folclóricos de los países que visitó, aparte de Francia y su tierra natal. Sus *Airs écossais Op. 34* contienen un popurrí de varias melodías folclóricas escocesas y sus *Zigeunerweisen (Aires gitanos) Op. 20*, una pieza escrita en forma de un *lassu* lento, que incorpora floreos improvisatorios, y un brillante *fris*, se vale de la rapsodia húngara lisztiana como modelo. Entre estas dos secciones Sarasate incluye la quejumbrosa melodía de la canción “Csak egy szép lány van a világon” de Elemér Szentirmay.

Educado en las fantasías operísticas de, entre otros, su maestro Alard, las incursiones que llevó a cabo Sarasate dentro de este género gozaron de gran aceptación. Arregló melodías populares seleccionadas de una ópera (o, en el caso de *Homenaje a Rossini Op. 2*, de tres óperas) para violín solista y orquesta o piano y las entrelazó con habilidad (con o sin variaciones) para convertirlas en un vehículo para el lucimiento virtuosístico. De sus trece piezas en este género, su *Fantasia de Concierto sobre Carmen de Bizet Op. 25* constituye el hermanamiento más renombrado de su formación hispanofrancesa, en el que se dan cita un elaborado virtuosismo y los lenguajes y el carácter españoles de la ópera. Preserva intactos los temas de Bizet, pero los somete a una brillante elaboración virtuosística, graduada cuidadosamente para lograr un efecto acumulativo. La dignidad de la ópera se mantiene en todo momento, como sucede asimismo con otras fantasías operísticas de Sarasate, muy especialmente las escritas a partir de *La forza del destino de Verdi*, *Roméo et Juliette* y *Faust* (dos) de Gounod, *Der Freischütz de Weber* y *Don Giovanni* y *Die Zauberflöte*

de Mozart. En su *Gavota sobre Mignon de Thomas Op. 16*, Sarasate transformó una sola aria en una deliciosa miniatura para violín y piano/orquesta.

Las composiciones originales de Sarasate son sencillas miniaturas de salón con títulos como *Rêverie Op. 4*, *Confidences Op. 7*, *Les Adieux Op. 9* y *L'esprit follet Op. 48*, y abarcan desde la algo superficial *Introduction et Tarantelle Op. 43* a la *Balada Op. 31* y *El canto del ruiseñor Op. 29*, una imaginativa evocación del canto de este pájaro. Son los ensayos de un violinista magistral, que plantean desafíos tanto al intérprete como al instrumento y que contienen una gran riqueza de melodías y oportunidades para el atletismo técnico. Sus mejores transcripciones para violín y piano son de obras de Chopin, especialmente de dos *Nocturnos* (*Op. 9 núm. 2* y *Op. 27 núm. 2*) y tres *Valses* (*Op. 34 núms. 2 y 3* y *Op. 64 núm. 3*). Sus cadencias para el *Quinto Concierto para violín* de Mozart y para el *Concierto para violín* de Beethoven demuestran también su habilidosa manipulación de ideas temáticas pertinentes para lograr el máximo efecto musical y de lucimiento.



Cita musical autógrafa de *Zigeunerweisen*, de Pablo de Sarasate, 1904.

Durante más de cuatro décadas Sarasate deleitó a los oyentes en varias capitales del mundo gracias a su pintoresca personalidad, sus encantos sociales, su innata musicalidad y su extraordinario virtuosismo. A lo largo de sus viajes conoció a varios músicos distinguidos, sirviendo de inspiración para compositores como Bruch, Saint-Saëns, Lalo, Wieniawski, Joachim, Dvorák y Mackenzie, bien para que escribieran para él obras concertantes, bien para que le dedicaran composiciones. El eminente violinista y pedagogo húngaro Carl Flesch reconoció que Sarasate “representaba un tipo de violinista completamente nuevo”. Lo describió como una de las figuras más grandes y más personales del siglo XIX, la encarnación ideal del virtuoso de salón del estilo más elevado. Sarasate fue, sin ningún género de dudas, una figura seminal en la historia de la interpretación violinística.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Pablo Martín Melitón de Sarasate y Navascués empezó a tocar el violín a la edad de cinco años bajo la supervisión de su padre, un director de banda militar de Pamplona. Después de proseguir sus estudios con, entre otros, Manuel Sáez en Madrid, tocó para la reina Isabel II e ingresó en el Conservatorio de París en 1856 como alumno de Jean-Delphin Alard. Recibió el prestigioso premier prix de la institución el año siguiente y empezó a realizar giras de concierto en 1859. Su carrera internacional alcanzó su cenit con una gira por ambas Américas en 1889-1890, en la que compartió estrellato con el pianista y compositor Eugen d'Albert y estuvo acompañado por Berthe Marx-Goldschmidt, la mujer de su secretario y agente Otto Goldschmidt.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

El estudio reciente más notable es *Pablo Sarasate* (Madrid, 1994) de **Luis G. Iberní**, cuyos trabajos sobre Sarasate quedaron interrumpidos por su prematura muerte en 2007. Los anteriores textos de referencia fueron *Pablo Sarasate* (Plasencia, 1956), de **Ángel Sagardia**, *Sarasate* (Barcelona, 1945), de **León Zárate** (seudónimo de Yvette Bourget) y *Memorias de Sarasate* (Pamplona, 1909), de **Julio Altadill**, este último basado en gran medida en una colección de documentos de Sarasate conservada en el Museo de Sarasate de Pamplona. *Pablo Sarasate (1844-1908)* (Barañáin, 2000), de **Custodia Platón Meilán**, *Sarasate y su tiempo* (Valencia, 1992), de **Andrés H. Caycedo**, y *Sarasate* (Pamplona, 1980), de **Fernando P. Olo**, ofrecen también datos bien contrastados.

Cualquier discografía de las obras de Sarasate debe incluir sus propias grabaciones (Testament y Symposium). Quienes prefieran una mejor calidad de sonido y una variedad de repertorio más amplia pueden acudir a las *Obras completas de Pablo Sarasate*, con **Ángel Jesús García** (violín), **Gerardo López Laguna** (piano) y la **Orquesta Pablo Sarasate** dirigida por **Miguel Ortega** (RTVE). *Pablo de Sarasate: Virtuoso Violin Works*, **Gil Shaham** y **Adele Anthony** (violín), **Akira Eguchi** (piano), **Orquesta Sinfónica de Castilla y León** dirigida por **Alejandro Posada** (Canary Classics). *Aaron Rosand Plays Sarasate*, **Aaron Rosand** (violín), **Eileen Flissler** (piano), **Orquesta Sinfónica de la Radio del Suroeste de Alemania/Rolf Reinhardt** (VOXC). *Violin and Orchestra Music, vols. 1 y 2*, **Tianwa Yang** (violin), **Orquesta Sinfónica de Navarra** dirigida por **Ernest Martínez-Izquierdo** (Naxos). *Violin and Piano Music, vols. 1 y 2*, **Tianwa Yang** (violín), **Markus Hadulla** (piano) (Naxos).



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Clamor, colección digital de música española

Listado de conciertos grabados con obras de **Pablo de Sarasate**.

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo “**El violín virtuoso**” (marzo 1997).

Ciclo “**Sarasate y otros virtuosos**” (abril 2008).



TOMÁS BRETÓN (1850-1923)

Víctor Sánchez Sánchez

Profesor Titular de Música de la Universidad Complutense de Madrid

Cuando en 1872 Tomás Bretón finaliza sus estudios en el Conservatorio de Madrid, la música española vivía un momento de transformaciones y cambios que abrían con dificultad nuevas posibilidades dentro de un complejo panorama, lleno de fortalezas y debilidades. La Sociedad de Conciertos de Madrid, la orquesta fundada por el musicólogo y compositor Francisco Asenjo Barbieri en 1866, iniciaba con cierta timidez la presencia de la música sinfónica, mientras que la Sociedad de Cuartetos de Jesús de Monasterio ofrecía por primera vez un ciclo estable de música de cámara. Pero era en los teatros donde se dilucidaba la vida musical nacional. La zarzuela grande, a pesar de los logros de Ruperto Chapí con *La bruja* (1887), había abandonado sus pretensiones operísticas relegándose ante el arrollador éxito popular del nuevo género chico. Mientras, la cuestión de la ópera nacional permanecía como una obsesión en la cabeza de todos los grandes compositores españoles de esta generación, buscando soluciones cada uno a su manera, desde Pedrell, Albéniz o Granados, hasta el propio Chapí y por supuesto Tomás Bretón.

De humildes orígenes, se había trasladado de su Salamanca natal a Madrid con solo quince años, buscando ampliar sus posibilidades musicales. Recibe clases de Emilio Arrieta, compartiendo el premio fin de carrera del Conservatorio con su compañero Chapí. Paralelamente desarrolla un intenso trabajo que le lleva a estrenar todo tipo de trabajos, desde zarzuelas chicas o grandes hasta su primera sinfonía. Pero la vida musical española necesitaba nuevos vuelos. En 1881 Bretón, gracias a la beca de la Academia de Bellas Artes, se marcha a Roma, iniciando un viaje que le llevaría a Milán, Viena y París; en estos años comienza un interesante diario que supone uno de los documentos más valiosos para la música española. Libre de otras obligaciones, el maestro salmantino se dedica a componer, creando obras ambiciosas que reflejan la asimilación de los

gustos europeos y su gran capacidad musical, como el oratorio *El Apocalipsis* o su segunda sinfonía.

De París se trae también su ópera *Los amantes de Teruel*, basada en el famoso drama de Hartzenbusch. Ésta ya no era un trabajo de juventud sino todo un manifiesto de la ansiada ópera nacional que sobre los modelos verdianos y meyerberianos ofrecía una hermosa versión autóctona del melodrama romántico. La negativa de la empresa del Teatro Real, apoyada en las maquinaciones de Arrieta, generó una gran polémica, que si bien retrasó el estreno colocó la cuestión de la ópera nacional en el centro de los debates de la regeneración de la cultura española. Así, el éxito en Madrid de *Los amantes de Teruel*, en su estreno en febrero de 1889, constituyó todo un hito en la música española.



Caricatura de Bretón tras el éxito en Barcelona de su ópera *Garín*. *La Esquella de la Torratxa*, mayo de 1892.

A partir de entonces, Bretón inicia un camino por la senda de la ópera nacional, reivindicación que consideraba clave para que España se situase a la altura de las demás naciones europeas. Alejado de las ideas del esencialismo pedrelliano, que propugnaba una música nacional basada en el canto popular y en las tradiciones españolas, Bretón va a ofrecer modelos y resultados muy diferentes con los que construir la ópera española, dejando un catálogo operístico de enorme valor, que sin duda sólo por desconocimiento no está presente hoy en día en nuestros teatros. Primero la asimilación del wagnerismo en la leyenda montserratina *Garín* (1892), drama lírico encargado por el círculo del Liceo de Barcelona; después la vuelta a las raíces españolas del melodrama romántico en *Raquel* (1900), pasando por la original recreación dieciochesca en *Farinelli* (1902). Finalmente, la epopeya *Tabaré* (1913), ambientada en la América colonial con sonoridades de claras resonancias tristanescas (el protagonista fue el gran tenor Francisco Viñas) y la deliciosa versión operística *Don Gil de las calzas verdes* (1915) sobre la famosa comedia de Tirso de Molina, con la que convertía nuestro teatro del Siglo de Oro en referente para la ópera nacional. La escasa repercusión de muchos de estos títulos, los dos últimos apenas tuvieron unas pocas representaciones, sólo es fruto de la debilidad de unas

infraestructuras operísticas dominadas por el negocio internacional, como denunció en repetidas ocasiones el propio Bretón.

La excepción de este panorama es *La Dolores* (1895), la ópera española de mayor éxito de la historia y una de las pocas que se ha mantenido en el repertorio y ha circulado por todo el mundo. Con *La Dolores*, Bretón ofrece un modelo operístico diferente, relacionando la base realista del violento drama rural de Feliú y Codina con el nuevo mundo sonoro del verismo italiano, consiguiendo así una obra de gran intensidad y fuerza teatral, que el Conde de Morphy calificó como «una obra maestra... que pasará a la posteridad como un ideal realizado». Además, debido a su ambientación españolista (de la que la famosa jota es solo una muestra), *La Dolores* tiende un puente entre la zarzuela grande y las modernas tendencias del melodrama operístico, senda por la que transitan otras obras del momento como *Pepita Jiménez* (1896) de Albéniz, *Curro Vargas* (1898) de Chapí o incluso *La vida breve* (1905) de Falla.



Tomás Bretón, sentado en el centro entre los franceses Jules Massenet y Gabriel Fauré, en una reunión de directores de conservatorios europeos hacia 1905; entre los presentes, Engelbert Humperdinck, de Berlín, y Amintore Galli, de Milán. Archivo ICCMU.

Sin embargo, a pesar de toda su lucha por la ópera nacional, su mayor éxito se iba a producir con una pieza breve del género chico que tanto había denostado. El libreto le llegó por casualidad y en unas pocas semanas compuso su famosa *La verbena de la Paloma* (Teatro Apolo, 1894) sobre un acertado sainete de Ricardo de la Vega. No obstante, no es su casticismo madrileñista (ejemplificado en el chulesco encuentro a ritmo de pausada habanera) el rasgo más sobresaliente de esta pieza, sino la sólida construcción dramático-musical, como se muestra en la variedad de recursos de la escena inicial, que pasa de la intensidad lírica de Julián a los comentarios bufos de los dos vejetes incluyendo otros muchos detalles vocales y orquestales. Posteriormente, Bretón estrenó otras piezas de género chico, algunas de las cuales merecerían mejor fortuna como *Al fin se casa la Nieves* (1895), también sobre un sainete madrileñista de Ricardo de la Vega, la divertida *La Cariñosa* (1899) o la graciosa opereta *Los capitanes del zar* (1914).

La actividad creativa de Bretón no se ciñó solo al mundo del teatro musical. En su época, fue considerado uno de los mejores directores de orquesta españoles, dirigiendo tanto a la Sociedad de Conciertos (de la que fue director titular exclusivo entre 1885 y 1890) como posteriormente las Sinfónica y Filarmónica de Madrid. De hecho, sus actuaciones en las fiestas del Corpus de Granada suponen el germen del actual festival de música. Su catálogo se llena de creaciones orquestales destacables, desde efectistas poemas sinfónicos como el inédito *Amadís de Gaula* (1884) o el quijotesco *Los Galeotes* (1905) hasta las pintoresquistas recreaciones andalucistas de *En la Alhambra* (1888) o *Escenas Andaluzas* (1894), pasando por sus tres clásicas sinfonías (1874, 1884 y 1905) o el homenaje a los sonidos castellanos de su tierra natal en *Salamanca* (1916). No falta tampoco su participación en la reactivación de la música de cámara con tres cuartetos y un hermoso trío.

Con todo ello Bretón abre la actividad musical española a las referencias europeas, intentando enriquecer la compleja situación española. Frente a otros contemporáneos, el salmantino decidió luchar por esta regeneración musical desde dentro del país, permaneciendo en el frente de la batalla cultural finisecular. Ejemplar resulta en este sentido su larga etapa (1901-1921) como director del Conservatorio de Madrid. Siempre que tuvo ocasión dejó oír su voz en cualquier foro, reivindicando la necesidad de la dignificación cultural de la música en España: en la Real Academia de Bellas Artes, el Ateneo de Madrid o el Círculo de Bellas Artes. En una conferencia titulada *La música y su influencia social* (1905), en plena sintonía con el espíritu regeneracionista de esos años, señalaba la necesidad de que la música no quedase «limitada en la opinión de mucha gente al exclusivo fin de agradable pasatiempo sin sospechar la importancia enorme, capital, que tiene en la educación, en la historia y en el porvenir de los pueblos.» Palabras que muestran la nobleza de unos ideales que defendió, pese a las enormes dificultades y desencantos, a lo largo de una trayectoria modélica y clave para la vida musical española.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Nacido en Salamanca en una modesta familia, en 1865 se trasladó a Madrid, ciudad donde viviría toda su vida. Su reputación inicial se fraguó como director de orquesta, siendo el titular de la Sociedad de Conciertos de Madrid, aunque pronto se convirtió en el principal impulsor de la ópera española, tras el éxito del estreno de *Los amantes de Teruel* (1889) en el Teatro Real, que después confirmó con su famosa *La Dolores* (1895). Fue así una figura de referencia de la música española, que le llevó a ser nombrado director del Conservatorio de Madrid en 1901 y a viajar por Europa y América como representante de la cultura nacional. El enorme éxito de *La verbena de la Paloma* le convirtió en un personaje popular muy apreciado.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

El estudio de referencia es el libro de **Víctor Sánchez**, *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración* (Madrid, 2002), que repasa la trayectoria biográfica y analiza toda su obra musical. El Instituto Complutense de Ciencias Musicales ha publicado varias ediciones críticas de las partituras, que han permitido la difusión de la obra de Bretón, como *Los amantes de Teruel* (ed. **F. Bonastre**, 1998), *La Dolores* (ed. **A. Oliver**, 1999) y *La verbena de la Paloma* (ed. R. Barce, 1994). **Además R. Sobrino** ha editado gran parte de su música sinfónica: *Sinfonía nº 2* (1992), *En la Alhambra* (1993) o *Escenas andaluzas* (1998).

Junto a la omnipresente *La verbena de la Paloma*, que tiene una moderna grabación en Audivis, la única ópera grabada es *La Dolores* (Decca) en una excelente versión protagonizada por **Plácido Domingo**. En DVD también está disponible la producción de *La Dolores* del Teatro Real de 2004, bajo la dirección de **Antoni Ros Marbà**. En música instrumental destaca la reciente grabación de la **Orquesta de la Comunidad de Madrid** dirigida por **Miguel Roa** que incluye *Escenas andaluzas* (Naxos, 2006) y la música de cámara por el **LOM Piano Trio** (Naxos, 2007).

El legado de Tomás Bretón, que incluye fundamentalmente la mayoría de sus partituras autógrafas, se localiza en la Biblioteca Nacional. De gran interés es el *Diario* (1881- 1888), editado por Acento Editorial y la Fundación Caja Madrid (1995).



ISAAC ALBÉNIZ (1860-1909)

Walter Aaron Clark

Catedrático de Musicología en la Universidad de California, Riverside, y Fundador/Director del Centro para la Música Ibérica y Latinoamericana

(Traducción: Luis Gago)

Durante el siglo XVIII, varios músicos extranjeros de renombre vivieron y trabajaron en España durante períodos prolongados. Los más destacados fueron los italianos Carlo Broschi (Farinelli), Domenico Scarlatti y Luigi Boccherini. Un siglo más tarde, España estaba ya exportando compositores, en vez de tener que importarlos. El compositor español más destacado que se encontraba en activo en el extranjero en torno a 1900 fue, sin duda, Isaac Albéniz (1860-1909), cuyas estancias en Londres y, posteriormente, en París durante las dos últimas décadas de su vida conocieron no sólo su propia maduración como artista musical, sino también la llegada de compositores españoles a una posición de renombre internacional de la que no habían disfrutado desde el Renacimiento. Como afirmó Joaquín Rodrigo, «Albéniz representa la incorporación de España, o mejor dicho, la reincorporación de España al mundo musical europeo». Teniendo en cuenta la actual prominencia de España en el panorama mundial –en el ámbito de la economía, la diplomacia, los deportes y las artes–, merece la pena examinar la vida de un emisario de la cultura española que se situó en la vanguardia de este moderno resurgimiento.

Albéniz fue un auténtico niño prodigio del piano: dio su primer concierto a los cuatro años, publicó su primera composición a los nueve y, siendo apenas un adolescente, realizó una gira por España. Nunca se cansaba de viajar, y a los quince años tocó con éxito en repetidas ocasiones en Cuba y Puerto Rico, adonde había ido con su padre, que había ocupado el puesto de oficial de aduanas en La Habana. Posteriormente, Albéniz estuvo formándose brevemente en el Conservatorio de Leipzig, durante mayo y junio de 1876. Las dificultades económicas lo obligaron a regresar a España después de unas pocas semanas de estudio pero, gracias a una beca de Alfonso XII, Albéniz se puso pronto en camino hacia Bruselas para estudiar en el Conservatorio Real a partir del otoño de 1876.

Tres años después se graduó «avec distinction» y retomó sus giras de concierto, tanto en Cuba como en España (en contra de la creencia popular, no conoció ni estudió con Franz Liszt).

El primer florecimiento auténtico de su genio como compositor tuvo lugar durante la segunda mitad de la década de 1880 en Madrid. De este período nos han llegado colecciones como *Recuerdos de viaje* y la primera *Suite española*. Estos documentales sonoros constituyen una plasmación de sus viajes e impresiones personales, y revelan un don innato para el lirismo y una absoluta familiaridad con el folklore regional español. Esto se combinaba con su dominio del repertorio centroeuropeo, especialmente Chopin y Schumann. De ellos adquirió un vocabulario armónico expresivo y una técnica certera para captar lo característico en unos pocos compases. Su fusión del repertorio pianístico romántico con la música folklórica española representó un gran salto adelante en el nacimiento de un estilo nacional en España.



[El joven Albéniz era ya famoso en España y en Cuba como un extraordinario virtuoso del piano.](#)

Sin embargo, su amor por los viajes y su actitud abierta hacia influencias externas le sirvieron pronto de inspiración a Albéniz para escapar de las oportunidades culturales y los horizontes limitados que ofrecía España. Era socialista y ateo, pensaba que España se hallaba retrasada culturalmente y estaba en contra del clima político conservador de la Restauración borbónica. La gran ironía de su carrera es, por tanto, que, a pesar de que habría de convertirse en la figura más destacada en el desarrollo del nacionalismo musical español, se sentía distanciado de su país natal y pasó la mayor parte de su vida adulta lejos de él.

Tras varios conciertos ofrecidos con éxito en París y Gran Bretaña en 1889, se estableció en Londres el año siguiente y permaneció en la ciudad hasta 1893. Al principio se dedicó a dar conciertos, pero poco a poco pasó a estar más absorbido por la composición y la

dirección de teatro musical. Su opereta en dos actos *The Magic Opal* (El ópalo mágico) se estrenó en el Lyric Theatre a comienzos de 1893 y conoció un moderado éxito. En abril se presentó en el Prince of Wales's Theatre en forma revisada y con un nuevo título, *The Magic Ring* (El anillo mágico); sin embargo, tampoco entonces pasó de unas pocas representaciones. George Bernard Shaw observó, sin embargo, que «la versión revisada de la ópera deja a Albéniz muy por delante del mejor de sus rivales». Sólo cabe maravillarse ante la capacidad de Albéniz para acomodarse al nuevo idioma y las nuevas circunstancias culturales y lograr componer una opereta que, sean cuales sean sus puntos débiles, fuera merecedora de tan alto elogio por parte de Bernard Shaw.

Sin embargo, los críticos de Madrid no fueron ni con mucho tan amables al escribir sobre la zarzuela de Albéniz *San Antonio de la Florida*, con un libreto del autor local Eusebio Sierra, que se estrenó a finales de 1894 en el Teatro Apolo. No les parecieron bien la duración y la complejidad de la obra, y acusaron a Albéniz de estar «demasiado extranjerizado». A Albéniz le siguió doliendo su rechazo no sólo de su zarzuela, sino también de la adaptación española de *The Magic Opal*, *La sortija* (traducida por Sierra), que se estrenó en el Teatro de la Zarzuela sólo pocas semanas después. Tal y como lo veía Albéniz, el único modo en que podría llevar a cabo la renovación de la música española era desde fuera del país. Así, después de abandonar Londres en 1893, fijó su residencia en París el año siguiente y allí habría de permanecer durante el resto de su vida.

Desanimado, pero aún decidido a ganarse al público y los críticos españoles, Albéniz concluyó la ópera *Henry Clifford*, que se estrenó en el Liceo de Barcelona en 1895 (en italiano, como *Enrico Clifford*). El libreto, ambientado en la Inglaterra del siglo XV durante las Guerras de las Rosas, fue escrito por el amigo y patrono de Albéniz, Francis Burdett Money-Coutts (1854-1923), un acaudalado abogado y poeta inglés. Albéniz lo conoció en Londres a comienzos de la década de 1890 y se hicieron grandes amigos. Money-Coutts le proporcionó a Albéniz unos generosos ingresos anuales a cambio de poner música a sus propios poemas y libretos de ópera. Aunque algunos se han referido a esto como un «pacto fáustico», lo cierto es que el acuerdo le permitió a Albéniz centrarse en la composición después de renunciar a seguir tocando y al tiempo que su salud se deterioraba. Sin esta ayuda, Albéniz no podría haber compuesto probablemente su obra maestra por antonomasia, *Iberia* (1905-1908). De hecho, Money-Coutts siguió ayudando a la familia del compositor durante muchos años después de la muerte de Albéniz.

Albéniz quería componer una ópera sobre un tema español, y Money-Coutts le obligó a dar forma a un libreto a partir de la novela de Juan Valera *Pepita Jiménez*. La ópera *Pepita Jiménez* se estrenó en Barcelona, en el Liceo, en 1896, y supuso una importante contribución al desarrollo de la ópera nacional española. Más tarde se representó en Praga, Bruselas, París y Madrid. La última colaboración operística de Albéniz con Money-Coutts fue una trilogía basada en la novela de caballerías *Le Morte d'Arthur* de Sir Thomas Malory. Concluyó la primera ópera, *Merlin*, en 1902, pero no llegó nunca a representarse durante su vida; Albéniz nunca completó la segunda y la tercera óperas, *Launcelot* y *Gue-nevere*. Empezamos a valorar el hecho de que Albéniz no sólo participara en la creación de la ópera nacional española, sino también de la inglesa. Y *Merlin* revela que fue uno de

los primeros compositores españoles que absorbieron elementos de la ópera wagneriana para introducirlos en sus propias obras. Además, *Pepita Jiménez* muestra un perfecto conocimiento del verismo italiano contemporáneo.



Albéniz componiendo al piano en su apartamento de París (izquierda). El Théâtre Royal de la Monnaie de Bruselas, donde se representaron con éxito en 1905 la ópera *Pepita Jiménez* y la zarzuela *San Antonio de la Florida* de Albéniz.

Esta apertura a tendencias internacionales fue en gran medida el resultado de vivir en París, donde Albéniz trabó íntima amistad con Ernest Chausson, Charles Bordes y Gabriel Fauré; estudió orquestación con Paul Dukas y contrapunto con Vincent d'Indy; y dio clases de piano en la Schola Cantorum, donde tuvo entre sus alumnos a René de Castéra y Déodat de Séverac. La estancia de Albéniz en París fue la responsable de la creciente influencia francesa en su estilo, especialmente de Claude Debussy. Pero de nuevo resulta importante comprender que Albéniz no fue simplemente un receptor de influencias. Fue también el que brindó a los compositores franceses un vínculo directo con el gran tesoro del folklora español, y la sofisticación de sus obras de madurez, como *La vega e Iberia*, cambiaron para siempre el carácter de la «españolada», demostrando que podía componerse música «española» con un alto grado de seriedad y sutileza artísticas. Así, la música de Albéniz dejó una profunda impresión en Maurice Ravel, Debussy, Fauré, Francis Poulenc, e incluso Olivier Messiaen. También indicó el camino a seguir para sus sucesores Joaquín Turina y Manuel de Falla, ambos residentes en París durante varios años antes de la Primera Guerra Mundial. Allí absorbieron su atmósfera gracias a la mediación del ejemplo de Albéniz. Como dijo Turina, «nuestro padre Albéniz nos mostraba el camino que habíamos de seguir».

Albéniz sentó las bases para todos los compositores españoles posteriores cuando les desafió a «hacer música española con acento universal». Él creía que la España moderna había de entrar en la corriente dominante de la cultura europea al tiempo que preservaba su característico legado cultural. Un siglo después de su muerte, esa visión ha pasado a ser una duradera realidad.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Albéniz nació en Camprodón (Gerona), cerca de la frontera francesa, el 29 de mayo de 1860, y murió en Cambôles-Bains, en los Pirineos franceses, el 18 de mayo de 1909. Procedía de una familia burguesa liberal y respetable; su padre, Ángel, era vasco, y su madre, Dolores, catalana. Ángel era funcionario y también un activo francmasón. Aunque Albéniz nunca entró a formar parte de los masones, está claro que heredó la filosofía social y política liberal de su padre. En la primera etapa de su vida dio recitales de piano para organizaciones masónicas y se valió de las conexiones masónicas de su padre para impulsar su carrera. En momentos posteriores de su vida, muchos de sus colegas profesionales sí que fueron miembros de logias, como su editor en Madrid, Benito Zozaya, y su libretista Eusebio Sierra.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

Para quienes quieran saber más sobre la vida y la música de este compositor, la biografía clásica es *Isaac Albéniz: Retrato de un romántico*, de **Walter Aaron Clark** (Madrid, Turner, 2002; original en inglés, 1999). También resulta útil, del mismo autor, *Isaac Albéniz: A Guide to Research* (Nueva York, Routledge, 1998). El *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*, de **Jacinto Torres** (Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 2001), resulta indispensable para una profunda comprensión de sus composiciones. A los amantes de *Iberia* de Albéniz les resultará provechoso consultar la publicación de esta obra en tres volúmenes a cargo de **Jacinto Torres** y **Guillermo González**, que incluye ediciones facsímil, Urtext e interpretativa (Madrid, EMEC, 1998). También resulta útil *Isaac Albéniz: discografía recomendada y obra completa comentada* (Barcelona, Ed. Península, 2002), de **Justo Romero**.

Sin duda, la figura dominante en la historia discográfica de las obras para piano de Albéniz es **Alicia de Larrocha**, cuyas numerosas interpretaciones para Decca y EMI tienen el status de clásicos. Otras grabaciones importantes son las de **Rosa Torres-Pardo** (Glossa), **Miguel Baselga** (BIS), **Marc-André Hamelin** (Hyperion), **Albert Guinovart** (Harmonia Mundi) y **Guillermo González** (Naxos). Muchas de estas obras son especialmente conocidas en transcripciones para guitarra, grabadas por **Andrés Segovia** y muchos otros. Entre las grabaciones recientes de interés se encuentran las de **Jason Vieux** (Azica), **Javier Riba** (Tritó) y el **Trio Campanella** (Naxos). La novedad más apasionante en la discografía de Albéniz es la aparición de sus canciones y obras escénicas en CD e incluso en DVD. Las mejores grabaciones de sus canciones son las de **Antonio Comas** (tenor) y **Mac McClure** (piano) (Columna Musica), y **Mercedes Díaz Chopite** (soprano) y **Jorge Robaina** (piano) (Several Records). Las recuperaciones del director de orquesta **José de Eusebio** de *Henry Clifford* (Decca), *Merlin* (Decca; también disponible en DVD, publicado por la BBC), *Pepita Jiménez* (Deutsche Grammophon Gesellschaft), e incluso de los poco conocidos *Poèmes d'amour* (Tritó), son incorporaciones pioneras a esta lista.



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Clamor, colección digital de música española

Listado de conciertos grabados con obras de [Isaac Albéniz](#).

Conferencias (audio .mp3)

Jacinto Torres (abril 2004)

[Isaac Albéniz, con acento universal.](#)

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo "[Un Albéniz menos conocido](#)" (enero 2009).

Ciclo "[El piano europeo: 1900-1910](#)" (octubre 2000).



ENRIQUE GRANADOS (1867-1916)

Montserrat Bergadà

Biblioteca del Orfeó Català - Palau de la Música Catalana

Tres meses antes del inicio de la primera guerra mundial, la Salle Pleyel de París acogía un concierto extraordinario de la *Société Musicale Indépendante*. La organización de un Festival Granados por una de las sociedades de concierto más audaces del momento muestra la alta consideración que se tenía del pianista español. No es la primera vez que actúa y triunfa en la capital francesa, si bien ésta parece la culminación de una sólida aunque episódica relación con el que fuera faro de la vida artística mundial.

El éxito internacional de Granados como compositor es precedido y acrecentado por su talento como intérprete; facetas que, junto con la de docente, se compenetraban y refuerzan. Tras destacar en su promoción como alumno de Juan Bautista Pujol y Felipe Pedrell en Barcelona, se trasladó a París para completar su formación en el Conservatorio, a pesar de que había cerrado transitoriamente sus puertas a alumnos extranjeros. Trabajó en privado con Charles Wilfrid de Bériot, un reflexivo y esmerado pedagogo. A pesar de la indolencia con la que Granados afrontaba sus horas de estudio (así lo revela su condiscípulo y compañero Ricardo Viñes), estos dos años de estancia propiciaron su madurez como intérprete, sus primeros escaños en la composición y la observación directa de un completo y flexible método de enseñanza; propenso a todo tipo de expresiones artísticas (Granados también pintaba y dibujaba), quiso asimismo mezclarse entre la bohemia de Montparnasse.

Como tantos otros jóvenes pianistas que habían salido de España, Granados deseaba emular a los grandes virtuosos. Tenía sueños de triunfo y ascensión social, pero la vida musical en Barcelona sólo podía ofrecerle la enseñanza como salida profesional. Esta situación le llevó, a su vuelta, a volcarse en fomentar la vida de conciertos, si bien sus

distintas iniciativas tuvieron escaso alcance y vida efímera. Se involucró de lleno en el Modernismo, motor cultural de la Barcelona del cambio de siglo y vinculado a una burguesía emergente, la misma que apoyó algunos de sus proyectos. En 1901 fundó una academia que alcanzaría gran vitalidad y hacia la que supo atraer a los mejores músicos del momento. Aspiraba a una educación cultural del músico más amplia, más ecléctica que la que ofrecía la enseñanza oficial (enfocada al adiestramiento del instrumentista virtuoso). En la Academia Granados se daban conferencias, coloquios, conciertos, y acabó siendo punto de encuentro de elites intelectuales. Paquita Madriguera, José y Amparo Iturbi, Conchita Badía y Frank Marshall, entre otros, se formaron allí. En sus clases privadas de piano favorecía la calidad del fraseo, el ataque y el uso de los pedales e intentaba fomentar los recursos personales de cada alumno, considerando fundamental la elección del repertorio.



Retrato de Granados en 1900, foto de A. Esplugas (Biblioteca del Orfeó Català-Palau de la Música).

Aunque no solía hacer tocar sus obras a sus alumnos, éstas han contribuido a la formación de muchos jóvenes pianistas: Granados está presente en el repertorio curricular de multitud de centros musicales de enseñanza en todo el mundo. Considerado uno de los primeros pedagogos del piano moderno, sobre todo por la sistematización de su *Método teórico y práctico para el uso de los pedales*, su fama internacional se concreta cuando en 1907 Gabriel Fauré le convoca como jurado del prestigioso Premio Diémer. Con todo, la carrera de Granados no tuvo la especialización que se daba ya en casi toda Europa. Fuera por vocación o por necesidad económica (tenía familia numerosa y una delicada salud), sufría de sobrecarga lectiva que le quitaba tiempo para dedicarse al estudio y la composición. Por otra parte, los conciertos que daba no llegaron a ser lucrativos hasta que en 1906 colaboró con el empresario Graner en una gira de conciertos por toda España.

Si bien como compositor sintió predilección por el piano, trabajó otros géneros. Coincidiendo con sus primeros años de matrimonio, se esforzó en dar a conocer su música escénica, primero en Madrid, donde en 1898 se estrenó *María del Carmen* y después en Barcelona, donde compuso para el teatro de sus amigos modernistas, Apel·les Mestres y Adrià Gual. Aunque la vida musical mostraba una clara primacía de la ópera, el intento de reconstrucción de una ópera nacional –tal y como la venía predicando Pedrell– tuvo resultados menos exitosos de los que cabía esperar. No obstante, este esfuerzo indujo al despertar de una consciencia musical nacionalista que imprimiría la vitalidad necesaria que algunos críticos avinieron en llamar *Renaissance musicale espagnole*, en referencia a una supuesta –y discutible– ausencia de compositores españoles en el panorama musical europeo durante varios siglos. Fue la literatura pianística la que representó la dimensión más internacional de este fenómeno, donde Granados brilló con legitimidad.



Programa del concierto dado por Granados en el Palau de la Música Catalana el 11 de marzo de 1911. El Palau acogió el estreno de muchas de sus obras, entre ellas la primera audición –y única en vida de Granados– del recién recuperado *Cant de les estrelles*, así como numerosas obras para piano, como *Goyescas* (Biblioteca de l'Orfeó Català-Palau de la Música Catalana).

La idea pintoresca y arbitraria sobre la música española había sido muy difundida durante el romanticismo, pero se tardó en dar crédito a los músicos autóctonos. Cuando en 1890 la Casa Dotesio publicó las *Danzas españolas*, nadie podía prever el alcance de su difusión. La aportación de Granados llega en el contexto de una generación que hace de bisagra, articulada con una sólida base romántica y proyectándose hacia los nacionalismos del siglo XX. En un periodo en el que cada país indaga en su propia tradición musical –tanto popular como erudita– e intenta retornar a sus raíces, Granados participa del creciente interés por la recuperación y la actualización de la música histórica (publica y toca libres transcripciones de sonatas de Scarlatti). Con un profundo conocimiento de la historia de la literatura pianística, cuyas reminiscencias son claramente perceptibles en algunas de sus composiciones (Schumann, Chopin, Liszt y Grieg), su obra para piano –quizás la parte de su producción que más proyección internacional sigue teniendo– destaca por su extraordinaria facilidad melódica y un marcado instinto rítmico, donde se reconocen ciertos acentos populares. El lenguaje de Granados busca sonoridades y

colores, pasa por una diversidad de ataque inusitada y un control del fraseo casi preciosista. Debussy escribió que la música de Granados le perseguía a uno como ciertos perfumes, más persistentes que fuertes, que se reencuentran como a viejas caras amigas.

En sus inicios, Granados trabajó como pianista de café, lo que explica una importante producción de marchas, valeses, mazurkas y sobre todo una facilidad extraordinaria hacia una forma de expresión en pleno apogeo durante el romanticismo, pero cada vez más deslustrada: la improvisación. Críticos e investigadores han querido analizar ciertas composiciones de Granados como fruto de esta habilidad. Incluso cuando interpretaba sus propias obras –publicadas y supuestamente cerradas– solía modificar notas y pasajes completos según la inspiración del momento. Así sus grabaciones (fue uno de los primeros artistas en grabar rollos de piano reproductor para diferentes compañías) han sido utilizadas como una fuente importante en la edición crítica de su obra.

Granados no sólo contribuyó a introducir la música española en las corrientes internacionales, sino que creó obras maestras que nunca han dejado de formar parte del repertorio pianístico. A diferencia de sus colegas catalanes, Granados busca inspiración en diferentes geografías y momentos históricos, dando cuenta de la diversidad musical de España; indaga y bebe especialmente de la época de Goya y de Castilla. Así nacen sus inspiradas *Goyescas* y sus *Tonadillas*. Su prolífica obra es conocida de manera desigual y sólo un pequeño porcentaje llegó a editarse en vida. Compuso para orquesta y para distintas formaciones de cámara, siendo además un reconocido intérprete de cámara, aclamado en París junto a los violinistas belgas Mathieu Crickboom y Jacques Thibaud en 1905 y 1909 respectivamente.

La primera guerra mundial significó para Granados la frustración de prometedores proyectos en Europa pero le permitió desarrollar nuevos planes en Estados Unidos. Justo en un momento en que su proyección internacional parecía ya imparable, la fatalidad se ensañó con él. A sus 48 años murió víctima de la guerra, habiéndose convertido en una celebridad y un referente para muchos. Sus sobrecogidos colegas y amigos se prodigaron en homenajes y festivales por España, Francia, Inglaterra y Estados Unidos.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Nació en Lérida el 27 de julio de 1867. Siendo su padre militar, él y su familia vivió en varias ciudades. Estudió con J. B. Pujol y F. Pedrell en Barcelona. A la muerte de su padre colaboró en la menguada economía doméstica como pianista de café y dando clases privadas. Gracias al apoyo de un mecenas, en 1887 viajó a París para completar su formación. A su vuelta se relacionó con los ambientes artísticos del Modernismo. Tuvo una intensa actividad como profesor y gozó de alta consideración en ámbitos internacionales como intérprete y compositor, siendo su producción para piano la que más difusión y éxito ha alcanzado. Murió el 24 de marzo de 1916 ahogado en el Canal de la Mancha a su regreso del estreno de Goyescas en el Metropolitan Opera de Nueva York, cuando el barco en el que viajaba.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

En un campo que carecía de estudios de referencia, la musicología anglosajona se ha volcado con profusión de trabajos universitarios y publicaciones, de los que se destaca el importante esfuerzo de **Carol A. Hess** para recopilar la documentación bibliográfica tan dispersa sobre Granados, *Enrique Granados: A Bio-bibliography* (New York, 1991); la biografía actualizada de **Walter A. Clark**, *Enrique Granados: Poet of the piano* (Oxford, 2006); y la tesis doctoral de **Mark Larrad** (*The Catalan Theatre Works of Enrique Granados*, 1992). También es oportuno citar una biografía novelada de **John W. Milton**, *The Fallen Nightingale*, traducida al catalán, *El rossinyol abatut: Enric Granados, una vida apassionada* (1867-1916). Lleida, Pagès, 2005. Fundamental para investigadores e intérpretes es la edición crítica de la integral de piano dirigida por **Alicia de Larrocha** y preparada por **Douglas Riva**, que incluye la primera catalogación sistemática de la obra del autor (Barcelona, 2001); así como la integral para voz y piano (Barcelona, 1996) recientemente reeditada y puesta al día por **Manuel García Morante**.

Granados es naturalmente el primer y mejor intérprete de su obra. Existe un buen número de grabaciones históricas en el mercado. Sin embargo, la calidad sonora en los prolegómenos de la grabación hace su escucha poco placentera. *The Welte- Mignon Mystery. Vol.1: Granados plays Granados* (TACET139CD) ha rescatado los rollos para piano reproductor que Granados grabó en 1913, pero tocados en 2004 en un piano Steinway. Permite escuchar a Granados como si se tratara de un pianista coetáneo y apreciar todas las sutilezas de su interpretación. Heredera de la tradición Granados a través de su maestro Frank Marshall, las grabaciones de **Alicia de Larrocha** son siempre referencia (entre otras, DECCA 448191 y RCA 63368). Cabe destacar dos integrales: la obra completa para piano interpretada por **Douglas Riva** (Naxos, 9 vols.) y la integral para voz y piano por **Maria Lluïsa Muntada** y **Carles Surinyac** (LMG2024). Una última propuesta, esta vez para los pequeños: *Granados y los niños*, que incluye un cuento y un CD con una selección de *Cuentos de la juventud y Danzas españolas*, interpretadas por **Emili Brugalla** (El Musical, GC05ES).



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Clamor, colección digital de música española

Listado de conciertos grabados con obras de [Enrique Granados](#).

Conferencias (audio .mp3)

Francesc Bonastre (abril 2004)

[Hacia una relectura de Granados.](#)

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo "[El piano de Enrique Granados](#)" (noviembre 1991).

Ciclo "[Enrique Granados inédito](#)" (febrero-marzo 1996).



MANUEL DE FALLA (1876-1946)

Yvan Nommick

Musicólogo, Director de Estudios Artísticos de la Casa de Velázquez (Madrid)

En 1921, Manuel de Falla confió a Adolfo Salazar: «Al acostarme, cada noche [...], nuevas ideas y nuevos proyectos me asaltan, y en cada uno de ellos quisiera renovar mi técnica, rehacer mi sistema de procedimientos, cambiar de faceta para reflejar un color nuevo; cambios que no son sino la afirmación más completa de la personalidad, nuevos enfoques y nuevos puntos de vista» (*El Sol*, 25-X-1921). Este afán de regeneración del lenguaje musical que se manifiesta a lo largo de toda su trayectoria compositiva, y hace de cada una de sus composiciones un mundo sonoro nuevo, unido a un constante anhelo de perfección técnica y concisión en la expresión, le permitió crear una música española plenamente conectada con las más novedosas corrientes musicales de su tiempo y liberada de pintoresquismo. Esta exigencia consigo mismo, desprovista de cualquier forma de dogmatismo, es el signo distintivo de un compositor que subordinó en gran parte su vida a su vocación creadora, vocación que se apoderó de él, de manera fulminante, a los 17 años de edad, a raíz de un concierto en el Museo de Cádiz en el que oyó obras orquestales de Beethoven y Grieg: «A partir de ese momento algo como una convicción tan temerosa como profunda me impulsaba a dejarlo todo para dedicarme completamente al estudio de la composición. Y esta vocación se hizo tan fuerte que llegué a sentir incluso miedo, ya que las ilusiones que despertaba en mí estaban muy por encima de aquello que yo me creía capaz de hacer» (carta de Falla a Roland-Manuel, 30-XII-1928).

Falla, que había iniciado su formación musical en su Cádiz natal, estudió piano a partir de 1897 con el ilustre concertista y pedagogo José Tragó, quien había sido alumno en el Conservatorio de París de un discípulo de Chopin, Georges Mathias. No es extraño, pues, que en las obras tempranas de Falla la impronta de Chopin sea la más evidente, particularmente en piezas para piano como el *Nocturno* o la *Mazurca*, escritas en los últimos años del siglo XIX. También encontramos huellas claras de la presencia de Schu-

mann, Liszt, Grieg y Albéniz, pero no se trata en modo alguno de plagios: el joven Falla –y esto será constante en toda su obra– estampa su sello personal en los elementos tomados en préstamo y los incorpora a su propio estilo.

Entre 1902 y 1904 estudió composición con el compositor y musicólogo catalán Felipe Pedrell, quien le mostró no sólo la vía de un nacionalismo musical basado en el empleo de la música popular, sino también el camino, más universal, que parte de un profundo conocimiento de la tradición musical culta española. Esta enseñanza actuó como un catalizador y el primer gran fruto del magisterio de Pedrell fue, en 1905, una obra maestra, a la que Falla consideraba su primera composición: *La vida breve*, drama lírico premiado en noviembre de 1905 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero que sólo se estrenaría en 1913, en Francia. En *La vida breve*, la música popular, en este caso andaluza, desempeña un papel esencial, pero en su utilización Falla rechaza los tópicos y la utilización textual del documento folclórico, regla que aplicará en adelante a toda su obra: «Pienso modestamente que en el canto popular importa más el espíritu que la letra», escribiría en 1917 en la revista *Música*.



A la izquierda, Manuel de Falla en París, en 1913; a la derecha, fotografiado por Lipnitzki en 1928 (Archivo Manuel de Falla, Granada). Estas dos fotografías del compositor ilustran bien la evolución de su personalidad y de su música. La primera está tomada en la época del estreno de *La vida breve* en la Ópera Cómica de París; la segunda se corresponde con la etapa de máxima depuración de su obra, ascesis que se refleja también en su rostro emaciado y su mirada, que transmiten una honda espiritualidad.

Falla se instaló en París durante el verano de 1907. Su estancia de siete años en la capital francesa fue muy provechosa: recibió el apoyo y los consejos –sobre todo en el campo de la orquestación– de dos de los máximos músicos de la época, Claude Debussy y Paul

Dukas; terminó la composición de sus *Cuatro piezas españolas* (1906-1909), escribió las *Trois mélodies* (1909-1910) y las *Siete canciones populares españolas* (1914), y emprendió la composición de *Noches en los jardines de España* (1909-1916), una de las cumbres de la música para piano y orquesta del siglo XX; trabó amistad con algunos de los más brillantes compositores de su generación, como Stravinsky o Ravel, y comenzó a ser reconocido internacionalmente. Así lo resumiría en 1923 en una carta al pintor Ignacio Zuloaga: «[...] para cuanto se refiere a mi oficio, mi patria es París. De no ser por París, y luego por Londres, yo hubiera tenido que abandonar la composición y dedicarme a dar lecciones para poder vivir».

En 1914, debido al desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial, regresó a Madrid donde inició una intensa colaboración con el matrimonio formado por Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga, cuyo Teatro de Arte fue uno de los principales focos de renovación escenográfica de España. Esta fructífera colaboración desembocó en la composición, entre otras obras, de la gitanería *El amor brujo* (1915), obra que transmite la esencia trágica y el carácter mágico del cante flamenco, y de la pantomima *El corregidor y la molinera* (1916-1917), divertida comedia de enredo que se inspira en algunos de los arquetipos fundamentales de la música popular española.

Los años 1918-1919 fueron cruciales en la evolución creativa de Falla. Exploró múltiples pistas, como lo demuestran las obras en las que trabajó durante esos años: el ballet *El sombrero de tres picos* (1917-1919), reelaboración de *El corregidor y la molinera* y obra de honda raíz folclórica española; la ópera cómica *Fuego fatuo* (1918-1919), cuyo material musical está íntegramente tomado de obras de Chopin; y la *Fantasia bética* para piano solo (1919), visión austera, depurada y abstracta del arte flamenco. La coexistencia de tres mundos sonoros tan diferentes indica que la cuestión fundamental que le preocupó en esta fase fue la búsqueda de técnicas, materiales y modelos compositivos que le permitieran renovar en profundidad su lenguaje musical.

Su instalación en Granada, en 1920, coincidió con el inicio de un nuevo período creativo. Esta etapa, que se abrió con *El retablo de maese Pedro* (1919-1923) –cuyo libreto, basado en el capítulo XXVI de la Segunda Parte de *El Quijote* y en frases y sintagmas extraídos de otros capítulos de la novela, es del propio Falla–, y llegó a su cima con la composición del *Concerto* para clave y cinco instrumentos (1923-1926), presenta dos rasgos esenciales: por una parte, constatamos la presencia de algunas de las características de la música neoclásica de los años 20 –objetividad expresiva, claridad de texturas, concisión de la forma, recuperación de modelos musicales y estilísticos del pasado, utilización de un efectivo orquestal reducido, escritura más contrapuntística–, y, por otra, vemos que Falla se distancia progresivamente de los materiales folclóricos, que ya habían alcanzado en sus obras anteriores un alto grado de estilización, y se inspira cada vez más en la tradición musical española, culta y religiosa, remontándose hasta la liturgia mozárabe y las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio.

Llegado a la prodigiosa depuración del *Concerto* –obra que, al igual que *El retablo*, fue una referencia fundamental para los compositores de la llamada Generación musical



del 27-, Falla, influido probablemente por el renacimiento del género oratorio en el segundo cuarto del siglo XX, sintió la necesidad de escribir una obra lírica imponente y de verter en ella todos los materiales acumulados en su memoria y su sensibilidad. Dedicó sus veinte últimos años de vida (1927-1946) casi exclusivamente a la composición de su oratorio escénico *Atlántida*, inspirado en el poema épico de Jacinto Verdaguer *L'Atlàntida*, sin lograr terminarlo. Sin embargo, esta inconclusa *Atlántida*, obra en la que Falla utilizó múltiples referencias –desde música de la Antigüedad griega hasta melodías incas y chinas, desde la polifonía renacentista hasta canciones catalanas e italianas–, transmite el sueño de una música sincrética que quiso realizar la síntesis del mundo antiguo y del mundo moderno, de Oriente y Occidente. Esta búsqueda de fuentes de inspiración a escala planetaria conecta con las preocupaciones de compositores nacidos más de un cuarto de siglo después de Falla: André Jolivet, por ejemplo, utilizó en su *Suite delphique* (1943) fragmentos de música de la antigua Grecia que Falla también introdujo en *Atlántida*, y Olivier Messiaen se inspiró para escribir *Harawi* (1945) en las mismas recopilaciones de música inca que Falla consultó para componer su oratorio. Manuel de Falla creía en la «bella utilidad de la música desde un punto de vista social» (París, *Excelsior*, 31-V-1925). Su obra, refinada síntesis de tradición y vanguardia, libertad y disciplina rigurosa, es un ejemplo de música sin concesiones, pero profundamente comunicativa; por todo esto perdura su arte.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Manuel de Falla nació en Cádiz el 23 de noviembre de 1876 en una familia de la burguesía gaditana. En su formación jugaron un papel decisivo los consejos de José Tragó, Felipe Pedrell y Claude Debussy. Tres ciudades fueron fundamentales en su trayectoria artística: Madrid, París y Granada; falleció el 14 de noviembre de 1946 en Alta Gracia (Argentina) y sus restos descansan en la cripta de la catedral de Cádiz. Falla es el compositor español más importante del siglo XX. En su obra, poco numerosa pero esencial, logró aunar la tradición musical española, popular e histórica, y un lenguaje vanguardista e internacional, alcanzando una síntesis original con proyección universal.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

Las biografías cuyos autores trataron personalmente a Falla siguen siendo referencias imprescindibles: **John Brande Trend**, *Manuel de Falla and Spanish Music* (Nueva York, 1929); **Roland-Manuel**, *Manuel de Falla* (París, 1930) y **Jaime Pahissa**, *Vida y obra de Manuel de Falla* (Buenos Aires, 2ª ed., 1956). Asimismo, es fundamental leer los escritos del propio compositor: **Manuel de Falla**, *Escritos sobre música y músicos*, ed. de F. Sopeña (Madrid, 5ª ed., 2003). Entre los trabajos biográficos más recientes, conviene consultar, en español, Federico Sopeña, *Vida y obra de Manuel de Falla* (Madrid, 1988) y **Jorge de Persia**, *Los últimos años de Manuel de Falla* (Madrid, 1993); y, en inglés, el novedoso trabajo de **Carol A. Hess**, *Sacred Passions. The Life and Music of Manuel de Falla* (Nueva York, 2005).

Para una visión de conjunto de la bibliografía sobre Falla y de los documentos relacionados con su obra, véanse: **Antonio Gallego**, *Catálogo de obras de Manuel de Falla* (Madrid, 1988), **Nancy Lee Harper**, *Manuel de Falla. A Bio-Bibliography* (Wesport [Connecticut], 1998), **Yvan Nommick**, «Manuel de Falla: una bibliografía esencial», en *Universo Manuel de Falla*, ed. de **Y. Nommick** y **R. del Pino** (Granada, 2ª ed., 2007).

Desde los años 20, la obra de Falla ha sido objeto de numerosos registros discográficos y sus obras más difundidas han sido grabadas decenas de veces. En lo que se refiere a intérpretes desaparecidos, dominan la discografía las versiones de los directores **Ernest Ansermet** y **Ataúlfo Argenta** y del pianista **Esteban Sánchez**. Por su valor histórico, tienen mucho interés las grabaciones que hizo el propio Falla de, en particular, su *Concerto* para clave y cinco instrumentos, y, con **María Barrientos**, de las *Siete canciones populares españolas* (remasterización: Almaguiva, DS-0121). La discografía crítica más completa publicada hasta hoy se encuentra en **Justo Romero**, *Falla* (Barcelona, 1999).

El legado del compositor, permanentemente incrementado, se conserva en el Archivo Manuel de Falla de Granada (www.manueldefalla.com).



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Clamor, colección digital de música española

Listado de conciertos grabados con obras de [Manuel de Falla](#).

Conferencias (audio .mp3)

Pedro González Casado (mayo 2004)

[La obra de Manuel de Falla comentada por los compositores coetáneos.](#)

Antonio Gallego (abril 1996)

[Falla en el cincuentenario: una nueva imagen.](#)

Louis Jambou (abril 1996)

[Falla y París.](#)

Miguel Manzano Alonso (abril 1996)

[Falla y la música popular tradicional.](#)

José Sierra (abril 1996)

[Falla y la música culta.](#)

Ramón Barce (abril 1996)

[Falla visto por un compositor de nuestros días.](#)

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo "[Manuel de Falla y su entorno](#)" (abril 1996).

Ciclo "[Picasso: El sombrero de tres picos](#)" (mayo 1993).



JOAQUÍN TURINA (1882-1949)

Elena Torres Clemente

Profesora del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid

Joaquín Turina desarrolló su labor creativa en las primeras décadas del siglo XX, sin lugar a dudas uno de los períodos más florecientes de la música española, por lo que compartió escenario con autores de la talla de Enrique Granados, Isaac Albéniz o Manuel de Falla, por citar sólo algunos nombres consagrados. Esta abundancia de genios benefició al músico, quien mantuvo un enriquecedor intercambio con sus colegas, pero tuvo también su parte negativa. Y es que ese «superávit» de grandes talentos trajo consigo la aparición de ciertas reservas en la acogida que desde el inicio se otorgó a su obra, fruto de las continuas y perniciosas comparaciones establecidas entre el músico sevillano y sus compañeros de generación, particularmente con Manuel de Falla, con quien compartió una estrecha amistad y una similar trayectoria biográfica.

Uno de los mayores responsables de esta recepción fue Adolfo Salazar, quien, tras posicionarse explícitamente a favor de Falla en torno a 1916, veía en Turina una molesta alternativa que debía combatir. De ahí la irritante condescendencia con que lo trata en su libro *La música contemporánea en España*, donde lo presenta como autor de unos «cuadritos» cuyas virtudes máximas son la «facilidad», la «ligereza» y el «agrado sonoro». En su apresurada búsqueda de la modernidad, tampoco los jóvenes músicos de la vanguardia hicieron justicia a Joaquín Turina; era tal su necesidad de barrer con lo anterior e imponer su nuevo estilo, que llegaron a lanzar verdaderos dardos envenenados contra él, acusándolo de no saber o no poder renovarse, y calificando su música de «eterno andalucismo de pandereta», en palabras de Rodolfo Halffter.

Estos comentarios, unidos a las reservas que se han cernido sobre cuantos artistas permanecieron en España durante la dictadura franquista, han ido sedimentando y confi-

gurando una imagen un tanto desvirtuada de Joaquín Turina. Posiblemente aquí radique la causa de la escasez de estudios rigurosos que existen en torno al músico, pese a ser uno de los autores de mayor valía y proyección internacional de la denominada Edad de Plata. Pero si hacemos *tabula rasa* y nos desprendemos de esos prejuicios descubriremos al compositor renovador que, con su personal maridaje entre el rigor academicista y la espontaneidad popular, introdujo en España los nuevos aires venidos de París.

Como para Antonio Machado, la infancia de Turina también son «recuerdos de un patio de Sevilla», ciudad que le vio nacer y en la que transcurrieron los primeros veinte años de su vida, siempre al lado del piano. Gracias al apoyo de su padre –destacado pintor de la escuela sevillana–, inició los estudios de composición con el maestro de capilla de la catedral, Evaristo García Torres. En 1902, guiado por el deseo de convertirse en un verdadero artista, el joven Turina se trasladó a Madrid. Allí permaneció tres años, durante los que profundizó en el estudio del piano con José Tragó y se convenció de la imposibilidad de hallar lo que había ido buscando: un maestro de composición. «Completamente desorientado en materia de composición, consulté con Pedrell, con Bretón y con Chapí, resolviendo seguir solo mis estudios», recordaba el músico.



En el manuscrito de *Recuerdos de mi rincón*, Turina describe de forma caricaturesca su propia presencia en el Café Nueva España, a donde acudía con frecuencia en 1914 para preparar las oposiciones a cátedra convocadas por el Conservatorio de Madrid. Caricatura de Joaquín Turina realizada por César Abín (*Informaciones*, 1941). Biblioteca Fundación Juan March.

En busca de esa orientación artística que parecía negársele, Turina hizo nuevamente las maletas y se marchó a París, donde continuó perfeccionando su técnica pianística de la mano de Moritz Moszkowski. Por fin, a la edad de veintitrés años encontró al maestro que tanto anhelaba en la figura de Vincent d'Indy. Bajo su tutela realizó el ambicioso plan de estudios de composición de la Schola Cantorum, lo que le proporcionó una sólida formación basada en la tradición franco-germana, que perseguía ante todo el equilibrio arquitectónico de la obra. Aunque con el tiempo aprendió a desembarazarse de la rigidez de algunos de estos principios (en particular de los procedimientos cíclicos derivados de César Franck), Turina recordó siempre la regla fundamental que el maestro le había enseñado –que «se escribe más música con la goma que con el lápiz»– e hizo suyas aquellas cualidades que más admiraba en la obra de d'Indy: «forma, tonalidad, plan, distinción, potencia».

Pero al mismo tiempo, el compositor sevillano supo reconocer ciertas carencias de la escuela francesa y fue consciente de la necesidad de enriquecer su música con las novedades armónicas y orquestales que en esos mismos años estaba desarrollando Claude

Debussy. Gracias a esta amplitud de miras, el lenguaje de Turina se configuró como una simbiosis perfecta entre dos universos contrapuestos, el *scholista* y el *debussysta*, caracterizados por el rigor formal y las libérrimas armonías impresionistas, la cimentación perfecta y el «barniz de poesía exquisita».

Curiosamente, fue también en París donde Turina se reencontró con la música española y sufrió lo que él mismo denominaba la metamorfosis más completa de toda su vida. Dicha metamorfosis tuvo lugar el día 3 de octubre de 1907 en una cervecería de la calle Real, tras la interpretación de su *Quinteto en Sol menor Op. 1*. Allí, Isaac Albéniz exhortó a Joaquín Turina y Manuel de Falla a fundamentar su arte en el canto popular español, un consejo que caló hondo en el músico sevillano y que contribuyó a dibujar su nueva personalidad artística. Cansado de avenidas, plazas y obeliscos, Turina volvió la mirada hacia su ciudad natal, que desde ese momento latió en su música recreada a través de sus cantos, sus fiestas, sus aromas y sus gentes. «Cada rincón sevillano es una fuente de inspiración y de ideas; cada fiesta un cuadro de color», decía el músico. Dado su gusto por la concreción y el detalle, en muchos casos el punto de partida es bien explícito (sirva como muestra el baile de los niños seises que evoca en *Rincones sevillanos*); en otros casos el paisaje de su infancia se convierte en telón de fondo de su obra teatral (como en la ópera *Margot*). Pero incluso en aquellas páginas más abstractas el compositor emplea ciertos rasgos derivados de los cantos populares de su ciudad.

Una vez finalizados sus estudios y tras cosechar su primer gran éxito en el extranjero con el estreno de *La procesión del Rocío* –obra que inaugura su producción sinfónica–, Turina regresó a España en marzo de 1913. Un año más tarde se instaló definitivamente en la capital, donde residirá hasta sus últimos días. Aunque pocas veces se insiste ello, conviene recordar que entonces la música de Turina fue recibida en Madrid como símbolo de modernidad, y que incluso algunos críticos lo situaron a la vanguardia de Falla. Todavía en 1918, el compositor sevillano alardeaba de su actitud aperturista e instaba al público a aceptar de una vez por todas a Debussy, cuya música se hacía aún indigesta a un sector importante del público: «Indudablemente, Beethoven y Wagner son muy bonitos, pero fueron revolucionarios en su época, y no hay razones que justifiquen el cruzarse de brazos y no seguir marchando. ¿Por qué hemos de tomar una ‘galera acelerada’, teniendo a nuestra disposición un expreso de los de cien kilómetros a la hora? ¿Hay que enmendarse, publiquito!». ¿Cómo iba a imaginar Turina que en apenas una década pasaría de enarbolar la bandera de la avanzadilla musical a ser acusado de no saber o poder renovarse?

El regreso de Turina a España coincide con el período en que dedicó mayores esfuerzos al antiguo deseo de hacer resurgir el drama lírico español. Entre 1914 y 1923 escribió cuatro obras escénicas en colaboración con María Martínez Sierra (*Margot*, *Navidad*, *La adúltera penitente* y *El Jardín de Oriente*), todas ellas hoy prácticamente olvidadas. También trabajó en el campo de la canción y la música de cámara, con títulos tan afortunados como el *Poema en forma de canciones*, el *Poema a una sanluqueña* para violín y piano, o el *Trío* para violín, violonchelo y piano. Y no podemos olvidar su producción sinfónica, reducida en número, pero que muestra su perfecto dominio de la paleta orquestal. A ella

pertenecen la *Sinfonía sevillana* o *La oración del torero*, cuya difusión en el extranjero fue extraordinaria.

No obstante, el grueso de su catálogo lo dedicó a su propio instrumento, el piano. Es en este campo en el que el músico alcanzó sus mayores logros con obras que constituyen un diario de su propia vida, sin renunciar por ello a las inquietudes universales. Entre ellas destacan los *Recuerdos de mi rincón*, un desfile de personajes que incluye las caricaturas musicales del personal y los contertulios del Café Nueva España, muy frecuentado por el compositor; el *Álbum de viaje* en el que ofrece diferentes estampas de su periplo por Marruecos en compañía de María Martínez Sierra; la primera suite de *Mujeres españolas*, tres retratos femeninos marcados por su carácter intimista; las *Danzas fantásticas* inspiradas en la lectura de una novela de José Más; Sanlúcar de Barrameda, pieza que aúna el aspecto exterior, descriptivo y pintoresco con la forma sonata de trazado clásico; y las *Cinco danzas gitanas* en las que Turina trasciende el marco de su Sevilla natal y se suma al gusto generalizado por la ciudad de la Alhambra.

Ciertamente, en muchos casos Turina se vio obligado a doblegarse a las exigencias de las editoriales, concretamente a aquéllas impuestas por la Casa Dotesio (convertida más tarde en Unión Musical Española). Por el compromiso contraído con ella tuvo que entregar un número fijo de piezas por año, preferiblemente obras pequeñas, de reducido coste de impresión y que pudieran ser ofrecidas al público a precios asequibles. Como consecuencia de ello la calidad de su catálogo se resintió, si bien esto sólo afectó a una parte menor de su producción.

Conforme Turina se adentraba en la madurez, el prestigio y los reconocimientos públicos fueron en aumento. En 1931 ocupó una Cátedra de Composición en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, y en 1935 ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La guerra civil y la dictadura franquista acabaron por agotar su vena creativa, de manera que en los últimos nueve años de su vida sólo compuso trece obras. Pero lejos de retirarse de la vida pública, Turina trabajó con ahínco desde su puesto de Comisario de la Música para la restauración de la vida musical española, la misma que unas décadas atrás había ayudado a construir con idéntica ilusión y –conviene recordarlo– bajo un régimen político de signo totalmente contrario.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Joaquín Turina nació en Sevilla el 9 de enero de 1882. Definió su estilo en París gracias a las lecciones de Vincent d'Indy y a las orientaciones de Isaac Albéniz, quien lo animó a enraizar su obra en la música popular española. Tras permanecer en la capital francesa de 1905 a 1913, fijó su residencia en Madrid, donde desarrolló una intensa actividad como compositor, intérprete, pedagogo y crítico musical hasta su fallecimiento el 14 de enero de 1949. Es autor de un extenso catálogo en el que destaca su producción pianística, y cuyo mayor mérito consiste en haber sabido fundir la solidez técnica con las libertades impresionistas, tiñéndolo todo de la frescura del canto popular andaluz.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

Entre los primeros estudios sobre el autor destaca el libro de **Federico Sopena** (*Joaquín Turina*, Madrid, 1943), amigo y colaborador del músico. Con posterioridad se han publicado otras biografías, como la de **José Luis García del Busto** (Madrid, 1981) y **Jorge de Persia** (Sevilla, 1999). No obstante, la monografía de referencia para adentrarse en su trayectoria sigue siendo la de **Alfredo Morán**, yerno del compositor (*Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, 1997). Existen también varios repertorios de escritos de Turina que aportan abundante información sobre su concepción de la música, como los *Escritos de Joaquín Turina* editados por **Antonio Iglesias** (Madrid, 1982) o el libro *Joaquín Turina*, a través de otros escritos recopilado por **Alfredo Morán** (Madrid, 1991).

El interés discográfico suscitado por las obras de Turina es muy desigual. De su producción para piano existe una grabación integral realizada por **Antonio Soria** (Edicions Albert Moraleda) y una segunda en proyecto iniciada por **Jordi Masó** (Naxos). En el terreno sinfónico son recomendables las versiones de la **London Philharmonic Orchestra** dirigida por **Enrique Bátiz** (Emi/IMG) y de la **Bamberger Symphoniker** bajo la batuta de **Antonio de Almeida** (RCA Records). En el campo de la música de cámara cabe señalar las interpretaciones del **Menuhin Festival Piano Quartet** (Claves) y del **Trío Beaux Arts** (Philips).

En la página web oficial del compositor (www.joaquinturina.com) se incluye una completa bibliografía y discografía sobre el autor. Su legado, custodiado durante años en manos de sus herederos, ha sido donado a la Fundación Juan March (www.march.es), donde se conserva la mayoría de sus partituras autógrafas, artículos de prensa y revistas, borradores y notas, programas de mano, correspondencia y parte de su biblioteca.



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Clamor, colección digital de música española

Listado de conciertos grabados con obras de **Joaquín Turina**.

Conferencias (audio .mp3)

Alfredo Morán (abril-mayo 2004)

En torno al archivo Joaquín Turina.

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo "**Joaquín Turina**" (abril 1994).

Ciclo "**Joaquín Turina música de cámara**" (mayo 1999).

Ciclo "**Joaquín Turina**" (mayo 2008).



FEDERICO MOMPOU (1893-1987)

Víctor Estapé

Compositor. Jefe del Departamento de Teoría y Musicología del Conservatorio del Liceo de Barcelona

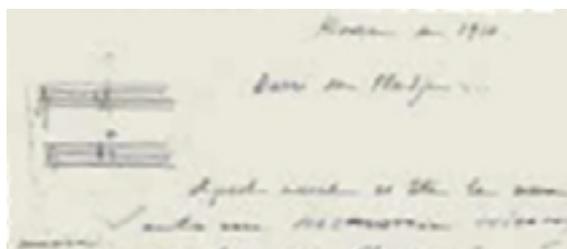
Más que ningún otro compositor, de manera incluso más radical que Chopin o Scriabin, Mompou dedicó la práctica totalidad de su actividad creativa a su instrumento, el piano. Ello se hace más extraño por el hecho de que Mompou no fue propiamente un virtuoso al uso (aunque tocara muy bien el piano desde su niñez, como demuestra la carta de recomendación de Granados a Fauré, pidiéndole que fuera admitido en el *Conservatoire de París* antes de la edad reglamentaria). Esta anomalía encuentra razones profundas en la inusual personalidad del compositor, y tiene sus consecuencias en su particular lenguaje. Mompou nació en una familia que, sin tener antecedentes artísticos, tenía un amor sincero por la cultura; hay que recordar que su hermano Josep fue un apreciable pintor. La más destacada herencia musical familiar de Mompou se halla

sorprendentemente en la fábrica de campanas de su abuelo, la fundición Dencausse. La fascinación infantil por los sonidos de las campanas es, sin duda, el origen de algunos de los logros armónicos más interesantes del compositor. Son muchas las piezas pianísticas que imitan la voz de las campanas (pueden recordarse obras de Liszt, Mussorgsky, Debussy, Ravel, Albéniz o Granados), pero no ha habido nadie que haya hecho de ello un rasgo tan personal como el compositor barcelonés.

La francofilia de Mompou no surge sólo de sus lazos familiares, ya que es una característica compartida con casi todos los músicos españoles de su generación, pero en su caso es quizás más intensa que en cualquier otro: el acontecimiento decisivo que desencadenó su vocación creativa fue un concierto dado por Gabriel Fauré y Marguerite Long en Barcelona en 1909. Y definía la música alemana como «falsa» y la música francesa como «verdadera». Mompou es atípico en sus intereses e influencias musicales: ni Bach ni

Beethoven ni Mozart y, naturalmente, tampoco Wagner o Brahms, parecen haber contado mucho para él e, incluso dentro de la música francesa, no son necesariamente Debussy o Ravel sus principales modelos, sino el Chopin más íntimo, Fauré o Satie (respecto al que tuvo una actitud ambigua). También en el Scriabin más tardío encontró afinidades.

La timidez casi patológica de Mompou le llevó a huir literalmente de la antesala del despacho de Fauré en el *Conservatoire* cuando, recién llegado a París, esperaba ser recibido por el entonces director del centro. Quizás no podría haber sido de otra manera, y el encuentro con Ferdinand Motte-Lacroix, su profesor privado, fue providencial por la comprensión inmediata que halló en éste: ya en su primera clase el profesor destacó «la mano, la sonoridad y los pedales» de Mompou, al tiempo que incidía en la necesidad de «adquirir fuerza, pero con mucho cuidado, para no perder la pulsación delicada». Estas palabras resumen de manera clarividente la personalidad musical de su discípulo, como pianista y como compositor, ya que ambas facetas se hicieron inseparables.



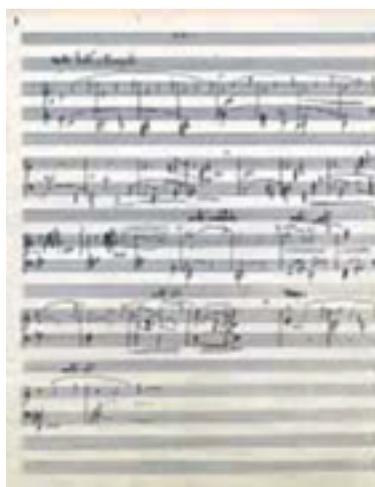
Anotación manuscrita de Mompou: «Hivern de 1910. Barri de platja... Aquest acord és tota la meua música». (Invierno de 1910. Barrio de playa... Este acorde es toda mi música).

El desarrollo de su formación musical no dejó mucho espacio para la teoría o para las técnicas de composición artesanales. El resultado de ello es sin duda una limitación, reconocida por el propio compositor, que decía con sinceridad «soy probablemente un caso extremo: sin piano no puedo hacer nada». En pocos casos como en el de Mompou parece la música tan claramente hallada buscándola en el teclado, guiado el creador naturalmente por su ideal sonoro y por unas manos que tendían a buscar posiciones estables y reposadas desde las que pulsar las notas con exacta precisión para suscitar las más bellas resonancias. No es de extrañar que los primeros intentos creativos de Mompou fueran fragmentos, pequeños apuntes melódicos o, simplemente, sonoridades aisladas a las que daba títulos poéticos, como si el contenido expresivo que anhelaba estuviera encerrado en un solo sonido musical exquisitamente cincelado. Esta tendencia a una brevedad esencial, eventualmente aforística, le acompañó toda su vida, con pocas excepciones.

La desconfianza de Mompou respecto a la música de vanguardia se mantuvo durante toda su vida, aunque pasó de la necesidad de defenderse frente a ella, con sus escasos pero sutiles escritos, a adoptar un distanciamiento teñido de ironía durante los últimos años de su vida, en los que alcanzó el carácter de figura patriarcal en la vida musical barcelonesa, cuyos elementos supuestamente más avanzados podían acusarle de retrógrado, pero no le podían negar la categoría de clásico vivo, cuya música no se tocaba solamente en los conciertos sino también en las clases de los Conservatorios.

El porte señorial de Mompou (favorecido por su alta y esbelta figura), los refinados modales que resuenan en el tono aristocrático de su música, tienen su contrapartida en su aire de niño desvalido y triste que no le abandonó nunca del todo. La indolencia y una tendencia a la pereza que él mismo admitía, podrían haber hecho peligrar su carrera, y no hay duda de que el encuentro y el matrimonio con la enérgica Carmen Bravo fueron decisivos para que no cayera en el abandono al dejar París a causa de la ocupación alemana e instalarse definitivamente en Barcelona.

El nuevo impulso de su creatividad y la renovada seguridad en sí mismo propició que entre el regreso de Francia y su muerte compusiera alguna de sus obras más ambiciosas. Su participación anual en los cursos de Santiago de Compostela le puso además en contacto con numerosos músicos jóvenes que conocieron su obra gracias a sus clases y consejos y al ejemplo de su propia interpretación, cosa que, unida a la disponibilidad de numerosas grabaciones de Mompou al piano, da lugar a la existencia de una tradición directa y auténtica de la interpretación de su obra.



Comienzo de la partitura del *Cuarto Cuaderno de Música Callada*, compuesto en 1966 con una beca de la Fundación Juan March. (Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos).

El propio Mompou dividía su obra en tres categorías que siguen siendo útiles. Puede comenzarse por las piezas que tienen un vínculo directo con la música tradicional catalana. En este grupo destacan muy especialmente las *Cançons i Danses*, entre las que se cuentan algunas de sus obras más conocidas. No todas usan canciones populares, varias de ellas son composiciones originales (entre las que brillan las inolvidables melodías de las *Cançons número 5 y 6*) y la número 10 usa dos *Cantigas de Alfonso X*. Las armonías y texturas con que Mompou ilustra sus melodías son siempre de una originalidad asombrosa y, aunque su música no es en principio contrapuntística, los acordes generan estructuras de raras resonancias que pueden crear líneas polifónicas diferenciadas, siempre con intensos colores armónicos.

En segundo lugar, pueden señalarse las piezas que, aunque incluyen elementos folclóricos, lo hacen en contextos de tipo descriptivo que ponen el énfasis en las imágenes de la vida rural o de la sencillez de lo tradicional que sobrevive en las grandes ciudades.

Señalemos aquí, además de varias de las *Impresiones íntimas* o *Paysages*, a una de las más grandes y más interpretadas obras de Mompou, *Scènes d'enfants*, cuya culminación es la fascinante *Jeunes filles au jardin*: la mezcla de canción popular, detalles naturalistas (los gritos de las niñas) y de armonías muy inspiradas tiene como resultado una miniatura perfecta que resume mucho de lo mejor de Mompou.

Finalmente, señalemos las composiciones más abstractas que se inspiran «en los misterios más ocultos de la Naturaleza». Destacan aquí piezas como *Charmes*, *Cants màgics*, varios de sus *Preludios*, y muy especialmente los cuatro cuadernos de *Música callada*. Esta serie, titulada con el bellísimo oxímoron de San Juan de la Cruz, es la gran obra maestra tardía del compositor, la cual contiene algunas de sus piezas más individuales y avanzadas.

Obras como las *Variaciones sobre un tema de Chopin* son inusuales en su producción, pero revelan que sus recursos pianísticos son más variados de lo que a veces podría parecer. No son tampoco muy numerosas sus canciones, pero composiciones como *Combat del somni* bastan para hacer de Mompou un maestro del género. Los intentos orquestales de nuestro compositor no superan casi nunca la categoría de lo anecdótico (hay que tener presente que para ello contó con la ayuda imprescindible de otros músicos), aunque una obra como los *Improperios*, para voces y orquesta, merece ser más conocida. Los sonidos musicales que él mismo podía esculpir en contacto íntimo con su instrumento fueron el fértil terreno en el que su creatividad floreció con plantas únicas. Las palabras de Emile Vuillermoz en su perspicaz artículo de *Le Temps* de 1921, expresan todavía hoy de la manera más bella y exacta la esencia de la música de Mompou: «...toca ligeramente y acaricia el piano tal como la brisa vespertina hace vibrar las cuerdas de un arpa eólica. No pretende dominar el instrumento ni aplastarlo, ni imponerle la ley de sus músculos y de su voluntad: al contrario, se esconde, se diría, modestamente detrás de las imágenes sonoras que ha hecho nacer de una forma discreta, pero persuasiva».

[NOTA BIOGRÁFICA]

Federico (o Frederic) Mompou nació en Barcelona en 1893. Inició sus estudios de piano con Pere Serra, profesor del Conservatorio del Liceo, y fue un concierto dado por Fauré en 1909 en Barcelona lo que hizo nacer su vocación de compositor. En 1911 termina sus primeras composiciones y se dirige a París para estudiar en el Conservatorio, pero prefiere tomar lecciones privadas con Ferdinand Motte- Lacroix. Su creciente prestigio como compositor es certificado por un artículo de Emile Vuillermoz de 1921. En 1941 vuelve definitivamente a Barcelona y su relación con la pianista Carmen Bravo, con la que se casaría en 1957, da nuevas fuerzas a su labor creativa, que había sufrido un cierto estancamiento. En 1978 sufre un derrame cerebral. Fallece en su ciudad natal en 1987, reconocido unánimemente como uno de los más grandes compositores españoles.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

Entre las grabaciones de la música de Mompou hay que destacar la integral de la obra para piano del propio compositor (ENY-CD-3418, 3426, 3452, 3453, 3462, reedición Brilliant Classics 6515). Aunque no están todas sus composiciones pianísticas, es un documento imprescindible. Pueden señalarse la integral conjunta de **Antoni Besses** y **Miquel Farré** (Audiovisuals de Sarrià 25.1463-66), la de Josep Colom (Mandala 5021/24) y la de **Jordi Masó** (Naxos 8.554332, 8.554448, 8.554570, 8.554727). Entre las grabaciones relevantes de diversas obras de Mompou hay que recordar las *Cançons i Danses de Alicia de Larrocha* (RCA 62554) o de **Rosa Sabater** (PDI G-80.1047), y las *Variaciones sobre un tema de Chopin* de **Albert Attenelle** (EMI Music Spain). También es sugestiva la versión de la *Música callada* de **Herbert Henck** (ECM New Series - 4456992). **Victoria de los Ángeles** (EMI 5-2905583) y **Montserrat Caballé** (RCA 82876 511882) han grabado algunas de las canciones de Mompou, de las que puede recordarse la versión de **Carmen Bravo** y **Carmen Bustamante** (PDI G-80.1692).

Federico Mompou: vida textos y documentos (Madrid, 1975) de **Clara Janés** representa una de las perspectivas más completas. Debe destacarse el análisis de la obra pianística realizado por **Antonio Iglesias**, *Federico Mompou. Su obra para piano* (Madrid, 1976). **Vladimir Jankélévitch** ha escrito sobre Mompou en su libro *La presencia lejana: Albéniz, Sévérac, Mompou* (Barcelona, 1999).

Hay que tener presentes los documentos audiovisuales, entre los que puede elegirse la entrevista que **Joaquín Soler Serrano** le hizo para el programa de TVE *A fondo*. El sitio www.federicompou.es y la Fundación Albéniz (<http://bib.cervantesvirtual.com/portal/albeniz/fondo.jsp?nombre=mompou>) ofrecen fotografías y transcripciones de cartas de gran interés.



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Clamor, colección digital de música española

Listado de conciertos grabados con obras de **Federico Mompou**.

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Aula de (Re)estrenos (78): **Mompou inédito** (27 octubre 2010).

Ciclo “**Mompou en su centenario**” (abril 1993).

Ciclo “**Mompou: música para piano**” (febrero 1988).



ROBERT GERHARD (1896-1970)

Belén Pérez Castillo

Profesora del departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid

El 22 de diciembre de 1929 hacía su presentación en la sociedad musical barcelonesa Robert Gerhard. El concierto monográfico dedicado a este compositor de entonces 33 años, organizado por la Asociación de Música de Cámara de Barcelona, había suscitado una gran curiosidad. Años atrás, Gerhard había sido el discípulo predilecto de Felipe Pedrell. Tras su muerte, decidió trasladarse a Viena para emprender estudios de composición con Schoenberg. La Asociación consideraba su vuelta como un momento culminante: iba a conocerse «la producción de uno de los jóvenes músicos catalanes mejor preparados, de personalidad más completa, de temperamento más inteligentemente inquieto y depurado». Resulta llamativo que, en las notas previas, se advirtiera al público del carácter de su música: «Reconozcamos que las obras de Robert Gerhard, precisamente por ser densas de sentido y lentas de elaboración, no son fácilmente comprensibles». Aunque el programa conjugaba su primera producción atonal con las composiciones de esencia popular, un dibujo realizado en aquella ocasión por el pintor Joaquim Renart reflejaba el desconcierto producido por esa nueva música que Renart calificaba de «modernísima». Tras el acontecimiento, el compositor Lluís Millet, desde las páginas de la *Revista Musical Catalana*, resaltaba la «incoherencia» del sistema atonal y reprochaba al compositor estar demasiado «absorbido por el sistema». Sus palabras daban fe de una intensa polémica que no ha cesado ni siquiera en nuestros días. Hasta ese momento, pueden señalarse algunos sucesos significativos en la trayectoria de Gerhard. Apenas comenzada su formación musical intensiva en Múnich, la Gran Guerra le obliga a regresar a su localidad natal de Valls. Gerhard vivió dos guerras mundiales y una civil, y es indudable que estas circunstancias marcaron su vida, el carácter de su obra y su difusión. El rechazo de la guerra y del fascismo señala los pentagramas del ballet *Pandora*, la *Sinfonía n.º 1* o la cantata *La Peste*.

Instalado en Barcelona, estudia piano con Enric Granados y, tras la muerte de éste, con Frank Marshall, discípulo de Granados y director de su Academia. Allí tuvo como compañera a Conchita Badía, soprano y amiga fiel a la que dedicó una de sus primeras obras: *L'infantament meravellós de Schahrazada*, un ciclo de canciones de 1917 sobre textos de Josep M^a López-Picó, estrenado el año siguiente en el Palau. Tanto López-Picó como Josep M^a Junoy o Eugenio d'Ors se encontraban a la cabeza del «noucentisme», un movimiento que pretendía superar el modernismo a través de la recuperación del lenguaje clásico y del retorno a las raíces mediterráneas. Al repasar la trayectoria de Gerhard, se comprueba el peso que tuvieron los ideales noucentistas de sinceridad creativa, de imposición de la claridad y la forma en su concepto de la composición, así como en su percepción del artista como un personaje implicado en la sociedad.



Gerhard manipulando unas cintas (Cambridge University Library). Algunos de los componentes de CIC (Compositors Independents de Catalunya). Entre otros, Toldrà en el centro. Gerhard, a la derecha.

Previamente al estreno del mencionado ciclo de canciones, Pedrell le presentaba como «un gran artista de la raza de los Brahms, de los Hugo Wolf». Pedrell, que consideraba al joven «el Benjamín de mis preferencias», le orientó hacia el estudio de la música antigua y el uso del repertorio popular como revulsivo dentro de una creación «moderna». Sin embargo, Gerhard no encontró en el maestro la disciplina necesaria en la enseñanza de la composición. Adolfo Salazar le pone en contacto con Falla en el transcurso de una visita a Granada en 1921. Era aquél uno de los viajes que le llevaron por Madrid, París o diversas ciudades alemanas para acercarse a las corrientes musicales europeas. Gerhard estaba buscando los consejos de Falla respecto a la que consideraba su incompleta y superficial formación. Entra en una profunda crisis en la que se replantea el proceso creativo, y decide recluirse durante casi dos años en Valls para someterse a una implacable disciplina de trabajo. En esta época tiene en mente el viaje a París y la estética de Debussy o Ravel. Sin embargo, sus *Dos apunts* o los siete *Haiku*, con su lenguaje más depurado, más austero, demuestran que su estilo se alejaba cada vez más del impresionismo para acercarse al mundo de Arnold Schoenberg. Tras el «apasionado diálogo»

con el *Tratado de armonía* del compositor austríaco, decide escribirle pidiéndole que le acepte como alumno. Con ello, emprende un camino solitario y atípico en la España de la época.

Es de imaginar que la coincidencia de planteamientos estéticos y éticos fuera el inicio de la relación personal del catalán con los miembros de la Escuela de Viena. La correspondencia con Schoenberg, por ejemplo, certifica los esfuerzos de Gerhard por apoyar a su maestro en la época de ascenso nazi, buscando proporcionarle conferencias y conciertos en España. A comienzos de los años treinta, organizó la estancia de la familia Schoenberg en Barcelona, y en 1932 gestionó la celebración de varios conciertos dedicados a Schoenberg y a Webern. La recepción de esta música fue tibia, cuando no negativa, y aunque no se ponía en duda el prestigio de los compositores, algunos críticos se refirieron a sus obras como ensayos «deshumanizados».

En esos años, España y, especialmente, Cataluña, viven una época apasionante y convulsa. Con la proclamación de la República en 1931, se aprueba el Estatuto de Autonomía de Cataluña, en un clima de intensificación del espíritu catalán y de efervescencia cultural. Gerhard desarrolla una intensísima actividad mediante conciertos y conferencias, colaboraciones en revistas o traducciones de tratados musicales, y en la organización de diversos colectivos animadores de la cultura catalana: el grupo *Compositors Independents de Catalunya*, la Asociación Obrera de Conciertos o el colectivo de Amigos del Arte Nuevo (ADLAN), junto a Prats, Sert o Miró. El interés por la música tradicional se convierte en una declaración de identidad, un símbolo de libertad y reivindicación durante la Guerra Civil. Con este espíritu surgen obras como *Soirées de Barcelona* o *Albada, Interludi i Dansa*, donde las melodías populares catalanas coexisten con el uso emancipado de la disonancia.

Gerhard, miembro del Consejo Central de la Música del Gobierno de la República, se convirtió también en delegado de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, foro que constituyó, además, el principal escenario de sus estrenos. La culminación de todas estas actividades fue la celebración en Barcelona, en abril de 1936, del XIV Festival de la SIMC. La Ciudad Condal se convirtió entonces en la capital de la música. Gerhard, vicepresidente del comité organizador, asistió, en el concierto inaugural, al estreno de la suite de su ballet *Ariel* junto al del *Concierto para violín* de Alban Berg. Dos años más tarde, el Festival de la SIMC en Londres constituyó un auténtico homenaje a España y su delegación, representada por Julián Bautista y Robert Gerhard. Los delegados destacaron en su informe «la solidaridad y simpatía de los medios musicales e intelectuales ingleses por los músicos llegados de la España leal martirizada por la metralla fascista».

Exiliado en Cambridge, trabajó para la BBC en la elaboración de espacios radiofónicos en castellano, y realizó arreglos de diversa música española. Ya fuera por estas actividades o debido a las heridas abiertas por el exilio, en los años cuarenta se intensifica en su obra el empleo de materiales de índole nacionalista. En esta época compone el ballet *Don Quijote* o su única ópera, *La Dueña*, cuya estructura responde en gran medida al uso de números derivados de modelos hispanos –seguidillas, habaneras–, en una sorpren-

dente y vital fusión de procedimientos tonales y atonales.

Sin embargo, Gerhard fue un músico permanentemente interesado por las corrientes creativas internacionales; de hecho, continuó manteniendo contacto con los protagonistas de la música contemporánea, de Carter a Cage, de Bernstein a Nono. A principios de los años cincuenta el panorama compositivo experimentaba una profunda revisión de sus principios, y también Gerhard daba una vuelta de tuerca a sus técnicas seriales, que, en realidad, nunca fueron estrictas. Aunque, en principio, rechazó la subordinación absoluta a los métodos del serialismo integral, la influencia de la corriente de Darmstadt se hizo evidente en sus obras compuestas entre 1955 y 1960. En la *Sinfonía n.º 2*, por ejemplo, la serie regula no sólo las alturas de los sonidos, sino también sus duraciones y las proporciones de la composición. En las mismas fechas, sus colaboraciones radiofónicas le situaron en contacto con las nuevas tecnologías, de modo que empleará los procedimientos electrónicos fundamentalmente en obras dirigidas al teatro, el cine o la propia radio; también en su *Sinfonía n.º 3*. La familiaridad con el material electrónico enfocó sus últimas composiciones hacia diseños melódicos más flexibles, hacia el uso estructural del *cluster* y el protagonismo de la percusión. Son características observables en su melodrama *La peste*, sobre texto de Camus, o en la *Sinfonía n.º 4*.



Dibujo de Joaquim Renart con motivo de la Sesión Gerhard organizada por la Asociación de Música de Cámara de Barcelona, y celebrada en el Palau de la Música Catalana el 29 de diciembre de 1929. A la derecha, programa de la sesión. (Biblioteca de Catalunya).

Es fácil imaginar lo que un músico de las capacidades intelectuales y humanas de Robert Gerhard hubiera significado en la España posterior a la guerra, que permaneció desligada de la cultura internacional y que silenció su obra hasta, como mínimo, bien entrados los cincuenta. Gerhard pasó más de treinta años alejado de su país de origen, sin embargo, tanto sus escritos como su música revelan la permanencia cultural y emocional de sus raíces.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Robert Gerhard nace en 1896 en Valls, Tarragona, de padre suizo y madre alsaciana. Estudia con Granados y Marshall, para convertirse, de 1916 a 1920, en el último alumno de Pedrell. Continúa su formación con Schoenberg, de 1923 a 1928, en Viena y Berlín. Estas circunstancias subyacen en su obra, que presenta una personal convivencia de elementos tradicionales y lenguaje atonal y serial. En los años treinta desarrolla una intensa actividad cultural en Cataluña, con responsabilidades de gestión musical en el Gobierno de la República. A consecuencia de la Guerra Civil debe exiliarse, estableciéndose en Cambridge en 1939. Adquiere la nacionalidad británica en 1960 y muere en Cambridge en 1970.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

Continúa siendo una referencia bibliográfica imprescindible el libro sobre Gerhard escrito por su alumno **Joaquim Homs**, *Robert Gerhard y su obra* (Universidad de Oviedo, 1987). **Meirion Bowen** editó una revisión de este libro en inglés (*Anglo-Catalan Society*, 2000), así como una recopilación de artículos titulada *Gerhard on music: selected writings* (Ashgate, 2000). En este idioma, destaca la publicación del monográfico de la revista *Tempo* (nº 139, diciembre 1981), con motivo del 10º aniversario del fallecimiento del músico, y el que *The Score* le dedicó en su 60º aniversario (nº 17, septiembre 1956). En España, se publicaron ediciones monográficas de la *Revista musical catalana*, nº 23 (1986), *Scherzo*, nº 61 (1992) y *Faig ARTS* nº 36 (1996). En el centenario de su nacimiento, la Generalitat editó *Robert Gerhard. Centenari (1896-1996)*. Recientemente, el Centro Robert Gerhard ha encargado una biografía al compositor **Josep M^a Mestres Quadreny**.

La discografía de la obra de Gerhard es abundante, aunque la verdadera explosión discográfica tuvo lugar en los años noventa. En el sello *Auvidis Montaigne* se encuentra el ciclo sinfónico interpretado por la **Orquesta Sinfónica de Tenerife** bajo la dirección de **Víctor Pablo Pérez** (MO82113/782102/782103), así como su música para ballet. Otro de los sellos que ha prestado especial atención a Roberto Gerhard –como se le conoce en el mundo anglosajón– es **Chandos**, que ha editado la grabación de sus sinfonías por la **Orquesta de la BBC** (CHAN9599/9694/9556/9651). Son imprescindibles la ópera *La Dueña*, dirigida por **Antoni Ros-Marbà** (CHAN9520), la estremecedora cantata *La peste*, dirigida por **Edmon Colomer** (MO782101), y las deliciosas *Canciones populares catalanas* (MO782106).



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Clamor, colección digital de música española

Listado de conciertos grabados con obras de **Robert Gerhard**.

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Aula de (Re)estrenos (79): **Gerhard – Homs** (9 febrero 2011).

Ciclo “**Roberto Gerhard música de cámara**” (noviembre-diciembre 1996).

Ciclo “**Integral para voz y piano de Roberto Gerhard**” (mayo 1998).



JOAQUÍN RODRIGO (1901-1999)

Javier Suárez-Pajares

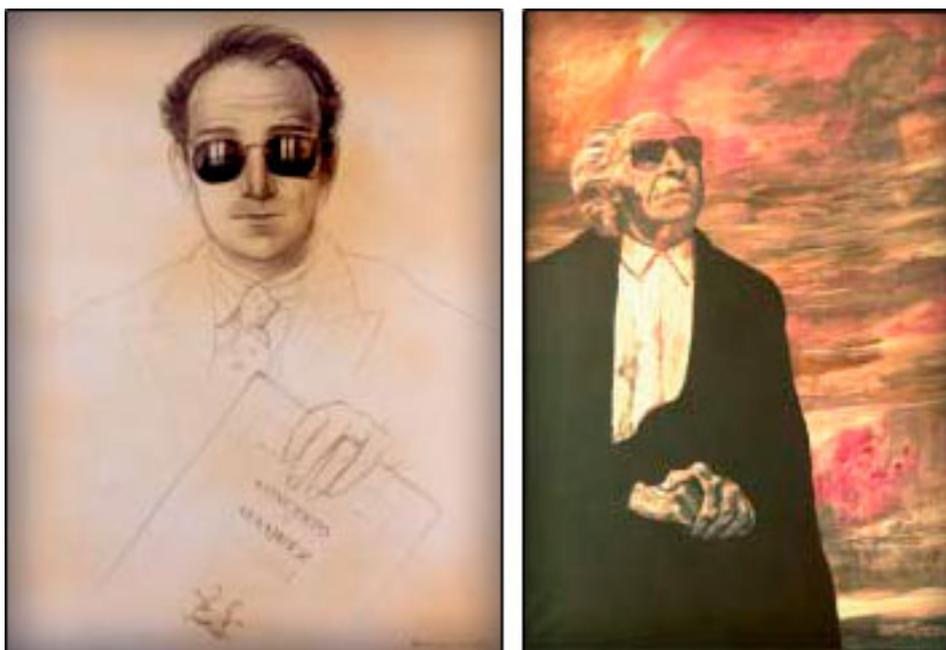
Profesor Titular de Musicología, Universidad Complutense

Nacido el día de Santa Cecilia de 1901 y ciego desde los cuatro años, Rodrigo fue músico por una profunda vocación que tuvo que desarrollar en un entorno familiar acomodado pero poco comprensivo con sus inclinaciones artísticas. Entre bromas y veras, con ese humor ácido de que hizo siempre gala, Rodrigo se preguntaba qué otra cosa podría haber sido sino músico, siendo ciego y habiendo nacido el día de la patrona de la música. Músico, al margen de lo que él mismo insinuara, más por vocación que por necesidad o designio divino, pero músico orientado hacia la modernidad. Así lo muestra una de sus primeras obras: la *Suite para piano* de 1923. Con forma neoclásica, un prelude bitonal y dos movimientos dedicados, respectivamente, al crítico Adolfo Salazar y a su favorito, Ernesto Halffter, esta *Suite* es un claro coqueteo con la vanguardia musical madrileña.

Sin ver futuro en este acercamiento al centro de la renovación musical española, Rodrigo optó por ir al verdadero emporio de la modernidad musical y así, en 1927, financiado por su padre, se presentó en París y estudió en la École Normale de Musique con Paul Dukas. Veinte años después de que Falla realizara el mismo camino y recibiera los consejos de Dukas, París se había consolidado como bastión de la música moderna y Rodrigo disfrutó de ese ambiente con tanta exaltación como entusiasmo. En 1932 regresó a España y, al año siguiente, contrajo matrimonio con Victoria Kamhi, una pianista sefardí que conoció en la capital francesa, deslumbrada por la juvenil radicalidad del *Preludio al gallo mañanero* (1926) para piano. Ella sería su mejor compañera y juntos se establecieron en un Madrid todavía hermético para Rodrigo.

Esta etapa concluyó abruptamente con la ruina económica del padre de Rodrigo y dio lugar a unos años muy difíciles. Victoria, que no pudo soportar las penurias de la vida

en Valencia, donde se había agrupado la familia Rodrigo, regresó a París en 1934 y eso desencadenó en Rodrigo la composición de una obra terrible y maestra como es el *Cántico de la esposa* para soprano y piano. Con otra obra de una belleza no menos desoladora –el poema sinfónico *Per la flor del lliri blau*–, obtuvo un premio que le permitió reunirse de nuevo con Victoria. Acuciado por los problemas económicos, solicitó la beca Conde de Cartagena de la Real Academia de Bellas Artes que consiguió con el firme apoyo de Falla, quien ya veía en la personalidad independiente y original de Rodrigo uno de los valores más sólidos de la generación musical del 27.



A la izquierda, el dibujo que hizo Gregorio Prieto de Rodrigo en 1954 y, a la derecha, el óleo firmado por Joaquín Vaquero Turcios en 1986. (Ambos en la colección particular de la familia Rodrigo). Treinta y dos años después de que Prieto retratara a un Rodrigo ingenuo e ilusionado con la primera edición del *Concierto de Aranjuez* –que acababa de publicar gracias al patrocinio del Marqués de Bolarque– ocupando el primer término, Vaquero Turcios representa la dimensión monumental de un hombre que ha hecho historia: una figura escultórica, una especie de titán, desde un punto de vista contrapicado, dramático, contra un cielo sublimado que es el cielo de Roma, recordado por el pintor de un paseo con Rodrigo por los jardines de Villa d'Este. Un detalle del dibujo de Prieto: los ojos son ventanas que no ven, pero desde los que se ve, una cuestión recurrente en el tratamiento de Rodrigo que encontró su configuración más bella en los versos de Manuel Machado: «¡Pero tú ves, Rodrigo!...» (*Cadencia de cadencias*, 1943).

Los Rodrigo volvieron a París a principios de 1935, pero el bienestar duró poco porque, al comenzar la guerra civil, se suspendió la beca y tuvieron que buscar asilo en un instituto de ciegos de Friburgo donde permanecieron hasta enero de 1938, cuando regresaron a París. Lo peor estaba aún por llegar: en el invierno de 1939, tras unos meses de auténtica bohemia, Victoria perdió un embarazo avanzado y cayó gravemente enferma. En los momentos de profunda tristeza que vivió entonces, Rodrigo compuso el *Adagio del Concierto de Aranjuez*. A partir de ese momento, todo mejoró: Victoria salió del hospital, él encontró trabajo en España y su concierto, estrenado en 1940 –con Victoria embarazada y a punto de dar a luz a su única hija–, inauguró una nueva época en la música española

que Rodrigo iba a protagonizar. Sin embargo, las dificultades de estos años hicieron mella en su carácter dándole unos matices sombríos que serán un elemento recurrente en su música en la que se escenifica –como en su propia vida– una constante lucha entre la luz y la oscuridad. Cuántas veces los que conocieron al compositor le vieron hundirse en las tinieblas, exhausto, tras periodos de frenética actividad creativa.

Reintegrado a la vida musical española en 1939, tras años de ausencia, Rodrigo era un gran desconocido para el público filarmónico, salvo quizá en el entorno valenciano donde se formó y dio a conocer sus primeras composiciones al calor de una figura entrañable y amiga como Eduardo López Chavarri. Federico Sopeña, el crítico que presentó con más autoridad y dedicación la figura de Rodrigo al público de los años 40, acuñó un ingenioso concepto –el de «éxito retrospectivo»– para referirse a la tardía recepción de que fueron objeto en España obras que el compositor había creado décadas atrás. En efecto, Rodrigo fue presentando al público español de la posguerra –muy atento ahora a sus obras– composiciones como *Cinco piezas infantiles*, que habían obtenido una mención honorífica en el Premio Nacional de Música de 1925, o *Per la flor del lliri blau*, de 1934. Además, obras cuyo estreno absoluto tuvo lugar entonces, como el *Concierto heroico* para piano y orquesta con el que recibió por fin el Premio Nacional de Música en 1942, o el *Tríptico de Mossèn Cinto*, que estrenó Victoria de los Ángeles en Barcelona en 1946, pueden remontarse bastantes años atrás. Así, el *Concierto heroico*, una de las obras más grandes (en el sentido monumental de tamaño y amplitud), llevaba años tomando forma entre la imaginación y el escritorio del compositor, sobre todo en el tiempo que pasó refugiado en Alemania –no en vano ésta es su composición más germánica–, mientras que el *Tríptico*, a pesar de haberse estrenado en 1946, es obra compuesta en la década anterior. Incluso una obra como el *Concierto de estío* para violín, escrito aprovechando las vacaciones de 1943 y presentado como completamente nuevo, hoy sabemos que basa su primer movimiento en una *Toccata* para guitarra, de 1933, escrita para Regino Sainz de la Maza, que se consideró intocable hasta que, redescubierta en el archivo del guitarrista, se estrenó en 2006 como una de las obras más importantes del repertorio guitarrístico del siglo XX. En este caso, la *Toccata* conoció el éxito setenta y tres años después de haberse compuesto.

Las dificultades cotidianas de los años de posguerra no eran propicias para la creación y Rodrigo, que se ganaba la vida trabajando mañana y tarde como asesor de Radio Nacional y directivo de la recién creada ONCE, durante un tiempo trabajó también como profesor del Conservatorio y desempeñó la tribuna crítica del diario *Pueblo*. Esta situación laboral se alivió al final de la década de los 40 y el compositor pudo presentar dos verdaderos estrenos: *Ausencias de Dulcinea* (1948) para bajo, cuatro sopranos y orquesta, a nuestro juicio la obra maestra desconocida del catálogo de Rodrigo, y el *Concerto in modo galante* (1949) para violonchelo, fin de la serie inicial de sus conciertos que, vista en conjunto, es una verdadera lección: si el *Concierto heroico* tiene rasgos germánicos y el *Concierto de Aranjuez* es tan francés que no extrañaría a nadie que se hubiera llamado *Concierto de los jardines de Luxemburgo* por el parque parisino que inspiró a Rodrigo su último movimiento, el *Concierto de estío* es el homenaje del compositor a la tradición barroca italiana y el *Concerto in modo galante* su experiencia con el lenguaje dieciochesco. Este último concierto, escrito para Gaspar Cassadó, quien lo estrenó con la Orquesta

Nacional bajo la batuta de Ataúlfo Argenta, inauguró la etapa en la cual la música de Rodrigo se proyectó más allá de las fronteras de la España autárquica gracias a un conjunto extraordinario de solistas entre los que destacan, al lado de Cassadó y Argenta, Victoria de los Ángeles, Narciso Yepes, Nicanor Zabaleta y Andrés Segovia. La soprano sintió especial predilección por el *villancico Pastorcito santo*; con Yepes, y pronto con otros guitarristas como Julian Bream o Alirio Díaz, el *Concierto de Aranjuez* comenzó su difusión internacional diez años después de que lo estrenara Sainz de la Maza; el gran arpista Zabaleta recibió el *Concierto serenata* en 1952 y Segovia la *Fantasia para un gentilhombre* en 1954, pero las apretadas agendas de ambos determinaron que estrenaran estas obras cuatro años después de su fecha de composición. El «éxito retrospectivo» seguía presidiendo la recepción de la música de Rodrigo.

Tras los grandes solistas españoles, Rodrigo llegó a importantes intérpretes extranjeros como Christian Ferras, que grabó el *Concierto de estío*, James Galway, a quien dedicó su *Concierto pastoral* para flauta de 1978 o el chelista Julian Lloyd Webber, para quien escribió en 1981 el *Concierto como un divertimento*. Mientras su obra alcanzaba difusión internacional y el *Concierto de Aranjuez*, con las versiones de Miles Davies (*Sketches of Spain*, 1960) y Richard Anthony (*Aranjuez, mon amour*, 1967), rebasaba los férreos y convencionales límites de la sala de conciertos, Rodrigo fue alcanzando una autoridad magistral. Académico de Bellas Artes desde 1950 y Caballero de la Legión de Honor en 1963, en la etapa final de su existencia acumuló doctorados *honoris causa*, fue elevado a la nobleza como Marqués de los Jardines de Aranjuez en 1991 y falleció en 1999 después de haber vivido, casi completo, el siglo XX.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Nacido en Sagunto en 1901, Joaquín Rodrigo se formó en Valencia donde firmó sus primeras composiciones en 1922. Entre 1927 y 1932 estudió con Dukas en la École Normale de Musique de París. Intentó establecerse en Madrid, pero regresó a París en 1934. Pasó la guerra civil entre París, Salzburgo y Friburgo. En 1939, se radicó en Madrid y, en 1940, estrenó el Concierto de Aranjuez. El éxito de esta obra, que no empezó a tener efecto hasta los años 50, relegó a segundo plano un amplio catálogo de composiciones que se prolongó hasta diez años antes de fallecer en 1999 y en el que hay obras maestras apenas conocidas.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

El ensayo *Joaquín Rodrigo* de **Federico Sopena** (Madrid, 1946) es la principal referencia historiográfica. En 1986 se publicaron las memorias de **Victoria Kamhi**, *De la mano de Joaquín Rodrigo*, que constituyen una fuente esencial de información. Más recientemente, cabe destacar la publicación de **Javier Suárez-Pajares**: *Iconografía de Joaquín Rodrigo. Imágenes de una vida plena* (Madrid, 2001), y las monografías de **Antonio Gallego**: *El arte de Joaquín Rodrigo* (Madrid, 2003) y **Graham Wade**: *Joaquín Rodrigo. A life in music* (Londres, 2006).

Por convenio entre la Universidad de Valladolid y la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo se realizaron tres congresos, de los que resultaron dos volúmenes editados por **Javier Suárez-Pajares**: *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta* (Valladolid, 2005) y *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cincuenta* (Valladolid, 2008).

La discografía de la música para guitarra de Rodrigo es incontable porque sus obras forman parte esencial del repertorio de este instrumento. Por lo demás, existe una grabación integral de su obra, editada por EMI Classics en 23 discos, que incluye una interesante selección de grabaciones históricas.

El archivo del compositor se conserva en un piso contiguo a la que fue su última residencia en Madrid, hoy casa-museo. Información precisa y actualizada se puede encontrar en la página web de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo (www.joaquin-rodrigo.com).



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Clamor, colección digital de música española

Listado de conciertos grabados con obras de [Joaquín Rodrigo](#).

Conferencias (audio .mp3)

Palabras de [Joaquín Rodrigo](#) en Archivo de voz (diciembre 1981).

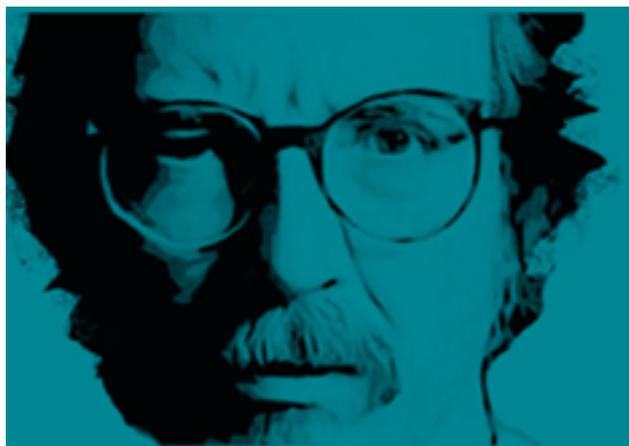
Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Ciclo "[El arte de Joaquín Rodrigo](#)" (enero 2001).

Ciclo "[Joaquín Rodrigo: integral de piano y violín-piano](#)" (Junio 1998).

Ciclo "[Integral de canciones de Joaquín Rodrigo](#)" (enero1997).

Ciclo "[Joaquín Rodrigo y su época](#)" (diciembre 1990).



FRANCISCO GUERRERO MARÍN (1951-1997)

Miguel Morate Benito

Musicólogo

Más de una década después de su muerte, la música y la figura de Francisco Guerrero siguen siendo grandes desconocidas. La fuerte y compleja personalidad del compositor, su desaparición repentina a los cuarenta y seis años en extrañas circunstancias y su radical pensamiento y estética musical han contribuido a forjar un mito que día a día se engrandece e impide ver con claridad quién fue realmente Guerrero y cuáles fueron sus verdaderos logros y fracasos.

Que las fechas de nacimiento y muerte de Francisco Guerrero Morales (1928-1999), padre del compositor, coincidan exactamente, aunque con cuatro siglos de diferencia, con las del maestro homónimo del Renacimiento, podría ser visto como un presagio del talento musical que habría de concentrarse en la familia Guerrero. Precisamente, su progenitor, “un genio” en palabras de Tomás Marco, será esencial en la formación del joven “Paco”. Así, después de adquirir con él unos sólidos conocimientos de piano y solfeo, asiste entre 1966 y 1969 a las clases poco ortodoxas que imparte Juan Alfonso García, organista de la catedral de Granada: “Íbamos allí, hablábamos de todo, jugábamos al ajedrez y de vez en cuando decía ‘aquí tienes una quinta’”. Al mismo tiempo Guerrero alimenta su insaciable curiosidad de manera autodidacta. Ejemplo de ello es *Partita* (1967) para órgano, una obra compuesta con tan sólo dieciséis años, que publica gracias a García en la revista *Tesoro Sacro Musical* y que constituye una interpretación personal de los principios seriales. En 1968 conoce a Luis de Pablo, quien será determinante en sus primeros años como compositor. No en vano su obra *Facturas* (1969), ganadora del Concurso Manuel de Falla, supone una asimilación de la aleatoriedad formal que De Pablo emplea en sus *Módulos* (1964-67).

En 1971, con diecinueve años, decide trasladarse a la capital para desarrollar su carrera comocompositor y vivir de cerca la efervescencia musical madrileña de los últimos años de la dictadura franquista. Pronto entabla relación con Tomás Marco, que ejercerá de apoyo fundamental del joven músico. Al mismo tiempo, a instancias de De Pablo, se incorpora al primer laboratorio español de música electroacústica, Alea, creado por el bilbaíno en 1964. Colabora durante algún tiempo como intérprete con diversas agrupaciones, y en 1974 cofunda *Glosa*, un grupo dedicado a la interpretación de partituras gráficas. Las piezas compuestas durante esos años, en las que se advierte ya una fuerte personalidad musical, participan de las principales tendencias artísticas de la época: indeterminación en la escritura, notación espacial, música textual, las citadas partituras gráficas, etc. Este clima de continua experimentación desemboca en la primera obra de importancia en su catálogo: *Actus* (1976).



De izquierda a derecha: Francisco Guerrero, Alfredo Aracil, Pablo Riviere y Tomás Garrido, miembros del grupo *Glosa*, durante una grabación en la Casa de la Radio en 1975.

Ganadora en el tercer concurso de composición organizado por la Confederación Española de Cajas de Ahorros, *Actus* constituye el primer exponente de un cambio en su mentalidad como creador y un punto de inflexión con el que arranca una nueva etapa compositiva. En esta pieza, heredera de la música de Iannis Xenakis al igual que buena parte de su producción anterior, Guerrero comienza a aplicar modelos combinatorios extramusicales para la composición. Sin embargo, si en *Actus* todavía pesa en exceso el influjo estético de la obra de otros autores y se mantienen ciertos rasgos de aleatoriedad, en sus piezas inmediatamente posteriores, como *Anemos C* (1976) y *Opus 1 Manual* (1976), Guerrero abandona por completo la flexibilidad en la escritura y desarrolla ya un lenguaje plenamente autónomo de gran fuerza expresiva y originalidad, que le separa de las principales corrientes imperantes en la Península. Además, *Anemos C* se inscribe dentro de una particular tendencia euro-

pea, propia de los setenta, a la cual pertenecen piezas emblemáticas de la época como *Los espacios acústicos de Gérard Grisey* y *Rituel de Pierre Boulez*, ambas iniciadas en 1974. Una corriente cuya característica fundamental es la continuidad sonora y el tiempo musical ralentizado, que surge como reacción a la fragmentación del discurso serial.

En poco tiempo, Guerrero consigue un estatus como compositor destacado dentro del panorama internacional con presencia en festivales europeos de relevancia como los de Saints, Royan o Almeida de Londres, en donde se le dedica un concierto monográfico en 1986. De hecho, desde mediados de los setenta desarrolla su carrera fundamentalmente en Centroeuropa gracias al apoyo de uno de los grandes defensores de la música del compositor: el musicólogo Harry Halbreich, también protector a ultranza de Xenakis. Muestra de esta relevancia es que en 1972, el año en que participa en *Los Encuentros de Pamplona* con la pieza electrónica *El canto del zyklon B* (1972), comienza a publicar su música en la editorial española Alpuerto y seis años después firma un contrato en exclusiva con la prestigiosa Suvini Zerboni.

Una faceta de gran importancia en la carrera de Guerrero es la de maestro. Desde comienzos de los años ochenta desarrolla una labor esencial como profesor de varias generaciones de compositores, hoy figuras de reconocido prestigio internacional y, en algunos casos, acreedores del Premio Nacional de Música. Alberto Posadas, César Camarero, David del Puerto, Jesús Rueda o Jesús Torres, por citar sólo algunos nombres, recibieron sus enseñanzas. En palabras de David del Puerto, Guerrero supuso para ellos un “verdadero aguijónazo” que impulsó a una nueva oleada de músicos basando sus enseñanzas en la necesidad de adquirir un profundo conocimiento técnico del oficio de compositor. En las clases llegaba a establecer una relación muy estrecha con sus alumnos –lo que provocó no pocas fricciones con muchos de ellos debido a su absorbente personalidad– e hizo que participaran de manera directa en el proceso compositivo de algunas de sus obras, como si de un taller artístico se tratara.

Pero al mismo tiempo, Guerrero tiende cada vez más al aislamiento: “Prácticamente no salgo de casa. Me da miedo. La gente me aterroriza”, diría en 1984. Apenas asiste a conciertos, rehúye viajar para escuchar sus estrenos y llega a rechazar una oferta del IRCAM para trabajar en París durante algún tiempo. A mediados de los ochenta lleva a su máximo desarrollo el sistema combinatorio en *Zayin* (1983), *Ariadna* (1984) y *Té-yas* (1985), y entre 1985 y 1988 el músico pasa por un período de inactividad creadora, debido posiblemente a una crisis personal y al replanteamiento estético y técnico que desemboca en un nuevo modelo combinatorio. Por entonces conoce a Miguel Ángel Guillén, un ingeniero informático con quien desarrolla a partir de ese momento una serie de softwares ajustados a las necesidades compositivas del andaluz, cada vez más obsesionado con modelos científicos. Ello le permitirá incorporar a comienzos de los noventa, de manera pionera en España, sistemas de simulación fractal en sus obras con ayuda del ordenador.

La primera pieza en que hace uso de fractales (objetos geométricos cuya característica esencial es la autosemejanza a diferentes escalas) es *Sahara* (1991), probablemente una

de las obras más logradas del compositor, donde se pone claramente de manifiesto la estética fauve, brutalista, próxima a los planteamientos de Xenakis, y la impactante fuerza de su música. Guerrero veía en la ciencia una herramienta infalible para la creación capaz de dotar de coherencia y rigor a una obra: “La música necesita de ese riguroso pensamiento que no es ni más ni menos que el científico”, diría. Esta forma de concebir el arte estaría presente, de igual manera, en muchos otros compositores de la segunda mitad del XX, entre los que se encuentran el propio Xenakis, György Ligeti o Pascal Dupin, quienes, por otra parte, también emplearon fractales en la composición, o Friedrich Cerha, que aplicó principios procedentes de la cibernética.



El compositor durante la conferencia impartida en 1994 en la Residencia de Estudiantes de Madrid, “Pensamiento musical, pensamiento matemático”. Foto: Archivo Residencia de Estudiantes. Guerrero (a la derecha) junto a José María Franco Gil (en el centro) y Félix Ibarondo, en el III Concurso de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1976, en que el compositor obtuvo el primer premio “Arpa de oro” con su obra *Actus* (1975).

Como último proyecto, Guerrero emprende la labor de orquestar la que para él es “la obra española más importante de los últimos cien años”, la suite *Iberia* de Isaac Albéniz. Únicamente logra terminar seis de las doce piezas, que se dieron a conocer al gran público en 2007 en una grabación comercial. En cada uno de sus compases emana la huella del andaluz, que logró trasladar su propia personalidad compositiva a las piezas originalmente escritas para piano. En la actualidad, su obra, como la de un gran número de creadores contemporáneos españoles fallecidos en las últimas décadas, no se interpreta con regularidad. Esta situación se agrava con las piezas para orquesta, el formato que mejor se ajusta a la explosiva personalidad musical de quien fuera, sin duda, uno de los compositores más fascinantes de la segunda mitad del siglo XX.

[NOTA BIOGRÁFICA]

Francisco Guerrero Marín nace en Linares el 7 de julio de 1951. Adquiere una sólida formación musical gracias a su padre, músico profesional e intérprete de varios instrumentos. Se traslada a Madrid en 1971, donde reside hasta su muerte, acontecida en 1997, y pronto destaca como una de las voces más personales y llamativas del panorama musical nacional. Respaldado por Tomás Marco, Luis de Pablo y Enrique Franco, y posteriormente por Harry Habreich, desarrolla su carrera dentro de los circuitos europeos más importantes de música contemporánea de los años ochenta y noventa. Autor de un catálogo de setenta obras, consigue aunar en su música el rigor técnico con la fuerza expresiva. Su estética “brutalista” y la adopción de modelos compositivos procedentes de las matemáticas o la geometría le vinculan con la obra del compositor Iannis Xenakis.

[BIBLIO-DISCOGRAFÍA]

La bibliografía sobre Guerrero publicada hasta la fecha es muy exigua. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. (Londres, 2001) y *el Diccionario de Música Española e Iberoamericana* (Madrid, 2000) apenas dedican dos páginas cada uno en sendos artículos de **Marta Cureses**. El catálogo de obras más completo publicado hasta la fecha es el de **Álvaro García Estefanía** (Fundación Autor. Madrid, 2000). Aporta datos biográficos el monográfico *Homenaje a Francisco Guerrero*, publicado por el Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada, 2008). El resto de fuentes reseñables son seis breves artículos del propio compositor y seis entrevistas al músico, así como textos de tipo divulgativo entre los que podemos destacar el publicado en la revista *Sonus* por **Stefano Russomanno**, “Materia única. Sonido y fractales en la música de Francisco Guerrero” (1997, nº 1). Existe, por último, un Trabajo de Grado sin publicar, de Miguel Morate Benito, *La música de Francisco Guerrero Marín (1951-1997): la combinatoria como sistema compositivo* (Salamanca, 2010), en prensa.

En lo relativo a la discografía, en la actualidad existen diecesiete registros comerciales con música de Guerrero. *Zayín*, pieza capital en su catálogo, se encuentra en un CD del sello Almagora (DS 0127) en versión del Cuarteto Arditti, dedicatario del ciclo. En el sello Col Legno están la impresionante *Sahara* en interpretación de **Zoltan Pesko** y la **SWR Sinfonieorchester Baden-Baden** (AU 31830, reeditado por EMG Classical) y una antología de piezas orquestales con la **Orquesta Sinfónica de Galicia** dirigida por **José Ramón Encinar** (CLLG 20044). Estos últimos protagonizan también la grabación de la personal orquestación de *Iberia* en un disco de la firma Glossa (GSP 98006). Respecto a la música de cámara existen varias propuestas entre las que destacamos la realizada por el Grupo Instrumental de Valencia dirigido por **Joan Cerveró** en *Anemos* (C33001).



[OTROS RECURSOS DE LA FUNDACIÓN]

Clamor, colección digital de música española

Listado de conciertos grabados con obras de **Francisco Guerrero Marín**.

Ciclos de conciertos (programa de mano .pdf)

Aula de (Re)estrenos (81): **Generación Guerrero. In memoriam** (5 octubre 2011).



Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.