
LA



MARCH

Reinas de la música

CICLO DE MIÉRCOLES
21 FEB – 6 MAR 2024

Reinas de la música

CICLO DE MIÉRCOLES

21 FEB – 6 MAR 2024

Madres y esposas: estos son los roles que, tradicionalmente, debían ejercer las mujeres. Sin embargo, durante siglos, un gran número de mujeres dotadas de una buena educación y con una posición privilegiada —emperatrices, reinas, monjas, aristócratas, empresarias— han desempeñado un papel fundamental en la historia de la música: impulsoras e intérpretes de nuevos repertorios, coleccionistas, responsables al frente de instituciones o mecenas de artistas. Este ciclo, que inicia ahora un recorrido con vocación de desarrollo futuro, explora tres casos en los que el *matronazgo* real tuvo un impacto directo en la cultura musical española.

FUNDACIÓN JUAN MARCH



ÍNDICE

5

REINAS DE LA MÚSICA

Mecenazgo musical y mujeres de corte

Fuentes históricas: rastreando el papel de las mujeres en el arte

Mecenazgo musical como actividad transnacional

María Cáceres Piñuel

14

Miércoles, 21 de febrero

ISABEL II, PIANISTA

Fernando Delgado García

Noelia Rodiles

26

Miércoles, 28 de febrero

DANZAS PARA DOS REINAS:

MARÍA LUISA DE SABOYA E ISABEL DE FARNESIO

Diana Campóo

La Floreta

Delirivm Musica

40

Miércoles, 6 de marzo

EL CÓDICE DE LAS HUELGAS

Juan Carlos Asensio

Psallentes

52

Selección bibliográfica

Autores de las notas al programa

Reinas de la música



María Cáceres Piñuel

MECENAZGO MUSICAL Y MUJERES DE CORTE

Para la historia de la música resulta fundamental entender no sólo quién compone e interpreta la música, sino también cómo y para quién es creada. El mecenazgo se considera de manera convencional una actividad filantrópica a favor de las artes ejercida desde el poder político, religioso, social o económico. La propia etimología del término hace referencia a Cayo Clinio Mecenas (ca. 70-8 a. C.), noble romano consejero político del primer emperador romano, Cayo Julio César Augusto (63 a. C.-14 d. C.), que fue protector de las artes y amigo personal de autores como Virgilio y Horacio. Sin embargo, el mecenazgo artístico no debe considerarse sólo una actividad desinteresada, sino una

verdadera fuerza económica a lo largo de la historia. De igual modo, el mecenazgo no responde únicamente al gusto o a la inclinación artística de un determinado individuo, sino a un complejo sistema de comunicación y representación del poder social a través del arte. El ciclo *Reinas de la música* es una propuesta de programación que nos invita a la reflexión y a la escucha a través de mujeres que facilitaron la creación, la interpretación y la difusión de música en un amplísimo arco temporal que va desde la plena Edad Media hasta finales del siglo XIX.

La investigación sobre el mecenazgo musical no es nueva y cobró un especial impulso a partir de los años ochenta del siglo XX. Hay épocas y zonas geográficas que han sido muy estudiadas, como es el caso del papel que desempeñaron diversas familias nobles en distintas ciudades-Estado italianas durante el Renacimiento. La corte, la aristocracia, la Iglesia, el Estado y, más tarde, la burguesía, se han considerado, tradicionalmente, los grandes impulsores del mecenazgo artístico y musical. Sin embargo, hay otros agentes,

Miguel Jacinto Meléndez (1679-1734), *María Luisa Gabriela de Saboya*, primera esposa de Felipe V, ca. 1712. Óleo sobre lienzo, Museo Cerralbo, Madrid



Louis-Michel Van Loo (1707-1771), *Isabel de Farnesio*, segunda esposa de Felipe V, ca. 1739. Óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid

individuales y colectivos, que han tenido un peso fundamental en el sostén, protección, financiación y distribución de la música. El papel de las mujeres, en cada uno de esos estamentos y grupos sociales mencionados más arriba, ha sido fundamental y sólo recientemente ha empezado a estudiarse teniendo en cuenta sus propias peculiaridades.

Cada uno de los eventos del ciclo que nos ocupa, con un orden de programación cronológicamente inverso, fija su atención en el papel desempeñado en la protección artística por parte de mujeres pertenecientes a la corte española: Leonor de Plantagenet (1160-1214), reina consorte y regente de Castilla y esposa de Alfonso VIII (1155-

1214); María Luisa de Saboya (1688-1714) e Isabel de Farnesio (1692-1766), ambas esposas de Felipe V (1683-1746); y la reina Isabel II (1830-1904). Como veremos a continuación, a pesar de su pertenencia a la corte, estas mujeres interactuaron con otros estamentos en sus labores de gestión y mecenazgo artístico.

FUENTES HISTÓRICAS: RASTREANDO EL PAPEL DE LAS MUJERES EN EL ARTE

Tradicionalmente, cuando se estudia la actividad de las mujeres en los ámbitos artístico y musical, existe una tendencia a considerar cada caso como excepcional en su respectivo contexto. En una historia de la música centrada en la composición y la autoría, el papel desempeñado por las mujeres hasta bien entrado el siglo xx, por muy distintas razones económicas, académicas e ideológicas, se ha considerado marginal o extraordinario en los relatos. Sin embargo, las recientes investigaciones están demostrando que el *matronazgo* ha sido una constante histórica. Con las peculiaridades de cada época, las mecenas han estado interrelacionadas y han interactuado entre ellas, estableciendo densas redes sociales internacionales de influencia, apoyo y financiación de las artes. Por tanto, las tareas de mecenazgo musical de las cuatro protagonistas de este ciclo no fueron iniciativas aisladas personales, espontáneas, ni circunscritas localmente.

Un problema común cuando se estudia la actividad de las mujeres en la esfera pública son las fuentes con las que poder reconstruir las evidencias o hechos históricos. Las mujeres, y muy especialmente aquellas pertenecientes a

los estratos sociales más altos, limitaban sus actividades al ámbito privado o doméstico. Esto fue cambiando con el tiempo: las mujeres de la élite durante el Medioevo y Renacimiento, por ejemplo, gozaban de mayor libertad y poder de acción en la esfera pública que las de los siglos XVIII y XIX, cuando se implantó un ideal de feminidad doméstica de influencia burguesa. Fue en especial durante el siglo XIX cuando se afianzó el binarismo entre las construcciones de una masculinidad y una feminidad hegemónicas basadas en la producción y la reproducción social, respectivamente. Por tanto, rastrear las actividades artísticas y de mecenazgo de las mujeres no es tarea fácil si recurrimos a las fuentes que normalmente se utilizan en los relatos históricos protagonizados por hombres.

El veto impuesto a las mujeres a la propiedad privada y al libre acceso a su patrimonio y capital financiero durante gran parte de la Edad Moderna hace que resulte complejo reconstruir su poder en la economía del arte. Por otra parte, los historiadores han ridiculizado muchas veces la actuación de las mujeres pertenecientes a la Corona, considerando sus actividades públicas y privadas de gestión artística como superficiales y caprichosas. El caso de Isabel II es, en este sentido, paradigmático. Tanto los cronistas de la época como los historiadores del período concedieron mayor importancia a las relaciones personales, e incluso afectivas y sexuales, que estableció supuestamente la reina con maestros, compositores e intérpretes habituales en la corte, que a sus labores institucionales y privadas de promoción de las artes y la música.

Una de las evidencias que pueden manejarse al abordar el estudio del funcionamiento del mecenazgo artístico, y que ha sido muy estudiado en el ámbito literario, es el sistema de dedicatorias. Los distintos procedimientos de vinculación entre autores y mecenas, a través de modelos clientelares, de pago de renta o de sufragio de ediciones o publicaciones concretas proporcionan información sobre el papel del mecenazgo en la creación y distribución del arte. En el caso de la música, las dedicatorias en los soportes físicos, como son los manuscritos, los impresos y las ediciones de partituras o libretos son fundamentales para reconstruir las relaciones entre creadores y mecenas. Otra evidencia es el pago de rentas o salarios puntuales o vitalicios por los servicios de un artista en el marco de una familia aristocrática, corte o institución religiosa.

Desde finales del siglo XVIII, con el auge de la burguesía, aparece un nuevo sistema de mecenazgo colectivo y asociativo. En el caso de la música, la implantación de suscripciones o de cuotas para adquirir partituras o asistir a conciertos públicos hicieron que los compositores e intérpretes pudiesen independizarse del mecenazgo característico del Antiguo Régimen. Sin embargo, el mecenazgo cortesano y aristocrático siguió vigente y se amalgamó con otras prácticas, además de con el mecenazgo colectivo burgués. Las comisiones estatales y las iniciativas empresariales propias de las incipientes industrias culturales conviven y siguen vigentes en la economía del arte hasta bien entrado en siglo XX.

En el caso del estudio de la participación de las mujeres en el

sistema de mecenazgo hay que tener en cuenta, más que su poder económico directo, su influencia. Contamos con evidencias como las anteriormente descritas que nos informan, por supuesto, de su papel. En muchas ocasiones, son dedicatorias de obras y su nombre aparece explícitamente en manuscritos, ediciones y publicaciones. En otras ocasiones, hay que entender que eran las encargadas de la economía doméstica y mientras que los miembros varones eran las cabezas visibles de la economía familiar en el ámbito público, las mujeres eran las responsables de gestionar la economía en la esfera privada. Eran, por tanto, las responsables de interactuar con la servidumbre, de la que formaban parte los músicos, aunque luego se entendiese que era la entidad familiar en su conjunto la que ejercía las labores de mecenazgo.

Tanto en el caso de las mujeres de Felipe V (la fiesta borbónica) como en el de Isabel II (el salón musical), la hospitalidad es un concepto clave. Así como el salón fue durante los siglos XVIII y XIX una institución doméstica a medio camino entre la esfera privada y la pública, con un claro componente interdisciplinar, la fiesta cortesana borbónica de la corte española fue también, durante los siglos XVII y XVIII, un evento doméstico semipúblico en el que confluían diversas artes. Se trata de una puesta en escena codificada con la participación activa de los asistentes, sin una distinción clara entre intérpretes y espectadores. Además, en una época en la que la corte y el Estado son entidades indisociables, tanto la fiesta como el salón desempeñaron



Jean Laurent
(1816-1886), *Fotografía
de Isabel II, ca. 1860*

un papel determinante, no sólo para el divertimento y el gusto de los monarcas, sino también para las labores diplomáticas y la representación simbólica del poder. Tradicionalmente han recaído en las mujeres las tareas asociadas al complejo sistema codificado de visitas, hospitalidad y recepción, que en el caso de la corte se encuentra estrechamente relacionado con la diplomacia cultural.

La correspondencia –tanto privada como diplomática– y las memorias, así como las crónicas de visitas y viajes, son fuentes muy útiles para la reconstrucción de la participación de las mujeres en la gestión artística de salones, fiestas y visitas diplomáticas. La mediación, es decir, la capacidad de poner en contacto a agentes creadores con publicistas, empresarios y con otros mecenas e instituciones, forma parte del *matronazgo*

artístico y musical. El coleccionismo y la potencialidad de que el gusto o las inclinaciones artísticas personales se conviertan en referente e influencia para un grupo de social amplio forman parte asimismo de las tareas menos visibles del mecenazgo artístico.

Por otro lado, el regalo puntual, bien sea, en el caso de la música, de un objeto (como pueda ser un instrumento musical, una batuta o una joya) o de la concesión de una beca de estudio o una estancia en el extranjero (muy común en el caso de la relación personal de Isabel II con distintos compositores e intérpretes), también son maneras distintas, más allá de la transacción financiera directa, de asociar el arte con el poder simbólico de una institución como la corte.

Tenemos noticias del *matronazgo* artístico durante la Edad Media y el Renacimiento porque, a pesar de ser más lejano en el tiempo, existen evidencias del papel de las mujeres de élite en la protección de las artes, porque entonces las mujeres de estamentos sociales altos podían disponer de sus propios recursos económicos. En un sistema teocrático, el ámbito de acción artística de las mujeres medievales y renacentistas era, en la mayoría de los casos, el religioso. Es el caso del mecenazgo de la reina consorte Leonor de Plantagenet, que impulsó la fundación del monasterio de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos en 1187, depositario del *Códice de las Huelgas*, una colección de piezas musicales manuscritas de los siglos XII al XIV de la que proceden la mayoría de las obras que serán interpretadas por voces femeninas en el último concierto de este ciclo. A pesar de ser uno de los códices



Miniatura de Leonor de Plantagenet y Alfonso VIII, *Tumbo menor de Castilla*, último cuarto del siglo XII-siglo XIII, Biblioteca Nacional de España, Madrid

más importantes de música medieval de la cultura occidental, no se sabe todavía cuál fue su función exacta dentro del convento que lo custodiaba. Aunque se han preservado en él, no se sabe a ciencia cierta si las obras que forman parte del código se interpretaron dentro de sus muros y formaron parte de sus propios fastos antes y después de su recopilación.

La vida artística y musical de los conventos femeninos es una de las líneas de investigación más en boga de la actualidad. Estos lugares de clausura fueron escenario de la acción creativa,

interpretativa y divulgativa de mujeres gracias a la relativa libertad de la que gozaban en su interior en contraposición a las convenciones de género que imperaban en el resto de la sociedad. Este es el caso de la polifacética abadesa alemana Hildegarda de Bingen (1098-1179), de origen noble, fundadora de los conventos benedictinos de Rupertsberg y Eibingen, y compositora. Sus creaciones, conservadas principalmente en los Códices de Dendermonde y Wiesbaden, estaban destinadas a servir de repertorio para las monjas de los conventos que había fundado. En el tercer concierto de este ciclo, escucharemos una selección de siete de sus composiciones dedicadas a santa Úrsula, interpretada por el grupo vocal femenino Psallentes. La reconocida autoría de las composiciones de Hildegarda de Bingen constituye una excepción histórica. Las mujeres de altos estamentos sociales han desempeñado tareas artísticas casi siempre dentro del ámbito doméstico y sin una remuneración económica. No han sido consideradas, por tanto, profesionales, sino aficionadas de la creación, de la interpretación y del mecenazgo, independientemente de la calidad de su desempeño.

MECENAZGO MUSICAL COMO ACTIVIDAD TRANSNACIONAL

Las tareas relacionadas con la protección de las artes tienen un claro componente elitista. Es necesario tener poder, capital o influencia para poder ejercerlas. Se trata, por consiguiente, de actividades que históricamente han desarrollado individuos y grupos dirigentes, acaudalados y con poder de decisión

que tienen, a su vez, potencial para la interacción internacional. Tanto la monarquía como la aristocracia son, por definición, cosmopolitas. El sesgo internacional de las actividades de las cuatro reinas protagonistas de este ciclo resulta significativo a este respecto. Además, todas ellas tenían origen o ascendencia extranjera, como suele ser habitual en las normas del matrimonio cortesano.

En el concierto dedicado a las labores de mecenazgo de Isabel II, heredera de la melomanía de su madre, reina consorte con Fernando VII y luego reina regente, la palermitana María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878), puede verse la impronta transnacional de la educación musical de las mujeres pertenecientes a la corte española. Se trata de un concierto dedicado a la música de piano, un instrumento que Isabel II tocaba desde niña. La selección de obras guarda relación con el gusto de la reina como intérprete. Se trata de música de cámara con obras de sus propios maestros de música y organistas de la capilla real, Pedro Albéniz y Juan María Guelbenzu, cuyas ediciones musicales ayudó a sufragar muchas veces y de las que fue dedicataria. El concierto incluye también una selección de piezas para piano, la mayoría arreglos o transcripciones de géneros vocales de grandes compositores contemporáneos europeos, como Franz Schubert, Franz Liszt o Felix Mendelssohn. Además, el programa incluye obras para piano inspiradas en la música popular cubana, entonces colonia española, como *La Criolla*, de Martín Sánchez Allú; *Mamita*, de Juan María Guelbenzu; y *La gallina*, del norteamericano Louis Moreau



Nicolas de Largillière (1656-1746), *Marie-Anne de La Trémoille*, princesa de los Ursinos y camarera mayor de María Luisa de Saboya, ca. 1700. Óleo sobre lienzo, Castillo de Serrant

Gottschalk. Este primer concierto nos pone en contacto con las características y peculiaridades del salón musical. Aunque las piezas tanto de Liszt como de Gottschalk no son virtuosísticas, ambos pianistas fueron invitados por la reina a palacio y participaron en veladas musicales privadas en su salón durante sus giras por España, tal como recuerda Fernando Delgado en sus notas al programa de este concierto. Este trasvase de artistas entre el ámbito del concierto público comercial y el ámbito privado fue muy habitual durante todo el reinado de Isabel II.

En el caso del segundo concierto de este ciclo, *Danzas para dos reinas: María*

Luisa de Saboya e Isabel de Farnesio, la impronta internacional resulta también muy visible. Se trata de la recreación de una fiesta danzada de estilo francés, que se convirtió en un tipo de espectáculo cosmopolita y homologable en distintas cortes europeas borbónicas entre los siglos XVII y XVIII. Se trata de un estilo de danza acuñado y patrocinado por Luis XIV, que amalgamaba el teatro con el baile social e incluía elementos estilizados procedentes de la danza y la música populares de Italia y España. Tal como indica Diana Campóo en sus notas al programa, fue Marie-Anne de La Trémoille, princesa de los Ursinos y camarera mayor de la reina consorte

María Luisa de Saboya, quien introdujo en la corte española los bailes franceses propios del Versalles de Luis XIV con motivo de las fiestas celebradas en la cámara de la reina, a las que se invitaba a parte de la corte. Isabel de Farnesio, aristócrata procedente de Parma, ejerció, por su parte, una gran influencia en la vida musical y festiva en los apartamentos privados de los distintos Sitios Reales. Tanto la primera como la segunda mujer de Felipe V, así como el propio monarca, eran notables bailarines que recibieron clases de los maestros de danza, responsables asimismo de instruir a sus vástagos y de dirigir las danzas en las funciones cortesanas.

Las órdenes monásticas cisterciense y benedictina, a las que pertenecían los conventos fundados por Leonor de Plantagenet, procedente de Inglaterra, y Hildegarda de Bingen, respectivamente, son transnacionales y, por consiguiente, tanto las normas monacales como sus repertorios y prácticas musicales van más allá de la circunscripción local y nacional. Esa internacionalidad resulta palpable en los estilos musicales y

la selección de obras de los códices de los que se extrae el repertorio del programa del tercer concierto del ciclo, explicado por Juan Carlos Asensio en sus correspondientes notas al programa.

Este ciclo nos propone, en definitiva, un recorrido por el papel desempeñado por distintas reinas pertenecientes a la corte española a través de tres componentes de la gestión y el mecenazgo artístico, como son la iniciativa de fundar conventos como espacios para la participación femenina en los que crear y preservar una colección de música manuscrita con repertorios de distintos siglos, algunos fuera de uso; la mediación e influencia para poder implementar usos festivos de danza, teatro y música destinados al puro divertimento y también como representación simbólica del poder en el ámbito cortesano; y la implantación del gusto personal en veladas con repertorios pianísticos adaptados al espacio semiprivado del salón cortesano, un lugar donde proteger e interactuar socialmente con creadores e intérpretes.



MIÉRCOLES 21 DE FEBRERO DE 2024, 18:30

Isabel II, pianista

Noelia Rodiles, piano

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

Pedro Albéniz (1795-1855)

La isla de la cascada de Aranjuez. Notturmo precedido de una introducción

Franz Schubert (1797-1828)

Moments musicaux, D 780 (selección)

Nº 1. *Moderato*

Nº 2. *Andantino*

Nº 3. *Allegretto moderato*

Franz Liszt (1811-1886)

12 Lieder de Franz Schubert, S 558 (selección)

Du bist die Ruh'

Gretchen am Spinnrade

Franz Schubert - Franz Liszt

Ständchen (Schwanengesang), D 957), S 560

II

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Canción sin palabras, op. 30 nº 6, “Canción del gondolero veneciano”

Juan María Guelbenzu (1819-1886)

Romanza sin palabras nº 3 (Tres melodías para piano)

Felix Mendelssohn

Canción sin palabras, op. 30 nº 3

Juan María Guelbenzu

Mamita. Danza habanera

Martín Sánchez Allú (1823-1858)

La criolla (La Isla de Cuba. Danzas americanas para piano)

Felix Mendelssohn

Canción sin palabras, op. 30 nº 1

Louis Moreau Gottschalk (1829-1869)

La gallina. Danza cubana

“Viva Isabella!”: un paseo por el piano en torno a Isabel II (1830-1904)



Fernando Delgado García

*Viva Isabella – Che coll'empio
Le cento mila – Braccia inspirò!*

*La conquista di Granata
(Acto I, Escena I)*

Temistocle Solera (1815-1878)

“Hable Vuestra Majestad y no cante”: con este ruego se dirigió Juan Donoso Cortés (1809-1853) a la joven Isabel II en marzo de 1847. Furiosa tras su reciente y fracasado matrimonio, la reina estaba dispuesta a hacer caer al gobierno, al que acusaba de querer apartarla de su amante, el general Serrano. Donoso –uno de los más sagaces miembros de la camarilla de la reina madre– pidió audiencia con la soberana para tratar de hacerle cambiar de opinión. La encontró desatada, poseída de un espíritu violento y alegre: “Todo lo que me habló fue en recitado” –comentó luego–, como si la reina adolescente

hubiese decidido encarnar el patético papel de heroína en una de sus queridas óperas italianas.

No era extraordinario que la reina cantase. De hecho, desde su infancia, el canto fue una de sus actividades preferidas. Cuando ya estaba en su exilio parisiense, un musicógrafo cortesano la calificó de “cantante distinguidísima y gran conocedora del arte divino”, además de calificarla como “decidida protectora de los artistas”. Más allá de sus presuntas habilidades vocales, Isabel II protagonizó un momento crucial en el desarrollo de la actividad musical de la Corona española, un período fecundo en el que se aunaron las tradiciones seculares de la Corte con los nuevos ideales artísticos impulsados por la pujante burguesía. Esta actividad –decisiva para la construcción de la imagen pública de la soberana– se desarrolló en tres espacios interrelacionados: por un lado, el ámbito palaciego, habitado por una “cohorte de músicos” y testigo de una constante programación de actividades musicales; por otro,

¹ “¡Viva Isabel, que con la inspiración y el ejemplo supo dar movimiento a cien mil brazos!”

Portada de *La isla de la cascada de Aranjuez*, de Pedro Albéniz. Se especifica que el nocturno había sido “compuesto para Su Majestad Isabel II” y que la obra “ha sido ejecutada por S. M. la Reina en su Real Cámara”. No obstante, Albéniz recomienda la pieza para “sus numerosos y distinguidos discipulos”, animándolos a imitar los usos musicales de la soberana.

las instituciones de patrocinio real más o menos directo –como el Real Conservatorio de Música y el Teatro Real–, en las que la presencia e influencia de la Corona eran permanentes; finalmente, la creciente actividad musical en la propia ciudad (teatros, editoriales, sociedades musicales...) en la que la presencia constante de la reina suponía un modelo –y, en ocasiones, un contramodelo– inexcusable.

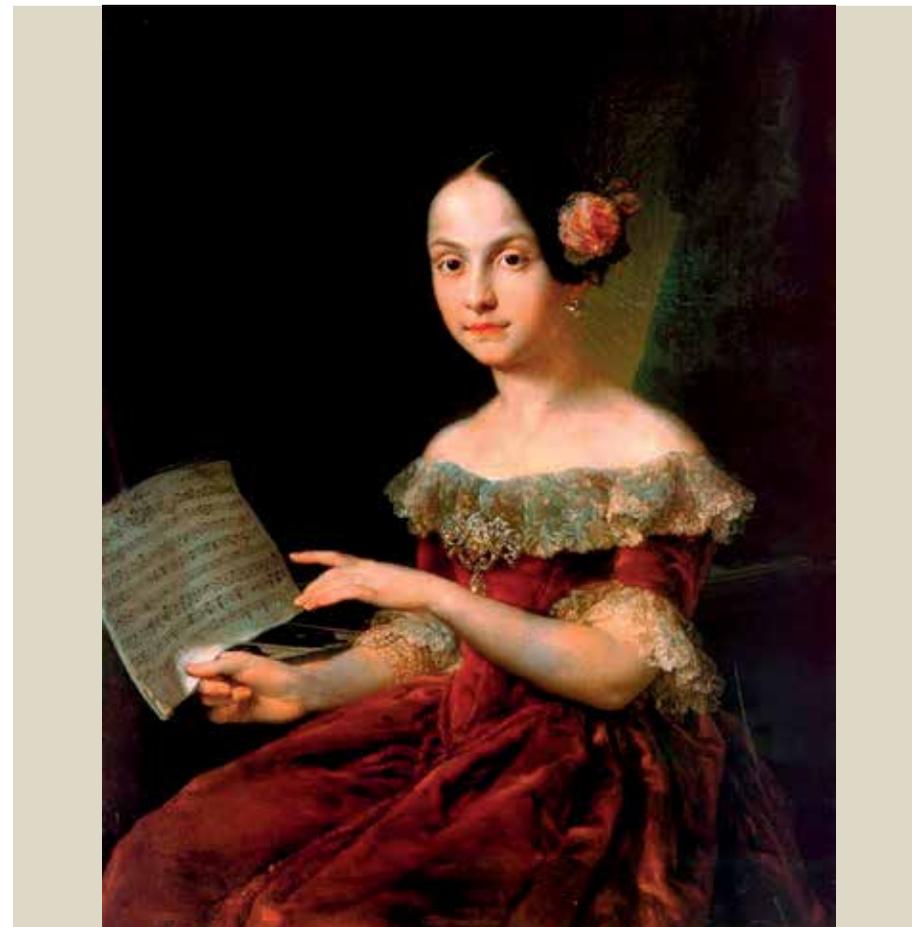
De los innumerables recorridos posibles por la actividad musical de Isabel II, este concierto se decanta por presentar algunos repertorios pianísticos vinculados directa o indirectamente con la soberana. Pianistas de corte, virtuosos itinerantes, aficionados aristocráticos y burgueses: miles de brazos –y dedos– movidos por el ejemplo y la inspiración de Su Majestad.

* * *

Tras el exilio de la reina madre, a finales de 1840, la educación musical de Isabel II dio un giro decisivo. Como nuevo regente, el general Espartero (1793-1879) decidió nombrar a Manuel José Quintana (1772-1857) tutor de la soberana. Nada más asumir el cargo, el anciano poeta liberal cesó al maestro de música de la reina y puso su formación musical –y la de la infanta Luisa Fernanda– en manos de Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891) y Pedro Albéniz (1795-1855). Recién llegado de París, Valldemosa habría de encargarse de las lecciones de canto; Albéniz, por su parte, ocupó el cargo de profesor de piano de Su Majestad.

En el momento de asumir su nuevo cargo, **Pedro Albéniz** venía manteniendo una larga relación con la Casa Real como primer catedrático de piano en el Real Conservatorio de Música (1830) y organista de la Real Capilla (1834). Además, desde 1837, ostentaba el título de “pianista de Su Majestad”, distinción que había solicitado por “asistir a la Cámara cuando usted [la reina regente María Cristina] se digna ordenar que la Capilla celebre academias”. Como profesor de piano de las hijas de Fernando VII, Albéniz compuso una extensa producción pedagógica de música para piano a cuatro manos (fantasías sobre temas de óperas italianas, caprichos españolistas, estudios melódicos) y para piano con acompañamiento de instrumentos de cuerda. En 1848, solicitó que Patrimonio Nacional se hiciera cargo de la publicación de este repertorio, para que “se tenga una exacta idea del profundo conocimiento de V. M. posee en tan difícil como encantador arte”.

Entre las piezas compuestas para la educación de la Reina, destaca el nocturno *La isla de la cascada de Aranjuez*, una composición original por dos conceptos: se trata de una obra para piano solo y aborda un género “nuevo, útil y agradable” –el nocturno–, prácticamente ausente del catálogo del compositor. Estructuralmente, *La isla de la cascada de Aranjuez* presenta una forma ternaria sencilla, precedida por una introducción y cerrada con una brillante cadencia. Muy alejada de las texturas generalmente asociadas al nocturno, la encantadora pieza destaca por una sonoridad que



Vicente López Portaña (1772-1850), *La infanta Luisa Fernanda estudiando música*, 1842, Real Alcázar de Sevilla. Sobre el atril, la partitura manuscrita de *L'Addio*, falsamente atribuida entonces a Franz Schubert. En realidad, se trata de la versión italiana de *Nach Osten!*, *Lied* de August Heinrich von Weyrauch (1788-1865). En cualquier caso, la pieza escogida alude a la separación de la ex regente María Cristina y sus hijas.

mezcla figuraciones rápidas –de clara intención programática– y un juego de cruzamiento de manos que robustece con acordes el registro medio del instrumento.

Como discípulo de Henri Herz (1803-1888), Pedro Albéniz fue un campeón de la fantasía operística para piano. En mayo de 1838, la prensa madrileña anunciaba la publicación de su *Fantasia elegante sobre motivos de "I Puritani"* junto a una nota publicitaria que informaba de la

reimpresión –por parte de una editorial madrileña– de unos valeses austriacos a cuatro manos del “célebre Schubert”. En realidad, la pobre celebridad de Schubert pasaba esos años por la difusión en los salones –también en los de Palacio– de algunos de sus *Lieder* traducidos al francés o al italiano. Como señaló Santiago Masarnau (1805-1882) una década más tarde, su repertorio para piano permanecía aún “completamente ignorado entre nosotros”.

El catálogo pianístico de **Franz Schubert** (1797-1828) tiene la sonata como centro. A lo largo de su carrera artística emprendió la composición de más de veinte obras en este género, de las cuales sólo una docena llegaron a ser completadas. Sin embargo, en los dos últimos años de su vida, el compositor contribuyó también a la moda de las colecciones de piezas líricas con sus dos recopilaciones de *Impromptus* (D 899 y D 935) y las *Drei Klavierstücke* D 946. En 1828, fruto del mismo impulso creativo, Schubert publicó sus *Moments musicaux*, título bajo el que reunía piezas nuevas junto con otras ya conocidas por el público. De gran sencillez formal y técnica, los seis *Moments musicaux* son un ejemplo delicioso del original lirismo schubertiano. Con la indicación *Moderato*, el primer momento musical despliega una sencilla estructura ternaria, como el clásico *minuetto*. A partir de una llamada con un cierto aire alpino, el compositor despliega un breve desarrollo –basado en imitaciones y visitas a tonalidades lejanas– que se enfrenta a una sección central, dominada por misteriosos

tresillos. Por contraste, el *Andantino* evoca el ambiente de la melancólica barcarola –una canción de gondolero veneciano– en su impulso rítmico y en la voluntad lírica de su segundo material. Marcado como *Allegro moderato*, el tercer momento musical es el más popular de la serie: su pulso saltarín y constante, el uso de mordentes y la alternancia de los modos mayor y menor, confieren a esta miniatura el aroma de una encantadora marcha eslava. La pieza ya había aparecido publicada, en 1823, bajo el título de *Air russe*.

El 4 de noviembre de 1844, los músicos de Madrid organizaron un banquete-homenaje a **Franz Liszt** (1811-1886), virtuoso húngaro que acababa de iniciar una gira por la península Ibérica. Para cerrar la celebración, el pianista tomó la palabra: “Señores, propongo el postre brindis, aunque debiera haber sido el primero, y que hallará eco en todos los corazones: POR LA REINA DE ESPAÑA”. Tres días más tarde, Liszt fue el invitado principal a una solemne velada musical en Palacio y recibió de Isabel II la Gran Cruz de la Orden de Carlos III.

Al igual que la práctica totalidad de las actuaciones españolas de Liszt, el concierto palaciego fue un conjunto musical heterogéneo dominado por la presencia de un buen número de cantantes invitados. En un par de sus presentaciones madrileñas, el tenor francés Louis Paulin –miembro de la compañía del Teatro del Circo– interpretó canciones de Schubert. El repertorio schubertiano no era ajeno al maestro húngaro, quien,



Estudiantina en el Palacio Basilewski, residencia de doña Isabel de Borbón. Portada de *El Correo de Ultramar* (Paris), año 1870, tomo xxxv, año 29, nº 898.

en 1838, había publicado sus *12 Lieder von Schubert*, S 558. Con estas transcripciones, Liszt pretende ser fiel a las canciones originales, transformando al mismo tiempo la textura a fin de ofrecer su propia versión de la obra. En la delicada *Du bist die Ruh*, las distintas estrofas de la canción van delimitándose con

sutiles –pero sustanciales– cambios tímbricos. Por su parte, *Gretchen am Spinnrade* recibe en manos de Liszt un tratamiento brillante en el que puede llegar a perderse –por la homogeneidad sonora del teclado– parte de la inquietud dramática que caracteriza la canción. Perteneciente al ciclo *Schwanengesang* D 957, la célebre *Ständchen* es un canto de amor y sensualidad. La versión pianística se adapta perfectamente al emocional contenido del *Lied*, enriqueciéndolo con una extraversion expresiva plenamente lisztiana.

* * *

En 1842, el pintor de cámara Vicente López (1772-1850) realizó sendos retratos íntimos de la reina niña y su hermana, la infanta Luisa Fernanda. Mientras que la soberana aparece aprendiendo geografía, su alteza es representada delante de un piano, estudiando música: sobre el atril del instrumento, la partitura manuscrita de *L'Addio*, canción atribuida entonces a Franz Schubert. En su exilio parisiense, María Cristina recibió los cuadros de sus hijas para aliviar el dolor de la separación forzada. Lejos de la corte madrileña, la ex reina gobernadora recompuso rápidamente su entorno musical: nada más llegar, incorporó a su servicio al joven pianista **Juan María Guelbenzu** (1819-1886), que ampliaba entonces estudios en la capital francesa. El músico acompañó a María Cristina en su regreso a España y se convirtió en una pieza fundamental de la vida musical de Palacio, siendo nombrado organista de la Real Capilla (1844) y

profesor de piano del rey Francisco de Asís (1849). El desdichado marido de Isabel II fue calificado por un contemporáneo como “una notabilidad filarmónica [...], así en la música clásica, que sabemos ejercita mucho, como en la moderna”. Su interpretación de un “nocturno” de **Felix Mendelssohn** (1809-1847), en un concierto celebrado en Palacio en 1849, nos habla de esa pasión por los clásicos, compartida con su maestro Guelbenzu.

Entre 1829 y 1845, Mendelssohn escribió cuarenta y ocho *Lieder ohne Worte* [Canciones sin palabras], distribuidas en ocho cuadernos. Con inspiración directa en la música vocal, el nuevo género representa a la perfección el ideal pianístico del siglo XIX: la aspiración a que el instrumento cante y sustituya a la voz humana. Como puede observarse en el segundo cuaderno de la colección (publicado por primera vez en París, en 1835, como opus 30), el compositor dota al conjunto de una notable coherencia arquitectónica, manteniendo el carácter independiente de las piezas. Así, la partitura inaugural –con la indicación de *Andante espressivo*– presenta una línea melódica pura y *cantabile*, que se destaca sobre arpeggios de las dos manos. En contraste, la melodía del *Adagio non troppo*, la tercera pieza de la colección, se despliega entre acordes de resonancias corales. Como conclusión de la serie, un exótico *Venitianisches Gondellied* [Canción de gondolero veneciano] reafirma, por contraste, el carácter germánico del conjunto. Guelbenzu escribió sus *Tres melodías (romances*

san paroles) siguiendo el modelo mendelssohniano y que escucharemos en dicha pieza conclusiva. Según una anotación manuscrita en el ejemplar que se conservaba en la biblioteca del compositor, se trata de una “canción alemana para piano”, un sencillo canto –elegantemente armonizado– que revela los rasgos de pureza y profundidad que se asociaban con la música de aquel país.

Tras la revolución de 1868, Guelbenzu siguió en su exilio a Isabel II. Regresó a Madrid en 1871, cuando las turbulencias bélicas en Francia –y el apaciguamiento de la situación revolucionaria española– así lo aconsejaron. Por su parte, la reina no volvería a residir en su patria y moriría en París, instalada en el Palacio Basilewski. Asomada al balcón del peristilo de su residencia parisiense, en el Carnaval de 1870, la monarca destronada escuchó con emoción a una estudiantina española interpretar para ella “la alegre jota, la moderna habanera y el fantástico vals”. Sin duda, la habanera era uno de los ritmos de moda en París y el símbolo musical más reconocible de España. En esos años, Guelbenzu publicó en París su *Mamita. Danse havanaise*, una pieza en la que, manteniendo las características musicales básicas del género (impulso rítmico, alternancia modal), despliega un discurso tripartito esencialmente

lírico y precedido por un formal prelude. Publicada poco después del fallecimiento del compositor, la “danza americana” *La criolla*, de **Martín Sánchez Allú** (1823-1858), es notablemente más concisa: el contraste entre sus rotundas octavas y el sensual canto que desgrana la vinculan –de forma más directa– con los modelos originales del género.

A finales de 1851, el pianista norteamericano **Louis Moreau Gottschalk** (1829-1869) se presentó ante la Corte española. Tras la fuerte impresión causada por el intérprete, la reina confesó a su madre que Gottschalk había reemplazado a Liszt como su virtuoso favorito. La relación entre el pianista de Nueva Orleans y nuestro país fue intensa: tras la gira peninsular, Gottschalk vivió largas temporadas en la Antillas españolas, estableciendo lazos robustos con artistas españoles de Ultramar; por otra parte, su estilo instrumental determinó –a uno y otro lado del Atlántico– el camino de desarrollo que el piano español habría de recorrer hasta el siglo XX. Relacionada con su larga estancia en La Habana, a finales de la década de los cincuenta, *La gallina. Danse cubaine*, op. 53 es un divertido capricho pianístico –una ingeniosa habanera con variaciones– que aúna los rasgos propios del género con la imitación del canto y el cacareo del ave.

Noelia Rodiles



Invitada regularmente a salas como el Auditorio Nacional de Música, el Auditorio de Zaragoza o el Palau de la Música Catalana de Barcelona, y a ciclos y festivales como la Quincena Musical Donostiarra, la Schubertiada de Vilabertran, el Festival Internacional de Arte Sacro de Madrid o el Festival Otoño Musical Soriano, ha ofrecido recitales en Alemania, Italia, México, Francia, Polonia, Túnez y Jordania. Como solista, ha tocado junto con orquestas como la Nacional de España, la Sinfónica RTVE, la Orquesta de la Comunidad de Madrid o la Filarmónica de Querétaro en México, colaborando con directores como Lucas Macías Navarro, Víctor Pablo Pérez o Ramón Tébar. Su disco *The Butterfly Effect* (Eudora Records, 2020), con obras de Schumann, Schubert y Mendelssohn, así como encargos a los compositores españoles Jesús Rueda, David del Puerto y Joan Magrané, ha recibido el premio Melómano de Oro

y ha sido nominado a los Grammy de 2020. Su nuevo álbum, *1823*, reúne la primera grabación mundial de la Sonata para piano del compositor español Martín Sánchez-Allú, junto con los *Moments Musicaux* de Schubert. Este año publicará un nuevo disco con la *Partita n.º 4* de Julián Orbón y el estreno absoluto de *Cloches*, de Manuel Martínez Burgos. Formada en Avilés, Madrid y Berlín, perfeccionó sus estudios en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid con Dmitri Bashkirov y Claudio Martínez Mehner.



2

MIÉRCOLES 28 DE FEBRERO DE 2024, 18:30

Danzas para dos reinas: María Luisa de Saboya e Isabel de Farnesio

La Floreta

Diana Campóo, danza, coreografía y dirección artística
Jaime Puente, danza

Delirivm Musica

Beatriz Amezúa, violín barroco
Juan Portilla, flauta y dirección artística
María Saturno, viola da gamba
Jorge López-Escribano, clave
Ramiro Morales, archilaúd y guitarra barroca

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y
RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

I

Francesco Corbetta (ca. 1615-1681)

Ciaccona

* **Folies d'Espagne** (1700, ca. 1710)

Coreografía: **Guillaume-Louis Pécour** (1653-1729) / **Raoul-Auger Feuillet** (1660-1710)

Música: **Marin Marais** (1656-1728):

Couplets de Folies (París, 1701)

II

Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763)

Sonata en trío en Si menor, op. 3 n.º 3

Prélude. Gravement

Fugue. Gay

Grave. Gracieusement

Vivement, et croches égales

III

Gaspar Sanz (1640-1710)

Pavana

* **Pavana** (ca. 1680)

Coreografía: **Juan Antonio Jaque** (siglo XVII)

Música: **Antonio Martín y Coll** (ca. 1660-1734):

Pavana y Sesquiáltera (Flores de música, 1707)

* **Mariona** (1708)

Coreografía: **Domingo González** (siglo XVII)

Música: **Tarquino Merula** (1595-1665):

Ciaccona

* **Folías** (ca. 1680)

Coreografía: **Juan Antonio Jaque** (siglo XVII)

Música: **Andrea Falconieri** (1585-1656):

Folías echa para mi Señora Doña Tarolilla de Carallenos

II

IV

Élisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729)

Sonata en trío n.º 1 en Sol menor

Grave

Presto

Adagio

Presto

Adagio

Presto

Aria affettuoso. Adagio

Becarre allegro. Bemol

V

* **La Gouastalla** (1709)

Coreografía: **Raoul-Auger Feuillet**

Música: **André Cardinal Destouches** (1672-1749):

Acto III, Escena V (Issé, pastoral heroica, 1708)

* **Aimable Vainqueur** (1701)

Coreografía: **Guillaume-Louis Pécour**

Música: **André Campra** (1660-1744):

Acto III, Escena V (Hésione, tragedia, 1700)

Santiago de Murcia (1673-1739)

La Saboyana (Resumen de acompañar la parte con la guitarra, 1717)

* **Les Contrefaiseurs (La Furstemberg)** (1702)

Coreografía: **Guillaume-Louis Pécour**

Música: **Henry Purcell** (1659-1695):

Acto I (The Virtuous Wife, música incidental, 1694)

John Groscort († 1742)

An Ecchoe. Bourrée et Minuet (E. Pemberton, *An Essay on the Further Improvement of Dancing*, 1711)

* **Sarabande à deux** (1713)

Coreografía: **Guillaume-Louis Pécour**

Música: **André Cardinal Destouches**:

Acto III, Escena II (Issé, pastoral heroica, 1697)

* **La Mariée** (1700)

Coreografía: **Guillaume-Louis Pécour**

Música: **Jean-Baptiste Lully** (1632-1687):

La mariée (Les noces de Village, LWV 19, mascarada, 1663)

* **Fandango** (2021)

Coreografía: **Diana Campóo**

Música: **José de Nebra** (1702-1768):

Fandango “Tempestad grande, amigo”

(Vendado es amor, no es ciego, zarzuela, 1744)

Danzas para dos reinas

Diana Campóo

El siglo XVIII comienza en España con el cambio dinástico derivado del fallecimiento sin descendencia de Carlos II, último monarca de la rama española de los Habsburgo. La sucesión al trono de Felipe V, nieto de Luis XIV y de la infanta española María Teresa de Austria, irá acompañada de una profunda transformación cultural, en cuyos aspectos musicales tuvieron un particular protagonismo las reinas consortes María Luisa de Saboya y, tras su fallecimiento en 1714, Isabel de Farnesio.

Desde su juventud, Felipe de Anjou mostrará una personalidad introvertida, desarrollando más tarde rasgos de una inestabilidad emocional que, de forma progresiva, derivará en graves crisis de salud mental que lo atormentarán a lo largo de su vida. Nacido en 1683 en Versalles y educado bajo la dirección de François Fénelon,

aprendió a bailar, como todos los aristócratas de su época, y comenzó a participar en la vida festiva de la corte francesa en 1697, tras la llegada de Adelaida de Saboya, futura duquesa de Borgoña. La pasión por el baile de la joven saboyana lograría despertar la simpatía del anciano Rey Sol, quien le permitiría trastocar la austeridad de la vida cortesana impuesta por la devota Madame de Maintenon: “¡Que la duquesa de Borgoña haga su voluntad de la mañana a la noche!”. El duque de Anjou descubriría así el teatro de Molière, de Racine y de Corneille, así como las obras líricas, trufadas de ballets, de Lully, de Campra y de Destouches. Durante los carnavales, se divertía junto a su padre el Delfín, sus hermanos los duques de Borgoña y de Berry, y la joven Adelaida, esposa del primero, en comedias, bailes y mascaradas celebrados en los apartamentos privados de la familia real, acompañados por jóvenes cortesanos pertenecientes a un círculo restringido, y por los más renombrados bailarines, músicos y actores de la Ópera. Los festejos de

Homme de qualité en habit de bal à l'Espagnol,
París, Langlois, 1690 (Gallica - BnF)





Bal costumé en personnages de la comédie italienne, autor desconocido (Gallica - BnF)

su juventud permanecerían en la memoria de Felipe V hasta sus últimos días, convirtiéndose en una referencia para la vida festiva de su propia corte.

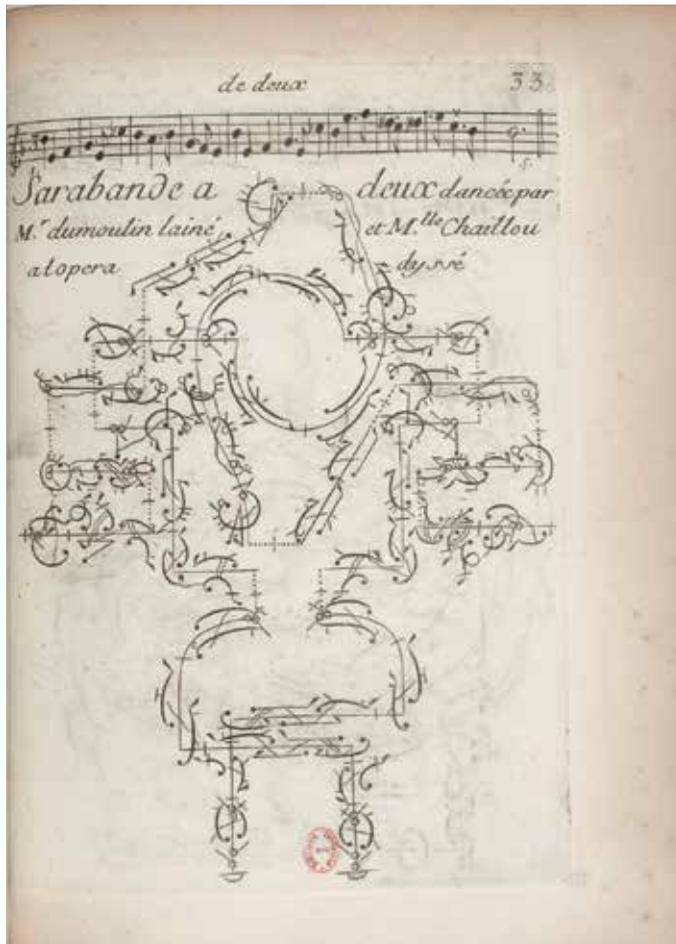
Entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, el estilo francés se convertirá en la lengua común de la danza en las cortes europeas, extendiéndose desde Versalles a Londres, Viena, Lisboa o Nápoles. Este estilo de danza, convertido en un arte mayor bajo el patrocinio de Luis XIV, comprendía tanto la vertiente teatral como la del baile social, e incorporaba elementos tanto coreicos como musicales procedentes de la danza y de la música de Italia y España, estilizados y transformados. Las *chacottes*, *folies*,

pasacalles y *sarabandes*, los personajes de la *commedia dell'arte* y el uso de las castañuelas, que forman parte sustancial del repertorio de la danza francesa de la época, dan fe de una relación secular, no exenta de tensión, de mutua influencia y circulación de prácticas artísticas entre los tres vértices de este triángulo. Este será el estilo de danza practicado por estas dos reinas nacidas en Italia: María Luisa, hija del duque de Saboya, educada “a la francesa” por expreso deseo de su padre, quien preveía para ella un matrimonio dentro de la casa real de Francia, e Isabel de Farnesio, hija del duque de Parma, quien recibió una educación artística exquisita, que incluía lecciones de danza del francés Charles Courcelle, padre del futuro maestro de capilla Francisco Courcelle, conocido por su apellido italianizado como “Corselli”.

Además de María Luisa de Saboya, tan apasionada por el baile como su hermana, la duquesa de Borgoña, la introducción en la corte española de los bailes franceses se debe a la iniciativa de Marie-Anne de La Trémoille, princesa de los Ursinos, camarera mayor de la reina y fiel servidora de los intereses de Luis XIV. A través de los bailes que se organizaban en la cámara de la reina, a los que se invitaba a asistir a la aristocracia cortesana, se buscaba imponer un nuevo estilo en la corte española, semejante al de Versalles. Pero mientras que los bailes franceses y las nuevas formas gestuales y de sociabilidad eran gradualmente adoptados por la nobleza, y a imitación de ésta, por los demás estamentos

de la sociedad, la introducción del estilo versallesco de grandes fiestas cortesanas y abierta representación de la majestad fracasará debido al desinterés mostrado por el propio Felipe V. Esta aparente paradoja fue señalada por el duque de Saint-Simon tras su embajada en la corte española de 1721-1722, cuando afirmó que, pese a llevar una vida retirada de los fastos cortesanos, el monarca disfrutaba participando en los frecuentes bailes, de un carácter más privado, que se organizaban en su cámara.

Dotada de un gusto musical exquisito, que se decantaba a favor de la música italiana, Isabel de Farnesio danzaba a la manera francesa con tanta perfección que podía compararse con los mejores bailarines de teatro en París. Desde su llegada a la corte española en 1714, basaría su inteligente estrategia política en adaptarse por completo a las tendencias de su marido y en jamás contradecirle abiertamente, aunque influyendo sobre él de manera sutil. No sólo su gusto por la soledad, sino también las graves crisis mentales sufridas por Felipe V y su distanciamiento de la aristocracia española (especialmente tras su abdicación y regreso al trono en 1724), determinaron una forma de vida, alejada de la corte en Madrid a través de un cíclico recorrido por los Reales Sitios en compañía de un séquito de servidores de confianza. A lo largo de los años, Isabel de Farnesio patrocinará una intensa vida festiva y musical en esta corte itinerante. Los recitales nocturnos del célebre Farinelli, llegado en 1737, constituyen su imagen más conocida, pero lejos de



Sarabande à deux, en Michel Gaudrau, *Nouveau recueil de dance de bal et celle de ballet [...]* de la composition de Mr Pécour tant pour hommes que pour femmes qui ont été dancées à l'Opera [...], Paris, Gaudrau, [1713] (Gallica - BnF)

la vista del público y los informes de los embajadores, los apartamentos privados de los reyes y de sus vástagos serán escenario de bailes de Carnaval y representaciones teatrales y funciones de ópera e *intermezzi* que incluían habitualmente danzas.

Surgida de los gustos y educación de los propios monarcas, e impulsada por la iniciativa de María Luisa de Saboya y de Isabel de Farnesio,

esta transformación en la danza de corte fue puesta en práctica en gran medida mediante la intervención de los maestros de danza, quienes, además de ocuparse de instruir a los príncipes e infantes desde la niñez, daban lecciones en privado a los reyes y se encargaban de dirigir la danza en las funciones cortesanas. La adopción de la *belle danse* francesa como el estilo propio de la de corte se muestra



Gregorio Lambranzi, *Neue und Curieuse theatralische Tantz-Schul: deliciae theatrales*, Nürnberg, Johan Jacob Wolrab, 1716 (Biblioteca Digital Hispánica - BNE)

en la elección de estos maestros: el francés Nicolas Fonton recibió la orden de pasar una temporada en París, actualizando sus conocimientos y aprendiendo los bailes a la moda, antes de ocupar su cargo en el verano de 1703. Tras su fallecimiento en 1715, ocupó el puesto Michel Gaudrau, bailarín de la Ópera de París y autor de un tratado recopilatorio de danzas sociales y de teatro creadas por

Guillaume-Louis Pécour, maestro de ballet de la Ópera.

El tratado de Michel Gaudrau estaba escrito utilizando la *chorégraphie*, sistema de notación coreográfica creado por Pierre Beauchamp en 1684 por orden de Luis XIV, y publicado en París en 1700 por Raoul-Auger Feuillet con el título *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance, par caractères, figures et signes démonstratifs*. Junto

con el trabajo de los maestros de danza franceses o formados en Francia, el uso de la *chorégraphie* contribuyó a difundir en Europa no sólo el repertorio de la danza francesa social y teatral, sino también las músicas sobre las que estas piezas estaban compuestas. Procedían del repertorio festivo de Versalles, como, por ejemplo, *La Mariée*, compuesta por Guillaume-Louis Pécour en 1700 sobre un aire musical perteneciente a la mascarada *Les noces de Village*, de Molière y Lully, en la que Luis XIV había bailado en 1663. O *Aimable Vainqueur*, otra danza de Pécour, bailada por primera vez en los Carnavales de Marly en 1701 y creada sobre una música perteneciente a una *tragédie* de André Campra, *Hésione*, estrenada en 1700.

En 1737, Michel Gaudrau se vio obligado por razones de salud a abandonar la corte, aunque conservó su salario hasta su fallecimiento en 1751, y continuó ejerciendo como maestro de danza en Madrid, donde se había hecho construir una hermosa casa de estilo francés en la calle de los Reyes. Su puesto sería ocupado por Sebastián Christiani de Scio, llegado a la corte en 1716 con la segunda compañía de *commedia dell'arte* de los Trufaldines. Este polifacético bailarín dominaba tanto el estilo francés como la danza teatral a la italiana. Con el paso de los años, además de actuar en las producciones teatrales privadas de Palacio y las que la propia compañía italiana presentaba en su teatro de los Caños del Peral, Christiani colaborará con las compañías cómicas españolas en activo en los teatros de Madrid, será maestro de danza de miembros

de la aristocracia, de los príncipes de Asturias y de los infantes y, siguiendo las órdenes de Isabel de Farnesio, contribuirá en 1739 a la creación de los bailes para los intermedios de la ópera *Farnace*.

Las prácticas de la danza durante este reinado se caracterizan por la coexistencia de los estilos español y francés en la danza social, sumando el italiano para la danza teatral. Es notable el hecho de que, en la Real Academia de Guardias Marinas de Cádiz, fundada *ex novo* en 1718, se enseñase a los futuros oficiales de Marina únicamente la danza francesa, mientras que, en el Real Seminario de Nobles de Madrid, que en 1725 ponía bajo patronato regio al antiguo Colegio Imperial dirigido por la Compañía de Jesús, se enseñará hasta 1770 tanto el estilo español como el francés. Además de estas decisiones del monarca, la introducción de la danza francesa estimulará un movimiento de apropiación cultural, como sucedió con los cómicos españoles que, a imitación de las danzas de corte, comenzaron a introducir el minué en sus representaciones, o por parte de músicos españoles como Santiago de Murcia, maestro de guitarra de María Luisa de Saboya, quien en *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (Madrid, 1717) presentó transcripciones para este instrumento de las músicas de danzas francesas habitualmente escritas para violín.

Existen otros ejemplos, como las iniciativas de Nicolás Noveli en 1708 y Pablo Minguet a partir de 1737, para editar libros de danza al estilo francés. Minguet tuvo éxito en su

empresa, produciendo tratadillos que, de manera muy simplificada y divulgativa, pretendían enseñar al público no cortesano a bailar el minué y el paspié, aun cuando no contasen con un maestro. Aunque Noveli no logró publicar su tratado, este representa un ejemplo relevante de la hibridación que también estaba produciéndose desde comienzos del reinado, ya que proponía utilizar el método coreográfico francés para la notación de las danzas españolas. Esta hibridación se traduciría en la aparición de nuevas formas de la danza como el fandango, que, según Minguet, muchos bailaban mezclando pasos franceses y españoles, y que, como expresión de

un naciente *majismo*, pasará de los ambientes populares al teatro y a los bailes de la corte y la aristocracia, experimentando un proceso de estilización. En el ámbito del teatro comercial, la presencia de bailarines extranjeros en Madrid ejerció una notoria influencia, ya que despertó el interés del público por las novedades y la emulación entre las compañías cómicas. Contratados como bailarines y, con más frecuencia, como compositores de bailes que serían interpretados por miembros de las compañías españolas, su presencia contribuiría a la renovación del lenguaje de la danza teatral en España mediante la incorporación de nuevos pasos y formas coreográficas.

La Floreta



El objetivo de esta compañía de danza histórica es acercar al público de hoy la danza que se bailó en cortes, teatros, salones y espacios festivos de Europa entre los siglos xv y xviii. Está dirigida por Diana Campóo, titulada por el Conservatorio Superior de Danza de Madrid, doctora en Historia Moderna por la Universidad Autónoma de Madrid y profesora en

Musikene desde 2005. Tras una larga trayectoria como coreógrafa, maestra de danza e investigadora en historia de la danza, recibió en 2020 el encargo de Patrimonio Nacional de crear *Danzas para dos reinas*, un espectáculo estrenado en agosto de 2021. Entre las producciones más recientes de La Floreta cabe mencionar *La Spagna en danza*, en colaboración con el conjunto La Danserye y por encargo de la Fundación Juan March (2019), y *Do Tênto a Tentação*, en colaboración con el Ensemble Portingaloise y el organista Miguel Jalóto, estrenado en el Festival Internacional de Órgano de Santo Tirso (2022).

Delirivm Musica



Ganador del Primer Premio al mejor grupo barroco en las cuarta y sexta ediciones de los Premios GEMA, cabe destacar los siguientes proyectos dentro de su trayectoria: *Música y teatro de sombras* (Premio GEMA a la Innovación); *De Profundis*, monográfico sobre Marc-Antoine Charpentier; *Delirios*, que explora la influencia de las danzas del sur; *Sacri*

Profanis, con la *Misa de Madrid* de Domenico Scarlatti, y *Danzas para dos reinas*, espectáculo de recuperación de danza histórica en colaboración con La Floreta. Aparece en destacados escenarios, como los Festivales de Música y Danza de Granada, Música Antigua y Barroca de Peñíscola, Arte Sacro de Madrid, Música Antigua de Aranjuez, Internacional de Santander, las Academias de Patrimonio Nacional y la Semana de Música Antigua de Estella, entre otros.

3

MIÉRCOLES 6 DE MARZO DE 2024, 18:30

El Códice de las Huelgas

Psallentes

Hendrik Vanden Abeele, dirección

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I *Códice de Las Huelgas* (Abadía de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos)

Motetus “O Maria, virgo regia / Organica cantica”

Motetus “Ave, lux luminum, ave splendor / Salve, virgo, rubens rosa sola Christi”

Kyrie “Rex, virginum amator Deus”

Prosa “Verbum bonum et suave personemus illud ave”

Prosa “Virgo, sidus aureum sidus et decorum”

“Sanctus, sanctus, sanctus”

Prosa “Salve, sancta Christi parens”

Prosa “Rex eterne maiestatis cuius sceptrum potestatis”

Benedicamus “Domino cum cantico”

Benedicamus “Virgini matri”

Benedicamus “Sane per Omnia non est res”

Prosa “Salve, regina glorie mater stella maris”

Motetus “Mulier misterio sterilis mire fit”

II **Hildegard von Bingen** (1098-1179) Canciones para santa Úrsula, hija del rey Dionisio de Dumnonia (*Códice Dendermonde*, Abadía de Dendermonde, Bélgica) (selección)

Antífona “O rubor sanguinis”

Antífona “Sed diabolus in invidia”

Antífona “Unde quocumque venientes”

Antífona “Deus enim in prima”

Antífona “Deus enim rorem”

Responsorio “Favus distillans Ursula virgo”

Himno “Cum vox sanguinis Ursule”

De monjas y de sus músicas

Juan Carlos Asensio

Dos órdenes monásticas son hoy nuestras protagonistas. Por un lado, la benedictina, representada por la abadesa Hildegarda de Bingen, y, por otro, la cisterciense, con el Códice de Las Huelgas. Deberíamos preguntarnos por la necesidad de componer de la primera, cuando el *corpus* monódico –en principio– a comienzos del siglo XII estaba compuesto en su práctica totalidad, salvo la práctica de los tropos, secuencias y otras piezas de géneros afines que fueron completando lo que hoy conocemos como el canto cristiano litúrgico. Y con respecto a la segunda, también deberíamos plantearnos otra cuestión: ¿cómo es posible que una orden monástica que buscó desde sus inicios la sencillez en todas sus manifestaciones artístico-litúrgicas incluyera entre sus libros de culto una recopilación de cantos monódicos y polifónicos –sobre todo estos últimos–

que no formaban parte del espíritu de sus fundadores? Quizá la respuesta la hallemos en el carácter que, desde su fundación, adquirió el todopoderoso monasterio de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos, del que se decía que, si en algún momento el papa de Roma pudiera contraer matrimonio, lo haría con la abadesa de Las Huelgas.

Si bien Hildegarda construye un *corpus* para sus monjas inspirándose en la liturgia local, “estirando” las leyes de la modalidad de su época hasta imprimir un carácter bien definido a sus composiciones que hemos conservado principalmente en dos fuentes (los Códices Dendermonde y Wiesbaden), quien recopilara lo que hoy conocemos como el Códice de Las Huelgas lo hizo pensando en reunir –por primera vez en la historia del repertorio polifónico– músicas que van desde el siglo XII hasta los comienzos del XIV, desde la escuela de polifonía aquitana hasta los primeros balbuceos del *Ars Nova*. También lo hizo teniendo *in mente* la advocación del monasterio, Santa María la Real, como puede comprobarse ya desde la

Primera Visión de *Scivias*. Codex Rupertsberg, f. 1



primera pieza, el *Kyrie Rex virginum* (que podremos escuchar en este concierto), pasando por otras piezas del Ordinario, algunas –pocas– del *Proprium Missæ* (graduales, Alleluias, un ofertorio), *Benedicamus Domino* tropados y sin tropar, secuencias monódicas y polifónicas, motetes, conductus-motetes, conductus, un credo polifónico que figura en varias fuentes, entre otras la *Misa de Tournai*, y algunas otras piezas. En total, un significativo número de ítems que podemos calificar como *única*. La variada recopilación del manuscrito cisterciense muestra a la larga que, pasados unos años de los decretos fundacionales de san Bernardo y de sus predecesores (Roberto, Alberico y Esteban Harding), se instaló en algunos cenobios una cierta permisividad que llevó a admitir formas y estilos que rechazaron inicialmente. En el caso del monasterio burgalés, su justificación pasaría por el carácter de fundación real, por ser un lugar frecuentado con cierta asiduidad por los monarcas, en cuya comunidad el número de *duennas* pertenecientes a los más altos estamentos sociales era generoso, amén de albergar entre sus muros el panteón real. Todo ello contribuiría a un esplendor litúrgico que hizo necesaria la recopilación y composición, a comienzos del siglo XIV, de una colección de piezas hasta el momento inédita en la historia de la cultura musical de Occidente.

El interés por la figura de santa **Hildegarda de Bingen** (1098-1179), canonizada por el papa Benedicto XVI en 2012 (su fiesta se celebra el 17 de septiembre) y proclamada doctora

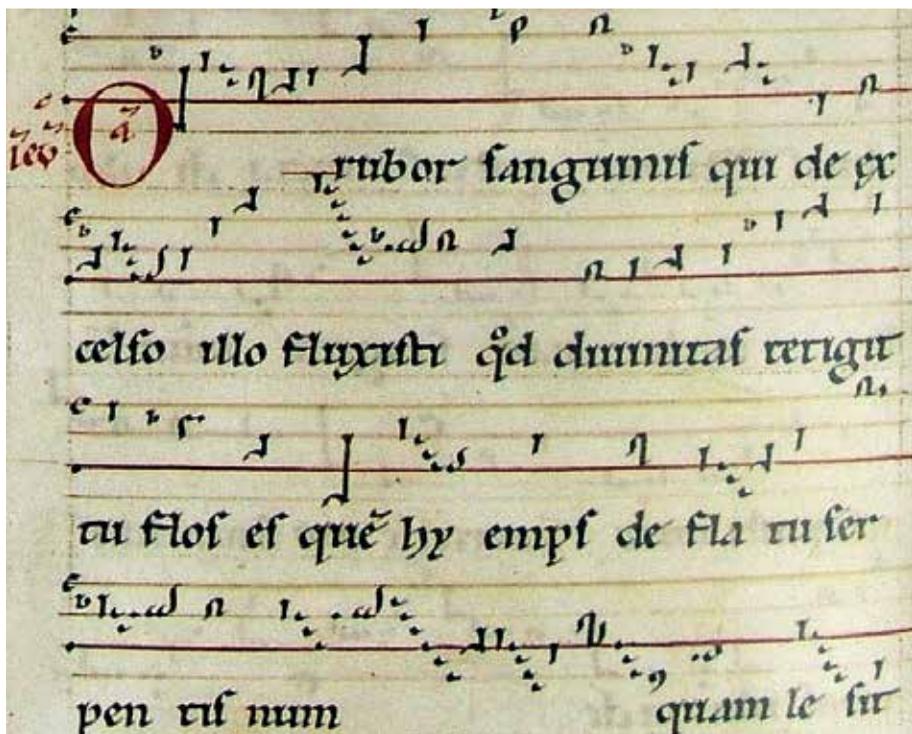
de la Iglesia el mismo año, queda fuera de toda duda. Resulta difícil adscribir su actividad intelectual a un solo campo: escritora, mística, filósofa, científica, médica, fundadora monástica... y compositora. Nos interesa particularmente esta última faceta. El repertorio compuesto por nuestra abadesa estaría destinado a las monjas de sus fundaciones: los conventos de Rupertsberg (1150) y Eibingen (1165). Nacida en el seno de una familia noble, desde muy pronto sus padres confiaron su educación a Judit de Sponheim, con quien ingresaría en el monasterio de Disidodenberg, profesando en 1112. Tras la muerte de su mentora en 1136, fue elegida abadesa. Será posteriormente, y en Rupertsberg, donde compondrá su *Symphonia armonia celestium revelationum*, de donde se extraen los cantos de la segunda parte de este concierto. La propuesta de Psallentes utiliza las músicas destinadas a santa Úrsula, cuyo formulario, en la concepción de Hildegarda, incluye el gran responsorio de las primeras vísperas de la fiesta de la mártir del siglo IV. En el santoral, su fiesta se celebra el 21 de octubre bajo la advocación de santa Úrsula y las once mil vírgenes, exageración surgida por la mala lectura de un documento fechado el año 922 en el que se narra la historia de la santa y se alude a "*Dei sanctas Ursulae ac ipsarum XI m virginum*", es decir, Úrsula y sus "*undecim m[artyres] virginum*", esto es, once vírgenes mártires. La mala lectura del documento y su interpretación como "*undecim m[illia] virginum*"

hicieron que se difundiera errónea y exageradamente el número de sus compañeras en el martirio. Trece son las piezas dedicadas por Hildegarda a santa Úrsula que corresponden a las primeras vísperas (el gran responsorio *Spiritui Sancto honor sit* y la antifona del Magnificat *O rubor sanguinis*), el responsorio de las segundas vísperas (*Favus distillans Ursula virgo*), las cinco antífonas de Laudes (*Studium divinitatis*, *Unde quocumque venientes*, *Dei patria etiam*, *Deus enim in prima muliere* y *Aer enim volat*, junto a la antifona del Benedictus *Et ideo puellæ*), dos antífonas probablemente para las Horas menores (*Deus enim rores* y *Sed diabolus in invidia*), una secuencia y un himno (*O ecclesia, oculi tui* y *Cum vox sanguinis Ursulae*, respectivamente).

La selección realizada para este concierto incluye siete del total de las composiciones dedicadas a santa Úrsula por la abadesa. Muchas son las particularidades compositivas de estas piezas. Por ejemplo, el himno *Cum vox sanguinis*, que cerrará el concierto, no presenta la estructura propia de esta forma musical y literaria, es decir, una serie de estrofas a las que se aplica siempre la misma melodía. Tampoco la distribución es estrófica, ni la melodía se repite de manera regular. Siguiendo los esquemas compositivos de la abadesa alemana, es verdad que aparecen determinados motivos recurrentes dentro del habitual ámbito agudo característico de sus composiciones, jugando a veces de manera ambigua con la modalidad oscilante entre el *protus* y el *deuterus*, aunque siempre transportados una quinta aguda. Los

abundantes melismas en cascada y los ámbitos extremos los encontramos ya en la antifona *O rubor sanguinis* y en el responsorio *Favus distillans*, otro *protus* transportado a una quinta superior en el que la melodía de sus dos versículos se encuentra lejos del estereotipo melódico de sus equivalentes gregorianos: hasta en eso se muestra la originalidad de nuestra monja. Las antífonas *Deus enim in prima* y *Deus enim rorem* comparten la sonoridad del *deuterus* auténtico, aunque sorprende mucho cómo Hildegarda transgrede las normas del *octoechos* anotando la *differentia* del modo IV y no la del III, como se deduce del ámbito de ambas antífonas ya desde su entonación. Otro tanto ocurre en *Sed diabolus in invidia*, cuya sonoridad inicial se diría de un modo primero, con un par de incursiones en la parte grave de la melodía, pero suficientes para que la cadencia del salmo que acompaña a esta antifona corrobore su pertenencia al modo segundo. En conjunto, una buena muestra de la libertad compositiva de la abadesa Hildegarda, quien se permitía no sólo transgredir las normas de la modalidad a su antojo, mezclando las sonoridades de los modos, no exclusivamente de los afines, sino también crear ámbitos casi imposibles y prácticamente inexistentes en el repertorio romano-franco.

La selección del **Códice de las Huelgas** constituye una variada muestra del contenido del manuscrito. Tres motetes enmarcan dicha selección: dos al inicio y uno al final, creando una suerte de simetría en la primera parte del concierto.



Antifona "O rubor sanguinis". Codex Wiesbaden (Riesencodex), f. 471v

Interesantísima la pieza que inaugura el manuscrito, el Kyrie *Rex virginum amator Deus*, compuesto sobre la melodía del *Cunctipotens genitor Deus* (el nº IV del *Kyriale* vaticano), pero que en Hispania –y no sólo– recibía un tropo mariano que estará vigente en nuestra tradición hasta el Concilio de Trento, como atestigua la misa *Rex Virginum* de Juan de Anchieta (fallecido en 1523) o los *Kyries de Nuestra Señora* que aparecen en el impreso de Hernando de Cabezón (*Obras de música*

para tecla, arpa y vihuela, publicado en Madrid en 1578) que contiene las obras de su padre Antonio (fallecido en 1566). Aunque dentro del códice aparecen obras escritas en el estilo del *organum* melismático típico del repertorio de Notre-Dame de París (no olvidemos que, si bien la recopilación del manuscrito pudo llevarse a cabo a comienzos del siglo XIV, gran parte del repertorio contenido en el mismo se muestra muy arcaizante, copiándose obras que en la época ya se hallaban en desuso, como los *conductus* que en el manuscrito aparecen copiados en notación franconiana), gran parte del repertorio del *Ordinarium Missae* compuesto a dos y tres voces se basa en

un *cantus firmus* preexistente, siendo por ello *organa*, pero en un estilo más próximo al discanto, huyendo del estilo florido del repertorio parisiense, como podemos comprobar en el *Kyrie* y en el *Sanctus*. Como era habitual en los manuscritos de contenido polifónico, si existían secciones monódicas para alternar con las partes a varias voces, aquellas no se copiaban en el mismo manuscrito. Aquí la tradición y el conocimiento de los cantores o cantoras bastaba para completar las piezas con una interpretación *alternatim*.

Ya se ha comentado al principio que el arco temporal de las composiciones contenidas en el manuscrito concluye en el *Ars Nova*. Algunos de los últimos cuadernillos del manuscrito fueron desordenados en el transcurso de una de las encuadernaciones y fueron felizmente recuperados por Luther Dittmer no para el propio manuscrito, sino para el estudio destinado a publicarse en la primera edición de la enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Una de estas piezas es el *Benedicamus sane per omnia*, que se encuentra en los fols. 160v-162 escrito a una sola voz y en un estilo de notación libre que no parece responder a las normas de escritura en boga. Es precisamente una de esas piezas encabezadas por la rúbrica "*Johannes Roderici me fecit*", sin que podamos asegurar que ese fue el copista o el compositor. La figura de Roderici aparece a lo largo del manuscrito sin que quede claro su papel en la recopilación del mismo. Sí parece que fue el "enmendador" de alguna pieza –con esa misma palabra

aparece– ante algunas correcciones efectuadas en piezas puntuales. Otras veces aparece su nombre en composiciones que pertenecen a repertorios anteriores, con lo que su papel quedaría relegado al de copista. Los *Benedicamus Domino* ocupan un puesto preferente en el manuscrito. Los encontramos tropados y sin tropar a una, dos y tres voces. Los seleccionados para este concierto van desde el trocado con el texto *Cum cantico* a tres voces, *unicum* de Huelgas, con alusiones a instrumentos y danza en su texto, compuesto en estilo discanto y movimiento contrario en las dos voces inferiores, que aparece en los primeros folios, hasta el *Benedicamus "Virgini matri"* copiado al final del manuscrito, otra vez con una rúbrica que atribuye la copia o la composición a Johannes Roderici. Su estilo notacional es claramente modal, a dos voces, aunque escrito en notación prefranconiana y copiado por una mano diferente a otras que se identifican en el manuscrito.

Las prosas o secuencias ocupan un lugar preferente en el manuscrito y constituyen una parte importante dentro de la liturgia practicada en cualquier monasterio de esa época. Algunas están bien representadas en la tradición europea, como *Verbum bonum et suave*, a dos voces en la redacción de Huelgas, aprovechando el estilo discanto con ligeros ornamentos en la voz superior, o *Virgo sidus aureum*, a una sola voz, con un prolongado y ágil melisma en las primeras sílabas de sus dos primeras estrofas (idénticos, pues se trata de secuencias paralelas con estructura AA BB CC...) y con



Motete “O Maria virgo/Organica cantica”.
Códice de las Huelgas, ff. 101v-102r

clara notación prefranconiana que permite reconstruir el ritmo, de acuerdo también con la escansión de los textos. *Rex eterne maiestatis*, secuencia paralela a una voz, presenta una escritura compleja, con frecuentes plicas añadidas que muestran una posible actualización a lo largo del tiempo. También a dos partes es la prosa *Salve sancta Christi parens*. Esta vez su paralelismo queda patente incluso por la copia en el propio manuscrito, en el que el texto de la estrofa paralela se sitúa debajo de la

primera estrofa. Su notación no es tan clara y evidente como en algunas otras secuencias, presentando una suerte de notación libre junto a rasgos pre- y franconianos. Se trata de una notación pragmática, como tan bien la calificaría Wulf Arlt al referirse a muchos de los casos de Las Huelgas. Quizás una de las más interesantes piezas del manuscrito sea otro *unicum*, *Salve regina glorie*: a dos voces, parafraseando en ocasiones el tema gregoriano de la antifona *Salve regina* en su tono solemne, muestra una inventiva melódica solamente superada por su interés rítmico y por un aprovechamiento intenso del movimiento contrario. De estructura

paralela, concluye con un desarrollado *Amen* en el que se aprovechan los recursos expuestos a lo largo de las estrofas anteriores.

Y, por fin, los motetes. Salvo el último, los seleccionados están escritos a tres voces, aprovechando –además– una de las características de este género en el momento: la politextualidad. El *tenor* procede de un *cantus firmus* que en un primer momento estaba relacionado con una cláusula de un *organum*. En este caso, *O Maria Virgo/Organica cantica*/[Domino] presenta desde el principio una concordancia con el manuscrito de Bamberg –una de las fuentes de motetes más importantes del momento–, con su característico ritmo dactílico que se construye sobre una melodía de *tenor* sin calificar y con una *talea* muy definida. En este caso, la palabra final de *motetus* y *triplum*, *Domino*, nos ayuda a averiguar el origen del *tenor*. *Ave lux luminum*/[Salve Virgo rubens]/[Neuma] presenta también un modo dactílico y multitud de concordancias en distintos manuscritos, algunos de ellos solamente con *tenor* y *motetus*.

El último motete de la primera parte es probablemente una composición hispana, ya que la única concordancia se encuentra en el manuscrito 20486 de la Biblioteca Nacional de Madrid, una de las principales fuentes del *Ars Antiqua*. *Mulier misterio sterilis*/

[*Mulierum*], cuyo *tenor* procede del melisma sobre la palabra *mulierum* del *Alleluia* “*Inter natos mulierum*”. El *motetus* se basa en una cláusula que se encuentra en el Manuscrito de Florencia (Biblioteca Mediceo-Laurenziana Pt, 29.1). En el fol. 90v del manuscrito burgalés, en la parte inferior de la primera línea del *tenor*, aparece la rúbrica: “*Esta tenura es de agmina et es otra de yuso de mulier*”. Parece indicar que la melodía de la línea inferior, claramente añadida, pues se sale de la caja de escritura normal, es para el motete *Mulier*, que comienza en el folio anterior. Este comentario final nos pone sobre aviso de una de las realidades del manuscrito de Las Huelgas. Si, como parece, fue copiado –y allí sigue conservándose– para ese importante convento femenino, no es fácil de explicar la mala calidad del pergamino, la pobre disposición y el descuido en muchos detalles de la copia y en el rayado y pautado del mismo. No parece que la máxima expresión de la alabanza divina en la liturgia, esto es, la polifonía, se copiara de una manera cuidadosa, como sí atestiguan las fuentes de canto llano cisterciense del cenobio. Entre los muchos enigmas que guarda el código se encuentra el de sus destinatarias: ¿las todopoderosas señoras de las Huelgas, algunos cantores procedentes de París, o de la vecina catedral de Burgos?

Psallentes



Fundado en 2000 por el cantante y director de coro Hendrik Vanden Abeele, este conjunto belga de voces femeninas se centra en el canto gregoriano y la polifonía de diversos períodos históricos, aunque prestando una especial atención a la música de la Baja Edad Media y el Renacimiento. El conjunto es conocido internacionalmente por su audaz programación, que arroja siempre una luz diferente sobre un repertorio aparentemente monocromo, y ha editado una treintena de discos y ganado varios premios. Colabora también en proyectos museísticos: realizó una grabación completa de un manuscrito del siglo XVI para el Museo del Beguinaje de Turnhout y trabajó intensamente en una exposición sobre la música en relación

con el Políptico de Gante. También ha cantado en el Museo Teseum de tesoros eclesiásticos de Tongeren. Ha actuado en numerosos escenarios, por toda Europa y Norteamérica, desde el Festival de Música Sacra de Maastricht hasta la Basílica de Santa María de Halifax (Nueva Escocia), además de en los Festivales de Música Antigua de Brujas y Utrecht, la Muziekgebouw de Ámsterdam y la Konzerthaus de Viena.

Hendrik Vanden Abeele



Pianista, cantante, director de orquesta, intérprete de recitales, autor e investigador, es doctor en Arte por la Universidad de Leiden, con una tesis centrada en la investigación de una relación artística contemporánea con la práctica interpretativa del

canto gregoriano medieval tardío. Es fundador de Psallentes y profesor y conferenciante invitado en diversos conservatorios flamencos y holandeses (Lovaina, Amberes, Róterdam y La Haya). Ha sido miembro del Instituto Orpheus de Gante y, entre 2000 y 2005, barítono permanente del Coro de la Radio Flamenca. Ha producido decenas de discos y ha realizado giras de conciertos por toda Europa, Norteamérica, Nueva Zelanda, Corea del Sur, China y Japón, tanto al frente de Psallentes como con otras formaciones corales. También es fundador del sello Le Bricoleur, distribuido por Harmonia Mundi.

Selección bibliográfica

Juan Carlos Asensio y Josemi Lorenzo, *El Códice de Las Huelgas. Introducción, estudio codicológico y transcripción*, Madrid, Fundación Caja Madrid – Editorial Alpuerto, 2001.

Nicholas Bell, *El Códice Musical de Las Huelgas. Un estudio complementario del facsímil*, trad. de Luis Gago, Madrid, Testimonio Compañía Editorial, 2004.

Juan José Carreras, “Richesse Oblige”. Modos y funciones del mecenazgo musical en el siglo XIX”, en Javier Ibáñez Fernández (coord. y ed.), *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística: actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 195-221.

Marcia J. Citron, “Women and the Western Art Canon: Where Are we Now?”, *Notes. Second Series*, vol. 64, nº 2 (2007), pp. 209-215.

Pudentiana Barth, M. Immaculata Ritscher y Joseph Schmidt-Görg (eds.), *Hildegard von Bingen. Lieder*, Salzburgo, Otto Müller Verlag, 1992.

Josemi Lorenzo Arribas, *Hildegarda de Bingen (1098-1179)*, Madrid, Ediciones Clásicas S. A., 1996.

Ascensión Mazuela, “Approaches to women’s patronage of music in the early modern Hispanic world”, en María Cáceres Piñuel y Vincenzina Ottomano (ed.), *Gender, Musical Patronage, and Cultural Transfers during the “Long 19th Century”*: *Women as Patrons*, Londres, Routledge (en prensa).

Paul A. Merkley, “Introduction”, en Paul A. Merkley (ed.), *Music and Patronage*, Farnham, Ashgate, 2012, pp. xiii-xxvii.

Judith Ortega (coord.), “Música de corte en femenino”, *Scherzo*, nº 338 (2018), pp. 76-93.

Isabel Burdiel, *Isabel II. Una biografía (1830-1904)*, Madrid, Taurus, 2010.

M^a Eva García Fernández, “La actividad concertística en el Palacio Real durante el periodo isabelino”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22 (julio-diciembre de 2011), pp. 7-50.

Federico Sopena, *Las reinas de España y la música*, Madrid: Banco de Bilbao, 1985.

José Subirá, *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*, Madrid, CSIC-Instituto Español de Musicología, 1950.

Diana Campó Schelotto, “Danza y educación nobiliaria en el siglo XVIII: el Método de la escuela de baile en el Real Seminario de Nobles de Madrid”, *Ars bilduma*, nº 5 (2015), pp. 157-173.

Diana Campó Schelotto, “Danza teatral en Madrid durante la Guerra de Sucesión: Apropiaciones e intercambios entre los cómicos españoles y la primera compañía de los Trufaldines en 1709”, *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, nº 1 (2017), pp. 67-91.

Diana Campó Schelotto, “...Espero determinen Sus Magestades los bailes que quieren...: la danza en las representaciones de Madrid de *Alessandro nell’Indie* y *Farnace* (1738-1739)”, en Cristina Fernandes y Judith Ortega (eds.), *La música en las cortes ibéricas (1700-1834): ceremonial, artes del espectáculo y representación del poder*, Madrid, SEDEM, 2023, pp. 439-465.

Nicolás Morales, *L’artiste de cour dans l’Espagne du XVIII^e siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

Juan Carlos Asensio Palacios y Josemi Lorenzo Arribas, *El Códice de las Huelgas*, Madrid, Alpuerto, 2001.

Autores de las notas al programa

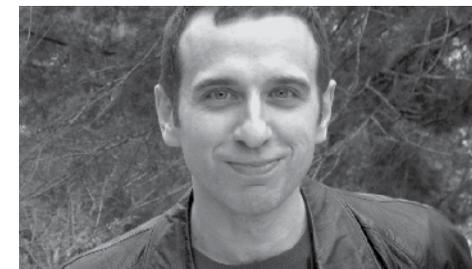
María Cáceres Piñuel



Doctora en Musicología por la Universidad de Zaragoza y la Universidad de Berna (Suiza), es en la actualidad investigadora María Zambrano en la Universidad Autónoma de Barcelona e investigadora asociada de las universidades de Berna y Basilea. Ha publicado un libro sobre la historia de

la musicología española (*El hombre del rincón: José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España*, Kassel, Reichenberger, 2018) y acaba de editar un libro sobre la relación entre el capitalismo y la llamada “música clásica occidental” (*Branding “Western Music”*, Berna, Peter Lang, 2023) y otro sobre género y mecenazgo musical (*Gender, Musical Patronage, and Cultural Transfers during the “Long 19th Century”: Women as Patrons*, Londres, Routledge, en prensa). Además de su vertiente como docente e investigadora universitaria, es una apasionada de la divulgación científica.

Fernando Delgado García



Tras completar los estudios de Piano y Música de Cámara en el Conservatorio Superior “Manuel Castillo” de Sevilla, obtuvo el título de Musicología en la Universidad Complutense de Madrid y se doctoró por la Universidad de Sevilla. Desde 2006 es profesor de Historia de la Música en el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria de Madrid y, en la actualidad, ocupa la cátedra de su especialidad en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Sus intereses como investigador se centran en la actividad musical en el España del siglo XIX. Además de artículos en revistas científicas, ha publicado la edición crítica de la música de cámara para cuerda de Tomás Bretón (ICCMU) y dirigido el programa *Cuarteto Clásico* de Radio

Clásica (RNE). Ha sido miembro del consejo editorial de la revista *Cuadernos de Música Iberoamericana* y preside la Sociedad para el Estudio de la Música Isabelina (SPEMI).

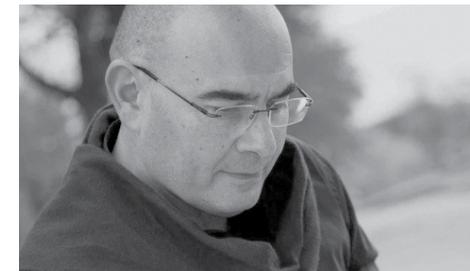
Diana Campóo



Doctora en Historia Moderna por la Universidad Autónoma de Madrid y titulada por el Conservatorio Superior de Danza “María de Ávila” de Madrid, es bailarina y coreógrafa, directora de la compañía de danza histórica La Floreta y desarrolla en paralelo una importante actividad como investigadora de la historia de la danza en España durante la Edad Moderna. Profesora en el Centro Superior de Música del País Vasco (Musikene) desde 2005, es invitada habitualmente a impartir cursos de danza histórica en otras instituciones, como el Conservatorio Profesional de Música de Arturo Soria de Madrid o la Escuela Superior de Canto de Madrid, además de participar en cursos internacionales en Portugal, Francia y el Reino Unido. Ha colaborado como

especialista en danza histórica en la Universidad Europea de Madrid (2011-2017), el Real Conservatorio Profesional de Danza “Mariemma” de Madrid (2005-2011) y el Conservatorio Superior de Danza “María de Ávila” de Madrid (2013).

Juan Carlos Asensio



Formado en Canto gregoriano, Polifonía y Liturgia en la Escolanía de la abadía benedictina de Santa Cruz del Valle de los Caídos, continuó sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en la Abadía de Solesmes. Es colaborador del *Répertoire International des Sources Musicales* y ha publicado distintos trabajos en revistas especializadas, así como transcripciones del *Códice de Madrid* y el *Códice de las Huelgas* y la monografía *El canto gregoriano* (Alianza Música). Ha trabajado para el Atêlier de Paléographie Musicale de la Abadía de Solesmes, ha sido profesor de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de

Salamanca y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y, en la actualidad, es profesor de Musicología en la Escola Superior de Música de Catalunya, del Master of Advanced Studies in Canto Gregoriano en la Universidad de Lugano (Suiza) y del Máster en Patrimonio Musical Litúrgico de la Universitat de Barcelona y del Ateneu Universitari Sant Pacià. Desde el año 2009 es profesor del Seminario di Canto Litúrgico “Zelus domus tuae” del Departamento di Lettere e Filosofia de la Universidad de Trento (Italia) y, desde 2019, profesor de los cursos de doctorado del Pontificio Istituto di Musica Sacra de Roma. Desde 1996 es director de Schola Antiqua y, desde 2001, miembro del Consiglio Direttivo de la Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano, miembro del grupo de estudio Bibliopegia, editor de la revista *Estudios Gregorianos*, académico de número de la Academia “San Dámaso” de Ciencias Eclesiásticas y de la Societat Catalana d’Estudis Litúrgics. Es director-presentador del programa *Sicut Luna Perfecta* que emite Radio Clásica (RTVE).

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© María Cáceres Piñuel
© Fernando Degado García
© Diana Campóo
© Juan Carlos Asensio

ISSN: 1989-6549, febrero-marzo 2024
DL: M-30498-2009

Diseño

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Impresión

Ágata Comunicación Gráfica

Agradecimientos

Javier Pérez Fernández
Darío Pérez Andrés
Diana Visaitova

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores de producción

Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Asistente de coordinación

Juan Antonio Casero Gallardo

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire

Ciclo de miércoles: “Reinas de la música”, febrero-marzo de 2024 [notas al programa de María Cáceres Piñuel, Fernando Delgado García, Diana Campóo y Juan Carlos Asensio]. - Madrid: Fundación Juan March, 2024.

60 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, febrero-marzo 2024).

Programas de los conciertos: [I.] Isabel II, pianista. “Obras de P. Albéniz, F. Schubert, F. Liszt, F. Mendelssohn, J. M. Guelbenzu, M. Sánchez Allú y L. M. Gottschalk”, por Noelia Rodiles, piano; [II.] Danzas para dos reinas: María Luisa de Saboya e Isabel de Farnesio. “Obras de F. Corbetta, M. Marais, J.-M. Hotteterre, G. Sanz, A. Martín y Coll, T. Merula, A. Falconieri, É. Jacquet de La Guerre, S. de Murcia, A. Carinal Destouches, A. Campra, H. Purcell, J.-B., Lully y J. de Nebra”, por La Floreta y Delirivm Musica; [III.] El Códice de La Huelgas. “Obras de Hildegard von Bingen y Códice de las Huelgas”, por Psallentes y Hendrik Vanden Abeele, dirección, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 21 y 28 de febrero y 6 de marzo de 2024.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Música para piano-S. XIX.- 2. Nocturnos.- 3. Arreglos (Música).- 4. Conjuntos instrumentales - S. XVII-XVIII.- 5. Trío sonatas.- 6. Suites.- 7. Pavanas.- 8. Bailes.- 9. Zarabandas.- 10. Chaconas.- 11. Fandangos.- 12. Conjuntos vocales - S. XII-XIV.- 13. Motetes.- 14. Kyrie eleison (Música).- 15. Antifonas.- 16. Himnos.- 17. Responsorios.- 18. Tropos (Música).- 19. Cantos gregorianos.- 20. Reinas - Música.- 21. Programas de conciertos.- 22. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una **temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido)**. En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE y RTVEPlay.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección “Conciertos desde 1975” se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé “La Argentina”
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los “Recitales para jóvenes”: 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en **redes sociales**:
X, Facebook, YouTube, Medium

La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

MIECZYSLAW WEINBERG: INTEGRAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA

13, 15, 16 Y 17 MAR

Cuarteto Danel

Por primera vez en España, la integral de sus 17 cuartetos de cuerda interpretados en orden cronológico

Notas al programa de **David Fanning**

En paralelo a las representaciones de *La pasajera* en el Teatro Real

TRÍOS Y RETRATOS: CASTEL Y GOYA

20 MAR

Concerto 1700

Tríos de cuerda de Castel, Brunetti y Boccherini, ilustrados con proyecciones de cuadros de Goya

Notas al programa de **Lluís Bertran**

CERRAR LOS OJOS

10 ABR

The Monochrome Project

Fanfarrías y arreglos para conjunto de trompetas de Lang, Du Fay, Britten, Pärt, Stravinsky, Ying, Smolka, Ruggles y Stockhausen

17 ABR

Cuarteto Sacconi y Delirivm Musica

Entr'acte de Shaw y cuartetos de Britten y Beethoven escuchados en la penumbra

24 ABR

Jóvenes Cantoras de la ORCAM y Ana González, dirección

Canciones de Hyökki, Nystedt, Chilcott, Ešenvalds, Kruse, Domínguez, L. Adams y la *Suite Lorca* de Rautavaara, entre otras

8 MAYO

Trío Imàge

Chacona para violín solo de J. S. Bach, un dúo para violín y violonchelo de Schulhoff y tríos de Kagel y F. Martin

Notas al programa de **Sonia Gonzalo** y **Cristina Roldán**

LA

MARCH

Fundación
Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid

musica@march.es
+34 914354240

Entrada gratuita.
Parte del aforo se puede reservar por anticipado.
Conciertos en directo por Canal March (web, AndroidTV y AppleTV) y YouTube.
Los de miércoles, también por Radio Clásica y RTVEPlay.

Accede a toda la información de la temporada en march.es/madrid/conciertos.

Suscríbete a nuestra newsletter con este código QR:

