
LA



MARCH

Místicas

CICLO DE MIÉRCOLES
13 NOV – 4 DIC 2024

Místicas

CICLO DE MIÉRCOLES

13 NOV – 4 DIC 2024

El misticismo, un fenómeno que tuvo su apogeo entre los siglos XII y XVI, hunde sus raíces en una forma de vivir la religiosidad y la espiritualidad que busca la unión directa con lo divino. Los místicos sostienen con su ejemplo que esta fusión puede lograrse a través de experiencias que trascienden la realidad, como el éxtasis y la contemplación profunda, prácticas en las que una conciencia alterada logra trascender la percepción cotidiana. Este ciclo de conciertos teatralizados presenta cuatro formas de misticismo de otras tantas mujeres de esos siglos (Hildegard von Bingen, Juana de Arco, Margarita Porete y Santa Teresa de Jesús). A partir de documentación de la época, se pone el énfasis en el papel crucial que desempeñó la música en sus vidas y su entorno.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

ÍNDICE

4

LA MÚSICA CALLADA.

MUJERES Y MÍSTICA EN LA EUROPA DE LOS SIGLOS XIII AL XVI

Una tradición redescubierta: la mística femenina

Hildegard von Bingen: de la profecía a la música

Trovadoras de Dios: la mística cortés

Una mística del descenso

¿Hablar o guardar silencio?

El siglo de oro español: Teresa y los ecos de las madres

Blanca Garí

15

Miércoles, 13 de noviembre

LAS FUNDACIONES

DE SANTA TERESA

Notas al programa:

Alfonso de Vicente

Ministriles de Marsias

Alicia Sánchez, Santa Teresa de Jesús

39

Miércoles, 27 de noviembre

MARGUERITE PORETE

ANTE *EL ESPEJO*

Notas al programa:

Carmen Julia Gutiérrez

Catalina Vicens, teclados históricos

Mélida Molina, Margarita Porete

Eduardo Aguirre de Cárcer, dirección

26

Miércoles, 20 de noviembre

JUANA DE ARCO FRENTE

A LA INQUISICIÓN

Notas al programa:

Carmen Julia Gutiérrez

Tasto Solo.

Guillermo Pérez, dirección

Rachel Mastin, Juana de Arco

José Luis Torrijo, inquisidor

51

Miércoles, 4 de diciembre

LAS VISIONES DE HILDEGARD

Notas al programa:

Juan Carlos Asensio

Psallentes.

Hendrik van den Abeele, dirección

Palmira Ferrer, Hildegard von Bingen

José Luis Torrijo, Papa Eugenio III

63

Selección bibliográfica y fuentes de las lecturas

66

Comisario invitado y autores de las notas al programa





La música callada. Mujeres y mística en la Europa de los siglos XIII al XVI

Blanca Garí

UNA TRADICIÓN REDESCUBIERTA: LA MÍSTICA FEMENINA

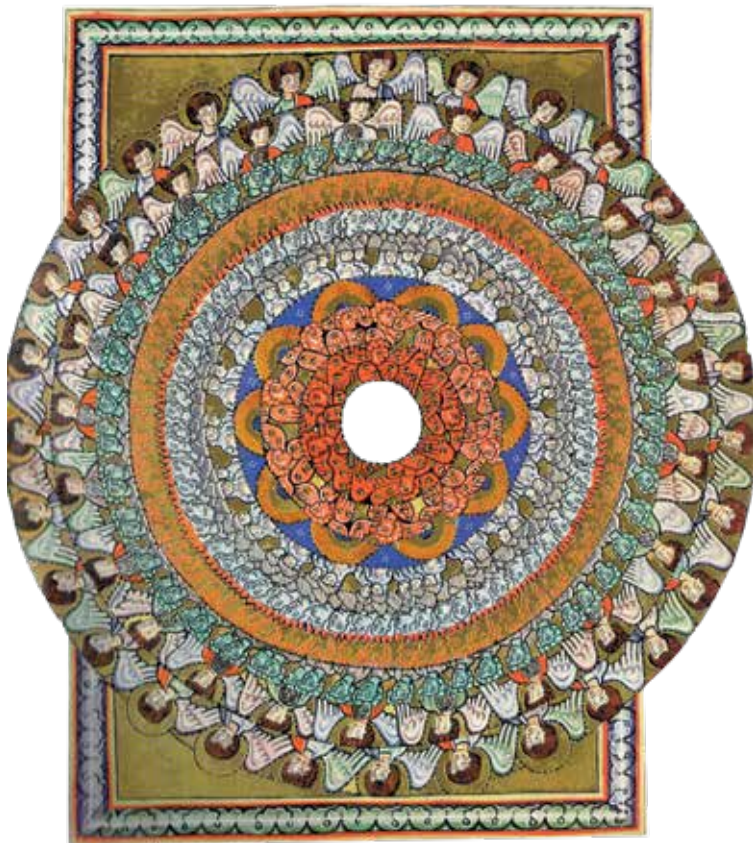
Occidente goza de una larga tradición mística forjada desde los primeros siglos del cristianismo. Una tradición que, liderada al principio por los Padres de la Iglesia y luego por las comunidades de monjes y de canónigos, fue transformándose a lo largo de la época medieval. Algo sucedió, sin embargo, entre los siglos XII y XIII. Algo que desplazó el foco hacia nuevas formas y nuevos lenguajes para expresar la experiencia de Dios. Y a esta novedad, vivida como tal por los hombres y las mujeres de su tiempo, se le acostumbra a llamar hoy “Mística femenina” o “Nuevo misticismo”. Femenina, porque fueron, sin duda, las mujeres las principales

protagonistas de este cambio, pero también porque a partir de entonces lo “femenino” inundó el ámbito entero de la mística, trascendiendo con el tiempo las fronteras de género y hallándose presente tanto en mujeres como en hombres. Pero la mística femenina medieval fue, al mismo tiempo, “nueva”, pues, dialogando con el pasado, inauguró un horizonte de profunda renovación a través nuevos parámetros, nuevos protagonistas, nuevos géneros literarios en los que expresarse, nuevas formas de entender el sujeto de la experiencia y nuevas lenguas.

Desde aproximadamente mediados del siglo XII, y sobre todo a lo largo de los siglos XIII y XIV, un número significativo de mujeres –monjas, beguinas, reclusas, emparedadas o terciarias, es decir, mujeres que vivían una vida religiosa y espiritual de características múltiples y en cada caso diversas– se convirtieron en portadoras de una experiencia interior que imperiosamente quería y debía ser dicha. Hablaron, tradujeron en palabras un saber que brotaba del corazón y que se centraba en primera persona en su experiencia de amor divino. Pusieron por

Hildegard recibiendo la revelación.
Scivias, Protestificatio, fol. 1. Codex Wiesbaden,
facsimil de Eibingen, 1927.

Los nueve coros angélicos “hacían resonar por medio de todo tipo de músicas, y con voces maravillosas, las maravillas obradas por Dios en las almas dichosas”. *Scivias* primera parte, sexta visión, Codex Wiesbaden, facsímil de Eibingen, 1927.



escrito, sea en el latín de los monasterios sea sobre todo en sus propias lenguas maternas, la historia de aquello que les había sucedido a ellas. Lo hicieron, como a veces confiesan, por un imperativo interior: pues “si no lo hubiera escrito, se habría muerto o se habría vuelto loca”, escribe Marguerite d’Oingt hablando de sí misma en una carta a su confesor. Lo hicieron también para explorar sus propias experiencias, para entenderse a sí mismas. Y lo hicieron, finalmente, para mostrar a otras y a otros el camino de la

mística. Por este motivo las llamamos escritoras, pero también maestras y mistagogas. En realidad, ya no debería sorprender que habláramos de ellas y que lo hiciéramos de este modo; y, sin embargo, en ocasiones aún sorprende. Porque este poderoso giro en femenino de la tradición espiritual de Occidente que pone en primer plano y por escrito la mirada interior y las experiencias de las mujeres medievales es para nosotros aún hoy un redescubrimiento reciente. Y aún hoy, con frecuencia, los textos de la

mística medieval nos causan admiración y estupor al mismo tiempo.

Lo que estos textos nos dicen es que desde Hildegard von Bingen, abadesa de un monasterio benedictino del siglo XII, hasta Teresa de Jesús, fundadora de la reforma del Carmelo en el siglo XVI, un hilo conductor atraviesa el tiempo y apunta como una flecha desde el corazón de la Edad Media hacia el mundo moderno. Los textos trazan así un sendero único en el que, más allá de las diferencias entre quienes lo transitaron, fue tejiéndose un lenguaje común del

que seguimos siendo deudores en la actualidad.

HILDEGARD VON BINGEN: DE LA PROFECÍA A LA MÍSTICA

Desde los albores de la mística femenina, comunicar la experiencia espiritual fue, más que nunca, hablar de una experiencia interior. A veces se duda de si incluir a Hildegard von Bingen en la corriente de la “nueva mística”. El carácter intensamente profético de su escritura revelada, más aún que el uso del latín en sus obras, lleva a situarla con frecuencia en un registro distinto al de la mística: el de la profecía. Y, sin embargo, hay algo en ella que inquieta e interroga, innovando en la dirección que hemos definido como

Unión de Cristo y *Ecclesia*, unión mística. Valenciennes BM. ms.10 fol. 113.





Connubium spirituale,
unión mística.
Rothschild Canticles,
Beinecke MS 404,
fol. 66r.

mística femenina. Hildegard habla en su obra por momentos de sí misma y acude –parece necesitarlo– a su propia experiencia para explicar la revelación, para explicar el qué y el cómo, y para decirnos qué es exactamente lo que le ha sucedido a ella: y aquello que le ha sucedido tiene muchos elementos de la incipiente mística amorosa. Por esta razón, si tuviéramos que establecer un punto de partida para el nacimiento de la nueva mística en la Edad Media deberíamos acudir a la descripción de

las llamas de fuego que invadieron el cerebro de la abadesa del Rin en 1141 a sus cuarenta y dos años y siete meses de edad al descender sobre ella, en un nuevo Pentecostés, la revelación, según narra la propia Hildegard en el prólogo de su libro *Scivias*; o también a la comparación que ella misma establece en la *Vida* entre su experiencia y la de Juan, el discípulo amado, cuando chupó el conocimiento del pecho de Cristo. Inaugural es asimismo en Hildegard la idea del sonido que vehicula la revelación



Trinidad. Nudo de amor.
Rothschild Canticles,
Beinecke MS 404, fol. 84r.

encarnada en su cuerpo: “El cuerpo es el vestido del alma y el alma es sinfonía”, escribe en una de sus cartas. Por todo ello, Hildegard, la profeta que transcribió la voz y la música que le fueron reveladas, puede ser entendida también como una bisagra entre dos mundos, como una innovadora que abrió las compuertas a lo que ya en el siglo XIII y en lengua vernácula, valiéndose en primer lugar del lenguaje de los trovadores, podemos llamar plenamente la mística femenina o nueva mística.

TROVADORAS DE DIOS: LA MÍSTICA CORTÉS

La mística del amor o mística cortes es la primera expresión de esa nueva corriente que nos habla en las lenguas maternas de su tiempo, aquellas en las que cada una aprendió a nombrar el mundo, poniendo sus experiencias en palabras que acercan a la vida y que inauguran, en ocasiones, los primeros textos literarios en las lenguas vulgares de Occidente. Es el caso en la primera mitad del siglo XIII

de autoras como Hadewijch van Brabant o Beatrijs van Nazareth, que escribieron en neerlandés medieval. De Beatrijs, monja cisterciense y priora de Nazareth, conservamos solo un pequeño, aunque poderoso, tratado sobre los modos de amor: el resto se ha perdido. Pero en ese tratado se respira con claridad tanto el lenguaje del *Cantar de los cantares* como el de los poetas laicos de su tiempo. De Hadewijch, en cambio, nos ha llegado una obra copiosa: muchas cartas a sus discípulas, un libro de visiones y dos corpus de poemas. Hadewijch fue beguina y también maestra de un pequeño núcleo de beguinas que vivían cerca de Amberes una vida religiosa activa y contemplativa al margen de los votos y de la vida monástica. Sus cartas nos muestran, por ejemplo, las razones de su rechazo a una regla para conservar mejor la libertad de espíritu, o aspectos de su vida cotidiana y de las dificultades que supuso para ella y para su grupo un modo de vida tan libre e independiente, pero las cartas nos muestran, asimismo, su doctrina y su forma de enseñar a otras el camino de la mística, es decir, su mistagogía. El libro de las visiones con un carácter plenamente autobiográfico tiene ese mismo objetivo didáctico: enseñar a partir de la propia experiencia. Pero son sobre todo sus poemas, escritos plenamente en el registro de la literatura cortés y trovadoresca de su tiempo, los que nos la presentan como una gran poeta que canta al amor como experiencia radical interior, en un lenguaje que aúna la lírica espiritual y la laica. Estos poemas iban acompañados por una melodía y, aunque esta no se ha conservado, tal como sostiene la investigación que ha intentado

reconstruir la música de algunos de ellos, eran cantados.

UNA MÍSTICA DEL DESCENSO

De amor cortés puede hablarse también en el caso de las escritoras místicas de la segunda mitad del siglo XIII y comienzos del XIV, entre ellas la beguina alemana Mechthild von Magdeburg; la priora de la cartuja de Poletins, en la actual Francia, la ya citada Marguerite d'Oingt; la también beguina de la región belga de Hainaut, Marguerite Porete; y la terciaria franciscana de la Umbría, Angela da Foligno.

Qué duda cabe que todas ellas fueron las continuadoras de una mística del amor. Su escritura, en prosa poética, mezcla los géneros literarios y, en momentos de gran intensidad, estalla directamente en poesía para entonar el canto al amor divino. Pero lo que caracteriza a estas autoras es el progresivo descubrimiento de que, tras la tormenta de amor y más allá de ella, el verdadero camino hacia la unión es la renuncia al amor. Para alcanzar plenamente el nudo trinitario del amor divino –dirán–, no hay que ascender, sino descender; no hay que afirmar, sino negar; hay que anonadarse, hacerse nada, dejar de ser para que Él pueda ser plenamente en ellas, en la ausencia. Una gran paradoja se instala entonces en la experiencia mística de estas mujeres. Una paradoja que se expresa a través de conceptos como caída, descenso, anonadamiento y nada.

De esta mística apofática o negativa da testimonio de forma extraordinaria el *Espejo de las almas simples* de Marguerite Porete, un libro que describe



Carl Theodor Dreyer, *La pasión de Jeanne d'Arc* (1928). Fotograma del rostro iluminado de Jeanne.

el camino que a través de siete grados, estados o escalones lleva al alma a la plenitud amorosa y al “País de la libertad”. Sin embargo, para Marguerite, la cima de este itinerario no puede coronarse ascendiendo, sino solo cayendo, descendiendo, muriendo, transformándose en un alma anonadada y, solo así, también libre. La beguina de Hainaut, que al parecer habitó un tiempo en el beguinato de Sainte Elisabeth de Valenciennes para vivir luego como beguina independiente, escribió su libro en una fecha incierta hacia finales del siglo XIII o comienzos del XIV. El libro fue condenado y quemado una primera vez y a la autora le prohibieron escribir y difundir sus ideas. Pero Marguerite reescribió el libro, enviándolo a muchas autoridades eclesiásticas y predicándolo a la gente común. Ello le valió una nueva detención en 1308 y el traslado a París para ser juzgada por el inquisidor

general de Francia, que dio a examinar partes del *Espejo* a veinticinco teólogos de la Sorbonne y estos lo condenaron. Marguerite, tras pasar dos años en prisión negándose a ser interrogada, fue asimismo condenada y entregada junto con su libro a la hoguera. Ardió en París el 1 de junio de 1310.

¿HABLAR O GUARDAR SILENCIO?

Si el libro de Marguerite impresiona por la fuerza de su palabra, su juicio en París sobrecoge por la de su silencio. Marguerite tematiza con frecuencia en el *Espejo* la necesidad imperiosa de hablar, sosteniendo, por ejemplo, que, aunque todo decir sobre Dama Amor (que es Dios) será siempre un puro “mal-decir”, ella prefiere maldecir que dejar de decir algo. Sin embargo, al mismo tiempo, el propio *Espejo* nos da las claves para interpretar el obstinado y audaz silencio

de su autora ante el tribunal que la juzgó en París en 1310, pues, como escribe en el capítulo 85, un alma libre “si no quiere, no responde a nadie que no sea de su linaje [...] por ello, quien reta a un Alma así no la encuentra, sus enemigos no obtienen respuesta”.

La disyuntiva entre hablar o guardar silencio no era una cuestión baladí en la mística femenina medieval y moderna: muy al contrario. La palabra femenina fue progresivamente cuestionada y el magisterio de las mujeres prohibido a partir del siglo XIV. Aunque con frecuencia admiradas, los límites de su autoridad fueron estrechándose, de manera que la escritura y la voz femenina cayeron a menudo bajo sospecha y se vieron amenazadas. Marguerite Porete, con su libro y su condena, es un buen ejemplo de ello. Pero lo es también la insistencia con la que algunas místicas intentaron evitar ser llamadas maestras. Así Juliana, la reclusa de Norwich en la Inglaterra de finales del siglo XIV y principios del XV, a pesar de ejercer una gran influencia y una evidente autoridad entre quienes acudían a recibir de ella consejo y enseñanzas, insistió con frecuencia en sus escritos en no ser llamada maestra. ¿Buscaba con ello proteger su escritura? Podemos sospecharlo y, en ese caso, tal vez sea adecuado incluir aquí también a Teresa de Jesús, quien puso buen cuidado en preservar sus textos, más incluso que a sí misma, de la mirada amenazante de la Inquisición.

Pero antes de llegar a Teresa, la disyuntiva entre hablar o guardar silencio nos ayuda a explicar también el caso de otra mujer, distinta a cuantas se han mencionado hasta aquí, aunque

en algunas cosas, sin duda, coincidente: Jeanne d'Arc. La historia de Jeanne se enmarca en la Guerra de los Cien Años. Más allá de las vicisitudes políticas, lo que aquí importa es que la doncella de Orleans, según se desprende del texto de los dos procesos (el de condena que se celebró en Rouen en 1431 y el de rehabilitación en 1456), así como de otros documentos, no fue una niña como las demás. Llamada “beguina” por algunos de sus contemporáneos, vivió ciertamente bajo la influencia de la espiritualidad franciscana y desde los trece años se dejó guiar por una voz interior que ella en el juicio identifica como *mes voix* “mis voces” y asocia a santos, a ángeles y arcángeles o a Dios mismo. El sonido se encarnó, pues, en su cuerpo y, como en Hildegard, las voces acabaron siendo en ella la sinfonía interior de un alma que actuó con una incomprensible fuerza, convicción y firmeza. A lo largo de las veintinueve sesiones del juicio de 1431, afirma Jeanne, se retracta, se arrepiente de su retractación y finalmente arde en la hoguera. Jeanne era iletrada y no escribió nunca sus experiencias. Habló, hubo de hacerlo, ante los poderosos de su tiempo y ante sus jueces. Sólo a través de ellos nos llegan hoy, en sordina, sus palabras. Pero prestando atención a ellas, intentando escucharlas desde los pliegos del juicio, parece lícito pensar en Jeanne tal como la imaginó Carl Theodor Dreyer en *La passion de Jeanne d'Arc* en 1928: un rostro de una soledad inmensa iluminado por una luz blanca, un *ecce homo* coronado de espinas, protagonista de una pasión finalmente liberadora. Un rostro que entona para nosotros un himno al triunfo del alma, asemejándose

en ello de algún modo a la autora silenciosa del *Espejo de las almas simples*. Ese rostro y ese silencio cargado de palabras nos permite, por tanto, incluir a Jeanne entre las místicas.

EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL: TERESA Y LOS ECOS DE LAS MADRES

Y por fin, viniendo de muy lejos, se enhebran ya en el siglo XVI y ahora en verso castellano las bellísimas páginas de Teresa de Jesús: y con ella, qué duda cabe, también las de Juan de la Cruz. Atravesando el límite siempre brumoso del final de la Edad Media, en los textos de ambos autores abulenses podemos escuchar los ecos de la mística medieval.

Ecoss que se repiten, concatenan y se transmiten directa o indirectamente a través de una red densa y flexible de palabras de mujeres y de hombres. Ecoss que, más allá del siglo XVI, resuenan de nuevo hoy en el siglo XXI a un tiempo muy lejos y muy cerca. Lejos, porque fueron por largo tiempo acallados; cerca, porque redescubrimos en ellos insospechadas raíces de experiencia espiritual y estética de nuestro tiempo. ¿Y qué nos dicen? ¿Qué es lo que escuchamos? Apenas un balbuceo, un fluir de ideas, de imágenes y de sonidos. Una música callada, en el decir Juan de la Cruz, una soledad sonora que rumorea y parpadea deslumbrando nuestros sentidos abiertos al pasado.

1

MIÉRCOLES 13 DE NOVIEMBRE DE 2024, 18:30

Las fundaciones de Santa Teresa

Ministriles de Marsias

Paco Rubio, corneta

Joaquim Guerra, chirimía y bajoncillo

Josep Borràs, bajoncillos

Simeón Galduf, sacabuche

Fernando Sánchez, bajón y bajoncillo

Javier Artigas, órgano

Alicia Sánchez, Santa Teresa de Jesús

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

Antonio de Cabezón (1510-1566)

Inviolata, sobre una obra de Josquin des Prez

Tiento de primer tono sobre la Salve **

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)

O magnum mysterium

Lectura 1. Fundación de Burgos

Francisco Guerrero (1528-1599)

Pange Lingua

António Carreira (ca.1525-ca.1593)

Canção a 4 glosada **

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Ave Maria gratia plena

Lectura 2. Fundación de Villanueva de la Jara

Antonio de Cabezón (1510-1566)

Queramus. Moton (primera parte)

Tiento de quinto tono **

Queramus. Moton (tercera parte)

II

Hernando de Cabezón (1541-1602)

Glossada sobre "Susanne un jour" de Orlando di Lasso

Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627)

Salve del primer tono por de La Sol Re **

Francisco Guerrero

Pan divino y gracioso (*Canciones y villanescas espirituales*, Venecia, 1589)

Lectura 3. Cuentas de conciencia o relaciones

Cristóbal de Morales

O sacrum convivium **

Lamentabatur Jacob

Lectura 4. Fundación de Sevilla

Mateo Flecha (1481-1553)

La Girigonça (*El Jubilate*)

Luis de Milán (ca.1500-ca.1561)

Pavana y pavanilla

Clement Janequin (ca.1485-1558)

La Guerre (Códice de Lerma, Colegiata de Lerma)

* Se ruega no aplaudir hasta el final de cada parte

** Obras interpretadas a órgano solo

Teresa y sus músicas

Alfonso de Vicente

Apenas ocho meses y solo sesenta y cinco kilómetros separan la fundación del primer convento de carmelitas descalzas en San José de Ávila, el 24 de agosto de 1562, de la primera piedra del monasterio de San Lorenzo del Escorial, el 23 de abril de 1563. Sin embargo, son dos mundos distantes tanto estética como ideológicamente. Términos cuales Renacimiento tardío (y similares) o Contrarreforma, poco aclaran. Como pedía Verlaine, se impone el matiz, no el contraste de color. Para lo que aquí interesa, que es la música, baste tener presentes dos actitudes: mientras Felipe II entrega su fundación a los jerónimos, orden monástica que tenía como principal obligación el canto pausado y solemne en grandes coros y ante lujosos cantorales, Teresa de Ahumada (Teresa de Jesús, santa Teresa de Ávila) manda en las *Constituciones* para sus comunidades que “jamás sea el canto por punto, sino en tono, las voces iguales” (rechazo, por tanto, del adorno melódico). La monja, más

adelante, insiste en una manera de rezar/cantar bien diferente de los coros “profesionales” de otros templos: “el cantado que sea en voz baja, conforme a nuestra profesión, que edifique; porque en ir altas hay dos daños: el uno, que parece mal, como no va por punto; el otro que se pierde la modestia y espíritu de nuestra manera de vivir”.

Esta actitud, que podría calificarse de rechazo de la música litúrgica de arte, es propia de algunos reformadores religiosos del siglo XVI y hunde sus raíces en la religiosidad más íntima que deriva de los místicos renano-flamencos y de la *devotio moderna*; de ahí pasó a Erasmo, a los alumbrados y a los místicos castellanos. El contraste de dos imágenes de la teología de la oración: el “refugio que santa Teresa y sus compañeros edifican para la oración mental amenazada” (Marcel Bataillon) frente al gigantesco coro escurialense y su fabulosa colección de 214 libros de coro de 108 x 75 cm.



Ministriles en una silla del coro de la catedral de Burgos (siglo XVI). Fotografía de Pepe Rey.

Santa Teresa escribía para las monjas de sus fundaciones, minúsculos palomarcitos –como ella los llamaba– donde poner en práctica su ideal de vida evangélica; pero al lado estaba el mundo exterior, fuera de la clausura de sus muros, por donde la escritora mística anduvo más tiempo del que (parece) hubiera querido. Su labor reformadora y fundadora le obligó a recorrer caminos y ciudades, frecuentar ventas, posadas, templos y salones de palacios, negociar con arrieros, preladados, nobles, prestamistas y príncipes. Y a escuchar tipos de música bien variados. La propia escritora ha dejado testimonios de esas músicas cortesanas, litúrgicas, callejeras, populares o festivas. En una

de las *Cuentas de conciencia* recoge lo que le sucedió en el convento de Salamanca en abril de 1571 al escuchar a la novicia Isabel de Jesús cantar las coplas *Véante mis ojos, dulce Jesús bueno*: “Anoche estando con todas dijeron un cantarcillo de cómo era recio de sufrir vivir sin Dios. Como estaba ya con pena, fue tanta la operación que me hizo, que se me comenzaron a entumecer las manos, y no bastó resistencia, sino que como salgo de mí por los arrobamientos de contento, de la misma manera se suspende el alma con la grandísima pena, que queda enajenada, y hasta hoy no lo he entendido”. Música popular y en castellano que le llevó al éxtasis, como en otra ocasión será el himno litúrgico *Veni Creator* (*Libro de la vida*, 24, 5).

El mayor número de testimonios en sus escritos hace referencia a la presencia de polifonía, órgano y ministriles en la fundación de algunos de sus conventos, recogidos en esa

deliciosa crónica que es el *Libro de las fundaciones*. La de Sevilla fue una de las más enredadas y en la que la fundadora tuvo que luchar con intrigas y enemigos de todo tipo. Pero culminó exitosamente el 3 de junio de 1576 con una “fiesta con tanta solemnidad y las calles tan aderezadas y con tanta música y ministriles, que me dijo el santo prior de las Cuevas que nunca tal había visto en Sevilla, que conocidamente se vio ser obra de Dios”; o tal vez del carácter de los sevillanos, que tantos quebraderos de cabeza habían producido a la castellana. ¿Francisco Guerrero, el maestro de capilla de la catedral, estuvo allí presente en persona o en su música?

En Villanueva de la Jara, el día 20 o 21 de febrero de 1580, al llegar a la iglesia mayor, fueron recibidas casi como lo son hoy los deportistas campeones: “Era tanta la alegría de todo el pueblo, que me hizo harta

consolación ver con el contento que recibían la Orden de la sacratísima Virgen Señora nuestra. Desde lejos oíamos el repicar de las campanas. Entradas en la iglesia, comenzaron el *Te Deum*, un verso la capilla de canto de órgano, y otro el órgano”, una de las descripciones más precisas y única alusión a un canto polifónico y al órgano en toda la obra literaria teresiana.

Más escuetas son otras referencias del mismo libro. Al poner el Santísimo Sacramento en la iglesia del convento de Salamanca el 29 de septiembre de 1573 “hubo mucha gente y música”, y en la de Palencia, el 26 de mayo de 1581, se juntó el obispo con el cabildo y las órdenes religiosas “y casi todo el lugar; mucha música”. Las actas capitulares de la catedral describen la procesión con “la música de voces y ministriles”. En la última fundación en que estuvo presente la santa, la de Burgos, nos cuenta cómo la primera misa de la



Instrumentos pertenecientes a Santa Teresa, conservados como reliquias en el convento de San José de Ávila. Fotografía de Josefina Molina.



Medallón de los ministriles del facistol de la catedral de Sevilla (Bartolomé Morel, 1565).

nueva casa (19 de abril de 1582) se dijo “con mucha solemnidad de ministriles, que sin llamarlos se vinieron”, queriendo (el pueblo y ella misma) dar una lección a un arzobispo que tanto se opuso al nuevo convento.

Hay además otros documentos que constatan la presencia de músicos profesionales en su vida, no contados por la escritora, como la asistencia de la capilla de música de la catedral de Ávila a la consagración de la tercera iglesia del convento de San José en septiembre de 1570.

El programa del concierto de los Ministriles de Marsias recorre algunas de las posibles obras que sonaran en esos momentos de la biografía teresiana. El organista Antonio de Cabezón, de la misma generación que Teresa de Ahumada, casó con una abulense, tenía residencia en la ciudad,

figura en los libros sacramentales de la parroquia de San Juan, donde había sido bautizada Teresa, y en ocasiones tocó el órgano en la catedral. Lo que más compuso fueron tientos, la forma imitativa española por excelencia, y glosados (versiones instrumentales de composiciones vocales con adornos propios del instrumento) de motetes y *chansons* franco-flamencas como *Inviolata, integra et casta* de Josquin des Prez (de temática mariana), o *Quaeramus cum pastoribus* de Jean Mouton (navideña). Buralés de origen, palentino de formación y abulense de vecindad, sus obras pudieron sonar en muchos momentos de la vida de la mística y fundadora.

Mucho más joven era Tomás Luis de Victoria, abulense como ella, y es poco probable que se trataran personalmente, a pesar de la

proximidad de las viviendas familiares. No se escribieron adaptaciones instrumentales de sus obras; por ello los Ministriles de Marsias hacen su propia versión con glosas, según la técnica de la época, del motete *O magnum mysterium*, para la fiesta de la Circuncisión del Señor, publicado en Venecia en 1572.

Cristóbal de Morales tuvo una breve estancia en Ávila cuando santa Teresa era niña. Pero su obra estuvo presente a lo largo del siglo XVI en casi todos los centros españoles, y fue el modelo que siguieron los compositores más jóvenes. Entre ellos, su discípulo Francisco Guerrero, el autor más difundido en la segunda mitad de la centuria, la época de la Teresa fundadora y escritora. Ya se ha apuntado la posibilidad de su presencia en la procesión de la fundación sevillana, pues estuvieron el arzobispo y el cabildo. La relación de los instrumentistas con Guerrero está bien testificada: tanto por la colaboración en la capilla de la catedral hispalense como por la presencia de obras de Guerrero en los repertorios de ministriles conocidos (códices del Archivo Manuel de Falla de Granada y de la colegiata de Lerma, además de adaptaciones para vihuela). Él mismo aprendió “corneta y otros instrumentos”, según Francisco Pacheco. El himno para el Corpus Christi *Pange lingua*, publicado en 1584, y la villanesca *Pan divino gracioso*, impresa en 1589, muestran las dos caras del compositor: la música litúrgica en latín y las obras en castellano, algunas de ellas con doble versión, una con

texto profano y otra, religioso, como es este caso.

Otros autores completan el concierto instrumental que pudo acompañar los días de Teresa, con obras que siguen los modelos de la polifonía vocal: el organista portugués António Carreira (precisamente una “canción”, cuyo estilo típico de acordes homofónicos queda diluido por la glosa organística), el aragonés Sebastián Aguilera de Heredia (un tiento imitativo con el tema de la *Salve Regina* gregoriana) o el madrileño, pero vecino de Ávila, Hernando de Cabezón, que glosó uno de los mayores éxitos de todo el siglo, la *chanson* francesa *Susanne un jour* de Orlando de Lasso, y publicó su versión en 1578 junto con las obras de su padre, Antonio. También vihuelistas como Luis Milán, cuyas danzas estilizadas pudo escuchar la santa en los salones de los palacios y casas nobles. O danzas cantadas en contextos religiosos, como la jerigonza de la ensalada *El Jubilate*, de Mateo Flecha el viejo.

Termina el programa con una obra espectacular que gozó de gran fortuna; la *chanson La Guerre o La batalla de Marignan*, de Clément Janequin, obra vocal de carácter descriptivo que dio origen a géneros como las misas de batalla (que cultivaron Morales, Guerrero o Victoria) o las batallas para órgano. Pero aquí en una versión de la propia época para ministriles, según aparece en una de las más importantes fuentes de música instrumental: un códice de la colegiata de San Pedro de Lerma copiado hacia 1590, conservado en la Universidad de Utrecht. La propia escritora mística dijo que

ella, “mujer y ruin”, hacía “lo poquito que era en mí” para luchar contra los calvinistas, a saber, sus humildes fundaciones para las que hubo de batallar con muchos señores y señoras de este mundo, pero también contra

el demonio que todo lo desbarataba. Alegoría o simbolismo moral que tuvieron asimismo obras como las derivadas de la que Clément Janequin escribió en el año de 1515 en que nació Teresa de Jesús.

Ministriles de Marsias



Ministriles de Marsias es un conjunto especializado en la interpretación de música española, centrado en el repertorio vocal e instrumental que se ejecutaba en las capillas de catedrales desde finales del siglo xv hasta el xviii. Estos músicos, conocidos como ministriles, fueron fundamentales en la vida musical de las iglesias, acompañando a cantantes y órgano en las celebraciones litúrgicas. El grupo trabaja en la recuperación y difusión de este patrimonio

musical, recreando con fidelidad el sonido original de la época. Entre sus proyectos discográficos más destacados se encuentra *Trazos de los ministriles*, premiado en 2010 como mejor disco de música renacentista por la revista *CD Compact*. Su doble álbum *Inventiones de glosas. Antonio de Cabezón* recibió el reconocimiento de Disco Excepcional en la revista *Scherzo* y el premio nacional de FestClásica por su contribución a la interpretación y recuperación de la música española e iberoamericana. Ministriles de Marsias ha sido galardonado en varias ediciones de los premios GEMA como mejor grupo de música renacentista, consolidándose como una referencia en la interpretación histórica de este repertorio.

Alicia Sánchez



Reconocida actriz española, directora escénica y profesora de interpretación, alcanzó la fama con *Furtivos* (1975), dirigida por José Luis Borau, y ha tenido una destacada carrera en cine, teatro y televisión. Participó en la serie *Teresa de Jesús* (1984) dirigida por Josefina Molina, en la que encarnaba a sor Ana de los Ángeles.



2

MIÉRCOLES 20 DE NOVIEMBRE DE 2024, 18:30

Juana de Arco frente a la Inquisición

Tasto Solo

Anne-Kathryn Olsen, soprano
Bérengère Sardin, arpa gótica
Pau Marcos, fídula
Guillermo Pérez, clavisimbalum y dirección

Rachel Mastin, Juana de Arco
José Luis Torrijo, Inquisidor

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

Escena 1. *La mujer en cuestión debe ser reputada herética*

Anónimo

Præambulum super D (Codex Buxheim)

Anónimo

Fantasia I (Glogauer Liederbuch)

Escena 2. Juana en su celda

Anónimo

Fantasia II (Glogauer Liederbuch)

Guillaume du Fay (1397-1474)

Par le regard de vos beaux yeux

Escena 3. *¿Sabéis si estáis en gracia de Dios?*

Anónimo

Kyrie angelicum (Codex Buxheim)

Walter Frye (?-ca.1474)

Ave Regina caelorum

Escena 4. Las voces

Gilles Binchois (ca.1400-1460)

Esclave puist yl devenir

Escena 5. El estandarte y la espada

Walter Frye (?-ca.1474)

So ys emprentid

Anónimo

Redeuntes in G (Codex Buxheim)

La Spagna (Ottaviano Petrucci)

Escena 6. *Tú estarás en el Paraíso*

Anónimo

Ave Maria (canto llano)

John Dunstaple (ca.1390-1453)

Sub tuam protectionem

Anónimo

Paumgartner (Codex Buxheim)

II

Escena 7. *Dice la Sagrada Biblia: “Una mujer no se vestirá de hombre...”*

Anónimo

Salve Regina (canto llano)

Escena 8. *En la torre del Castillo de Ruán*

Johannes Tinctoris (?-1551)

La Spagna

Escena 9. *Juana, querida amiga, vuestro proceso va a terminar*

Walter Frye (?-ca.1474)

Tout a part moi

Anónimo

Fortune tort (Cancionero de Montecassino 871)

Escena 10. *La falsa abjuración*

Anónimo

Fantasia III (Glogauer Liederbuch)

Escena 11. *¿Acaso no habías abjurado de todo, y prometido no volver a vestirte con ropa de hombre?*

Johannes Tinctoris (?-1551)

Helas

Escena 12. *La ejecución*

Guglielmo Ebreo (ca.1420-ca.1481)

Falla con misuras

Walter Frye (?-ca.1474)

Alas, alas

Escena 13. *Ecos*

Johannes Tinctoris (?-1551)

Virgo Dei throno digna

Anónimo

Requiem aeternam (disminución sobre canto llano)

* *Se ruega no aplaudir hasta el final de cada parte*

Jeanne d'Arc: la luz viva y el fuego

Carmen Julia Gutiérrez

ENTRE LA HISTORIA Y EL MISTICISMO

La figura de Jeanne d'Arc ha sido objeto de admiración y estudio desde que su extraordinaria vida y trágico destino la convirtieron en una de las figuras más veneradas de la historia de Francia y en un símbolo universal de fe, valor y sacrificio. Hija de campesinos, en la pequeña aldea francesa de Domrémy, Jeanne afirmó haber recibido desde temprana edad visiones divinas de Santa Catalina, Santa Margarita y San Miguel, cuyas voces la guiaban en todos sus pasos. Su misión, según ella, era liberar a Francia del dominio inglés durante la Guerra de los Cien Años. Las voces, además de inspirarla espiritualmente, la impulsaron a emprender acciones militares decisivas, hasta llegar a liderar ejércitos de miles de soldados y lograr la coronación de Carlos VII como rey de Francia.

Los santos que guiaban a Jeanne en forma de voces y visiones tienen un valor profundamente simbólico. San Miguel Arcángel simboliza el

enfrentamiento con el mal. En su juicio, la joven defendió su convicción de que San Miguel la había llamado a liderar las tropas de Francia, al igual que él lideraba los ejércitos celestiales. Esta narración fue clave para justificar sus acciones militares, pero también despertó la sospecha de las autoridades eclesiásticas, quienes consideraban peligroso que una joven se proclamara bajo el mandato directo de los cielos. Santa Margarita de Antioquía, que sobrevivió de ser devorada por un dragón, es una imagen poderosa, ya que, en la tradición cristiana, el dragón suele ser una representación del mal. Como ella, Jeanne se enfrentaba a fuerzas aparentemente invencibles, ya fueran los ejércitos enemigos o los tribunales que la juzgaron. Santa Catalina de Alejandría, una mártir erudita que se enfrentó al poder de Roma, refleja el intelecto y la determinación de Jeanne, una campesina analfabeta cuyas sutiles respuestas a sus interrogadores no eran acordes con su carencia de educación.

A pesar de sus logros militares y su fervor religioso, Jeanne fue capturada



Albert Lynch,
Jeanne d'Arc (1903).
Grabado de la revista
Figaro Illustré.

por los borgoñones, aliados de los ingleses, y entregada al enemigo. Los ingleses la juzgaron por herejía y fue condenada a la hoguera. La sentencia se ejecutó cuando Jeanne tenía diecinueve años, en la plaza del Mercado Viejo de Rouen, tras un juicio que, en 1456, fue anulado por un tribunal inquisitorial. En 1803 fue declarada símbolo nacional por Napoleón Bonaparte y en 1920 fue canonizada por el papa Benedicto XV.

Sus restos fueron quemados hasta tres veces y sus cenizas arrojadas al Sena para que no quedara ningún resto que venerar. Sin embargo, el legado de Jeanne d'Arc ha perdurado a lo largo de los siglos no solo por sus hazañas militares, sino también por su

extraordinaria devoción y coraje frente a la adversidad.

La influencia de Jeanne en la cultura es muy vasta y ha servido de inspiración a músicos, escritores, pintores y cineastas. En el arte, ha sido representada como una heroína mística, una guerrera devota y una mártir trágica. En la pintura, a menudo se ve a Jeanne sosteniendo un estandarte, al que amaba “cuarenta veces más que a su espada”, símbolo de su papel como líder militar y enviada divina. En la literatura, autores como Mark Twain, en *Personal Recollections of Joan of Arc, by the Sieur Louis de Conte* (1896) y George Bernard Shaw en *Saint Joan* (1923) han ofrecido sus propias interpretaciones de la vida

La actriz María Falconetti en *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), del director danés Carl Theodor Dreyer. La película fue rodada ocho años después de la canonización de la santa.



de Jeanne. Shaw la presenta como una figura moderna, adelantada a su tiempo, que desafía las convenciones sociales y políticas de su época. Jeanne d'Arc ha sido también una fuente de inspiración recurrente en la música. Su figura mística y heroica ha motivado la creación de óperas, oratorios y canciones que evocan su valentía y fe inquebrantable. Compositores como Arthur Honegger, en su oratorio *Jeanne d'Arc au bûcher* (1938), o Giuseppe Verdi, en su ópera *Giovanna d'Arco* (1845), han capturado distintos aspectos de su vida: su conexión con lo divino, sus victorias en la batalla y su sacrificio final. Autores contemporáneos como Leonard Cohen, Madonna, The Smiths, u *Orchestral Manoeuvres in the Dark*, le han dedicado también temas, casi siempre destacando aspectos como la lucha por la justicia y la resistencia frente a la opresión. A través de estos retratos artísticos, la historia de Jeanne sigue viva y su figura sigue siendo relevante en debates sobre el poder, la fe y el sacrificio.

El proceso de condena de Jeanne se convirtió en un testimonio de la

lucha entre el poder humano y lo divino, un tema que ha sido explorado en innumerables obras de teatro, literatura y cine. Uno de los ejemplos más destacados es la película de Carl Theodor Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), que se considera una de las mejores representaciones cinematográficas del juicio y ejecución de la santa. Dreyer capta con una intensidad devastadora el sufrimiento de Jeanne durante su interrogatorio, utilizando primeros planos que transmiten la angustia y la fortaleza de la joven mártir.

El juicio de Jeanne ha sido estudiado no solo desde un punto de vista histórico, sino también como un conflicto espiritual. Su afirmación de que la guiaban las voces divinas la colocó en el centro de un enfrentamiento entre el poder establecido de la Iglesia y una fe mística y personal. Durante su proceso, fue acusada de herejía, en gran parte por su insistencia en que había sido enviada por Dios. La incomodidad de los inquisidores ante su certeza refleja la naturaleza disruptiva de su misión.

Este enfrentamiento entre el poder establecido de la Iglesia y una joven que afirmaba recibir instrucciones divinas representa uno de los episodios más conmovedores y trágicos de la historia europea.

Régine Pernoud, una de las historiadoras más respetadas en el estudio de la figura de Jeanne, describe en su libro *Vie et mort de Jeanne d'Arc* (París, Hachette, 1953) la complejidad del proceso que llevó a la muerte a la joven heroína. Según Pernoud, el juicio de Jeanne no fue solo una cuestión política y militar, sino también un conflicto espiritual en el que se enfrentaban dos visiones del mundo: la fe dogmática de los jueces inquisitoriales y la fe mística y personal de Jeanne.

LA MÚSICA: ENTRE LA DEVOCIÓN Y EL MARTIRIO

El concierto dramatizado que hoy se presenta ofrece un recorrido sonoro y emocional a través de momentos clave de su vida, tal y como se narran en su juicio, cuyas actas se conservan. La selección musical de este programa, realizada por el grupo Tasto Solo, sumerge al oyente en el universo espiritual y emocional de Jeanne d'Arc, desde las visiones divinas hasta su martirio final, reflejando el contexto histórico y místico de su experiencia y transportándonos a la época en que Jeanne fue cuestionada y condenada por su fe. Las piezas escogidas, que provienen en su mayoría de códices de la época, reflejan las diferentes facetas de su vida: la fe, el liderazgo militar y el martirio.

El concierto se abre con un *Præambulum super D* del Codex Buxheim, una colección de música para órgano de finales del siglo xv. Esta obra introduce un ambiente solemne que nos prepara para el relato de la vida de Jeanne, evocando la atmósfera de las cortes y los espacios religiosos donde se desarrolló su historia. A medida que avanza la narración, escuchamos piezas como la *Fantasia I* y la *Fantasia II* del *Glogauer Liederbuch*, que refuerzan la solemnidad y el drama de las escenas. Estas fantasías anónimas nos trasladan a la Francia del siglo xv, donde Jeanne vivió sus momentos de gloria y sufrimiento.

El amor a Dios de Jeanne y su determinación a seguir el mandato de las voces celestiales es subrayado por la *chanson* amorosa *Par le regard*, de Guillaume Du Fay, seguida de las disminuciones del Codex Buxheim y el *Kyrie angelicum*, del mismo manuscrito. La antifona mariana *Ave Regina caelorum*, de Walter Frye, posee un fuerte simbolismo en el contexto de la vida de Jeanne, pues representa la devoción de la santa y su conexión con las voces divinas que la guiaron desde los trece años.

Cuando el diálogo con el inquisidor versa sobre la batalla y los enemigos ingleses escuchamos piezas del Codex Buxheim, alguna de ellas en su versión vocal, como *So ys emprentid*, de Walter Frye. La conversación gira entonces hacia el pecado, del que Jeanne se sabe inocente, y se ve acompañada por un *Ave Maria* en canto llano y *Sub tuam protectionem* de John Dunstaple ("Bajo tu protección nos refugiamos, Madre de Dios. No



Jeanne en la hoguera en el manuscrito *Las vigiles de la mort de Charles VII*, ca. 1483, por Marcial de Auvernia, París, Bibliothèque Nationale, MS. Fr. 5054.

rechaces nuestras súplicas en la tentación, sino líbranos del peligro, tú, Virgen gloriosa y bendita”). Jeanne resiste e insiste en sus declaraciones mientras escuchamos las piezas *Tout a part moi*, de Walter Frye, basada en un poema extremadamente triste (“me mantengo sola, como un alma desconcertada, lamentando mi triste vida y a la Fortuna que tanto me combate”) y la anónima *Fortune tort* (“Fortuna adversa”).

La música que acompaña el momento de la condena y la victoria de los inquisidores en este concierto refleja el drama de su martirio y el triunfo de su espíritu. *La Spagna*, de Johannes Tinctoris, que recuerda

la atmósfera de las trompetas y tambores que la acompañaron en la batalla, se transforma ahora en un lamento solemne que acompaña su paso a la eternidad. *Alas, alas*, de Walter Frye, cierra el ciclo con una melodía melancólica cuyo texto finaliza diciendo “Como la verdadera tórtola, que rechaza cualquier cambio, entono ‘Ciertamente, bienvenida sea mi muerte’, y me lamento”. Esto subraya la tragedia de su muerte, pero también nos recuerda su entrega inquebrantable a la voluntad divina.

La muerte y la victoria moral de la Doncella de Orleans se acompaña con las piezas *Virgo Dei throno digna* (“Virgen digna del trono de Dios”), de Johannes Tinctoris, y *Requiem aeternam*, puente entre el dolor terrenal y la esperanza celestial, ya que Jeanne no solo aceptó su destino, sino que lo abrazó como parte de la misión que sus santos le habían encomendado.

Tasto Solo

Tasto Solo combina creatividad, investigación histórica y virtuosismo en su exploración de la música medieval y de principios del Renacimiento. Bajo la dirección de su fundador, Guillermo Pérez, el conjunto ilustra el refinamiento de estos repertorios exquisitos y cautiva a la audiencia a través de un lenguaje musical único, acompañado de ritmo dramático, puesta en escena, improvisación y diálogo



ROBIN H. DAVIES

entre los intérpretes. Su discografía incluye dos grabaciones dedicadas a la música de tecla del siglo xv, *Meyster ob allen Meystern* y *Le chant de leschiquier*, otro consagrado a la Inglaterra del siglo xvi, *Early Modern English Music*, y un nuevo registro con música italiana del Renacimiento, *Eros & Subtilitas*, publicado por el sello de Jordi Savall, Alia Vox. Estas grabaciones han recibido múltiples premios y distinciones nacionales e internacionales. Es invitado regularmente en los más prestigiosos festivales y salas de concierto de toda Europa. En 2024, el grupo actuará en España, Francia, Italia, Bélgica, Alemania, Austria, Países Bajos y Polonia.

Guillermo Pérez, dirección



Director, investigador y especialista en teclados antiguos, es reconocido mundialmente por su dominio del organetto, un pequeño órgano icónico en la música europea entre los siglos XIV y XVI, con el que ha desarrollado una técnica personal y virtuosa. Con su grupo Tasto Solo crea innovadores programas presentados

en los principales festivales europeos. Además, colabora con prestigiosos ensambles como Hespèrion XXI, Mala Punica y The Unicorn Ensemble, y ha grabado más de veinte discos con importantes sellos. De 2018 a 2021 fue profesor en el Real Conservatorio de Bruselas y actualmente enseña música renacentista en el Conservatorio de Toulouse. Comprometido con la pedagogía del organetto y la música medieval, ha impartido cursos en centros como la Schola Cantorum Basiliensis y el Conservatorio de Moscú. Pérez también se dedica a la investigación y reconstrucción de órganos medievales junto al constructor Walter Chinaglia, destacando el proyecto de un órgano diseñado por Leonardo da Vinci. Colabora con el compositor José-María Sánchez-Verdú en varios estrenos contemporáneos.

Rachel Mastin



Es una actriz y creadora teatral formada con William Layton y en el Teatro de La Abadía, que ha desarrollado su carrera entre Francia y España. Con su compañía madrileña Pared con Pared participa en la creación de cinco espectáculos, cuyas poéticas contemporáneas o clásicas se caracterizan por el compromiso social y dan voz a relatos silenciados. Acaba de terminar una gira como actriz con una adaptación de *Los tres*

mosqueteros, dirigida por Julia Marini, que se ha podido ver en toda Italia. También ha actuado recientemente en el Teatro Fernando de Rojas de Madrid con el espectáculo *Cuaderno 212*, de la compañía Campo de Interferencias, en el que interpreta a Marie Curie. En París es cofundadora de la compañía Les Bourdonneuses y trabaja actualmente en la creación de su próximo espectáculo de autoría propia, *Moi seule*, en el que encarna a Marie-Thérèse Levasseur, compañera del filósofo Jean-Jacques Rousseau. El texto reflexiona sobre los cuidados y la educación desde una perspectiva femenina ignorada durante siglos por la historia y la literatura.



Es un actor español con una destacada trayectoria en cine, teatro y televisión. Comenzó su carrera en los años noventa, participando en la serie *Canguros*. Desde entonces, ha trabajado con algunos de los directores de cine españoles más importantes, como Juanma Bajo Ulloa, Manuel Gutiérrez Aragón, Acheró Mañas y Fernando Colomo. Su actuación en la película *La soledad*, dirigida por Jaime Rosales, le valió el Premio Goya al Mejor Actor Revelación. También ha colaborado con Pedro Almodóvar en películas como *Todo sobre mi madre* y *Los amantes pasajeros*. Además, ha formado parte de numerosas producciones teatrales, en las que ha trabajado con directores como Miguel del Arco o Laila Ripoll, en el Festival de Mérida y con la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

3

MIÉRCOLES 27 DE NOVIEMBRE DE 2024, 18:30

Marguerite Porete ante *El espejo*

Catalina Vicens, teclados históricos

Mélida Molina, Marguerite Porete
Eduardo Aguirre de Cárcer, narrador y percusión

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.

Escena 1. Informe de denuncia al Papa de Simon de Tournai

Anónimo

Audi pontus, audi tellus (Codex Huelgas)

Magister Ato episcopus Trecensis (1090-1145)

Misit Herodes (Codex Calixtinus)

Escena 2. Margarita escribe *El espejo de las almas simples* (fragmento)

Guillaume de Machaut (1300-1377)

Aymi! dame de valour

Anónimo

Si mundus viveret, mundus pecunia (Codex Madrid)

Escena 3. *El espejo de las almas simples* (fragmento)

Anónimo

Chominciamento di gioia (siglo XIV)

Philippe le Chancelier (1160-1263)

In omne fratre tuo

Escena 4. “Yo soy Dios, pues Amor es Dios y Dios es Amor”

Anónimo

Mulier magni meriti / Multum viget virtus (siglo XIV)

Patrie pacis lucide gubernatrix / Patria gaudentium cum regina (siglo XIV)

Escena 5. “A todos cuantos viven de vuestro consejo”

Anónimo

Desiderium animae ejus tribuisti (siglo XIII)

Anónimo

Benedicamus Domino (Codex Huelgas)

Quis dabit capiti meo (Codex Huelgas)

Virgo / Sponsus amat sponsam / Gloria (Codex Montpellier)

Escena 6. “¿Qué dice esta criatura?”

Anónimo

Per tropo fede talor se perigola (Codex Rossi)

Escena 7. La amenaza de la Inquisición

Anónimo

Credo videre bona domini in terra viventium (siglos XIII-XIV)

Anónimo

De gravi semineo quod patet colonis / In corde (Codex Madrid)

Anónimo

Benedicamus, aquam (Codex Huelgas)

Escena 8. La ejecución

Catalina Vicens (1983)

In Solita

Guillaume de Machaut (1300-1377)

De bonté, de valour

* Se ruega no aplaudir hasta el final de cada parte

El espejo de las almas simples y la mística de la libertad

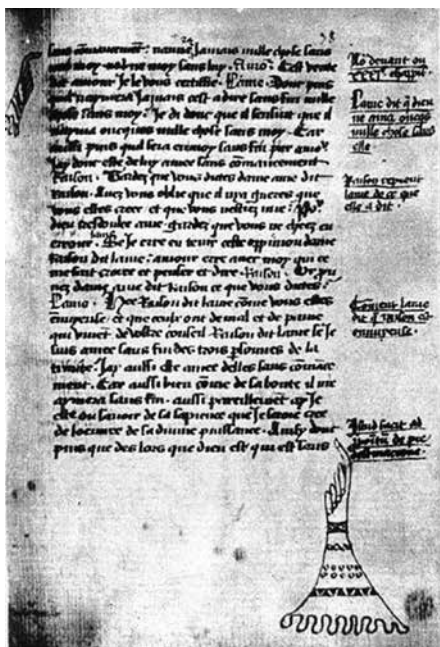
Carmen Julia Gutiérrez

Gracias a las actas de los Tribunales de la Inquisición, sabemos que en la Place de la Grève de París, el 1 de junio de 1310, las llamas de una hoguera consumieron el cuerpo de Marguerite Porete. El pecado de esta mujer había sido escribir un libro que defendió hasta sus últimas consecuencias. Las actas no mencionan cuál era ese libro herético, pero sí recogen alguna de sus frases, por las cuales la investigadora Romana Guarnieri pudo identificarlo en 1946. Se trataba de *Mirouer des simples âmes anienties et qui seulement demourent en vouloir et desir d'amour* (Espejo de las almas simples anonadadas y que quedan únicamente con voluntad y deseo de amor), un tratado de mística escrito en francés antiguo que proponía una forma de relación directa entre el alma y Dios, sin necesidad de mediadores eclesiásticos.

EL CONTENIDO Y LA NATURALEZA DE SU OBRA

El espejo de las almas simples presenta el amor del alma tocada por Dios y

hace entablar diálogos alegóricos al Amor y a la Razón personificados como Dama Alma, Dama Amor



Marguerite Porete, *El espejo de las almas simples*, cap. 35 (Diálogo del Alma y la Razón), MS. Chantilly, Musée Condé, F XIV 26, fol. 38, finales del siglo xv o principios del xvi.

(Dios), Razón y otras, como “Espíritu Santo” y “Santa Iglesia la Pequeña” (la Iglesia jerárquica). El formato alegórico de un diálogo refleja la familiaridad de Porete con el estilo del amor cortés popular en la época, y da testimonio de su alto nivel de educación y sofisticación. Marguerite era una beguina¹ independiente desde el punto de vista religioso y social, y quizá también desde un punto de vista económico, pues de alguna manera consiguió sufragar los altísimos costos de elaboración de las múltiples copias de su libro.

Aunque la mayor parte del *Espejo de las almas simples* parece seguir un argumento racional y erudito, Porete defiende que el alma debe dejarlo todo, incluso la razón. El alma que ha encontrado a Dios no necesita penitencia, ni sacramento, ni oración. No necesita de nada fuera de sí misma, porque ya lo tiene todo dentro. Tiene

1 Una beguina era una mujer laica que formaba parte de un movimiento religioso cristiano surgido en Europa durante los siglos XII y XIII. Las beguinas vivían de forma comunitaria, similar a las monjas, pero sin hacer votos formales de pobreza, castidad u obediencia, lo que les permitía una mayor libertad y flexibilidad. Algunas dejaban incluso el beguinaje para casarse o retornar a la vida secular si lo deseaban. Dedicaban su vida a la devoción, la oración, la caridad y el trabajo manual. El movimiento fue visto con recelo por la Iglesia, pues su independencia no encajaba con las estructuras eclesiásticas tradicionales. Fueron suprimidas en varias ocasiones, especialmente en el siglo XIV, pero dejaron un importante legado en la historia de la espiritualidad femenina en la Edad Media.

la libertad verdadera. La teología del *Espejo de las almas simples* era una teología en femenino, enseñada por una mujer. Y enseñaba un camino místico de libertad radical, “la justa libertad del puro Amor”, sin necesidad de la Iglesia jerárquica. Y, además, lo enseñaba en francés, de modo que todos pudieran entenderlo.

LAS RAZONES Y LAS CONSECUENCIAS DE SU CONDENA

Marguerite no era una figura convencional. Su independencia, tanto religiosa como social, la hizo destacar en una época en la que las mujeres, especialmente aquellas que se atrevían a opinar sobre temas religiosos, eran vistas con recelo. Las autoridades eclesiásticas le habían advertido que consideraban herética su obra, y su libro ya había sido quemado públicamente en Valenciennes antes de su detención en 1308, que se produjo tras entregarle una copia de su libro al obispo de Chalons. El obispo la acusó de herejía, le ordenó dejar de difundir su doctrina y su libro y, como ella no acató las órdenes, fue encarcelada y excomulgada hasta que se retractara.

El principal responsable de la acusación fue el dominico Guillaume Humbert, Gran Inquisidor de Francia, asistido por el franciscano Nicolas de Lyre y por un gran número de clérigos, universitarios y juristas. El juicio que la condenó se centró en las supuestas herejías contenidas en su obra. Marguerite fue acusada de haber traspasado y trascendido las divinas escrituras, de haber pronunciado palabras contrarias y perjudiciales



al sacramento de la Eucaristía y de haber discutido y divulgado asuntos sagrados en lengua vernácula, algo que se consideraba particularmente peligroso. El juicio contra Marguerite no solo condenaba a una mujer, sino a un pensamiento subversivo que desafiaba las normas establecidas. Marguerite se atrevió a proponer que el alma humana podía alcanzar un estado de libertad y unión con Dios sin necesidad de los estamentos eclesiásticos. Este desafío directo a la autoridad de la Iglesia, combinado con el hecho de haber escrito en francés, llevó a su condena.

EL SILENCIO COMO FORMA DE RESISTENCIA

Su defensa, o más bien la ausencia de ella, es notable en la historia de su juicio y condena. Porete adoptó una postura de silencio total durante gran parte del proceso. A pesar de haber pasado un año y medio encarcelada antes de que se iniciara el juicio, se negó a retirar su libro de la circulación. Tampoco se defendió activamente ni intentó retractarse de las acusaciones que le presentó la Inquisición. Su actitud puede ser entendida como una expresión de su profunda convicción de las verdades que defendía en su obra o de confianza en que su mensaje era espiritual y trascendía las acusaciones que se le impusieron. Su silencio y su negativa a someterse a la autoridad eclesiástica fueron interpretados como una confirmación de su herejía, lo que finalmente la llevó a ser declarada culpable y quemada viva ante una multitud conmocionada por su

serenidad. La voz de Marguerite Porete fue acallada por teólogos y clérigos que trataban de construir un mundo y una Iglesia en los que las mujeres ocupasen un papel sumiso y de servicio.

LA MÚSICA COMO UN REFLEJO DE LA MÍSTICA

Las palabras de Porete, tal como se recitan en este concierto dramatizado, son una mezcla de claridad espiritual y valentía intelectual. Se entiende la ira de los teólogos de la época y el hecho de que no pudieran aceptar que una mujer, y laica, cuestionara las bases de su fe. Las piezas musicales que acompañan el texto, interpretadas en teclados históricos por Catalina Vicens, han sido elegidas para subrayar los momentos clave de la vida y obra de Marguerite. Las obras contemporáneas de compositores como Guillaume de Machaut y las anónimas de códices como el de Madrid o el de Las Huelgas, no solo sitúan históricamente su vida, sino que también evocan su viaje místico, desde su búsqueda de Dios hasta su sacrificio final. Dado que la interpretación es instrumental, todo ello se expresa simbólicamente, pues la mayoría de las piezas evocan en sus textos originales los temas

Rober Campin, Maestro de Flemalle,
Una mujer (ca. 1430), National Gallery
de Londres. Tanto el lugar (Valenciennes)
como el atuendo podrían corresponder
a una beguina.



relacionados con el juicio y la condena de Porete.

Así, tras las palabras introductorias del inquisidor, escuchamos una pieza del Codex Las Huelgas, un manuscrito procedente de un monasterio femenino y compilado en época contemporánea de Porete. *Audi pontus audi tellus*, con referencias al Juicio Final, como alusión al proceso real (“He aquí, ya es el día, ese día, el día temido, el día amargo, en el que el cielo huirá, el sol se enrojecerá, la luna se eclipsará, y las estrellas caerán sobre la tierra. Ay, pobre, ay, pobre, ¿por qué, hombre, sigues una causa inútil?”). *Misit Herodes*, del Codex Calixtinus, refleja la tensión que Marguerite experimentó al enfrentarse a la autoridad eclesiástica, pues menciona la orden de Herodes de arrestar y ejecutar a algunos miembros de la Iglesia, incluyendo a Santiago, el hermano de Juan.

Mientras Marguerite escribe, suena la balada *Aymi! dame de valor*, de Guillaume de Machaut (1300-1377), que expresa el lamento de un amante que sufre por un amor no correspondido. También escuchamos *Si mundus viveret mundus pecunia*, un canto que critica los valores mundanos, en contraste con la pureza espiritual que ella predicaba. Un interludio instrumental danzable, lleno de vida y energía (*Chominciamento di gioia*) ofrece un respiro entre los recitados, evocando la alegría del alma que ha encontrado su libertad y su lugar en la divinidad, indiferente a las críticas. Por su parte, las múltiples voces de *In omne fratre tuo*, de Philippe le Chancelier (1160-1263) crean una red de interacciones

que evocan el diálogo entre el alma y Dios.

La intervención de Marguerite sobre su liberación espiritual está enmarcada por las piezas *Mulier magni meriti* (Mujer de gran mérito) y el motete *Patrie pacis lucide gubernatrix / Patria gaudentium cum Regina*, que exalta a la Virgen María como guía de paz y regente de los cielos, temáticas que resuenan profundamente en la espiritualidad de Porete. Marguerite defiende vehementemente sus ideas ante el inquisidor mientras escuchamos *Desiderium animae ejus tribuisti* (“Le concediste, Señor, el deseo de su alma y no le negaste lo que pidieron sus labios”) y un *Benedicamus Domino*, que representa la devoción que sentía Marguerite, no hacia una Iglesia estructurada, sino hacia una relación directa con lo divino. *Quis dabit capiti meo* (“¿Quién dará agua a mi cabeza, y una fuente de lágrimas a mis ojos, para que lloré día y noche por los asesinados de mi pueblo?”) es un lamento que refleja la desesperación de Marguerite ante su inminente condena. El bellissimo motete *Virgo / Sponsus amat sponsam / Gloria* explora la simbología de la Virgen y el Esposo (Cristo) en una relación mística (“El esposo ama a la esposa, el Salvador la visita”). La última explicación de Marguerite al inquisidor (“Si no lo entendéis, no puedo hacer nada”) desata la ira de éste. En ese momento escuchamos una pieza del Codex Rossi, *Per tropo fede talor se perigola*, cuyo texto original reza: “Por demasiada fe, a veces se corre peligro. Desdichado aquel que confió en una mujer,

porque el amor siembra su veneno amargo, de donde la muerte a menudo se recoge”. La parte final del concierto narra el encarcelamiento de Marguerite, que duró año y medio, su condena y su muerte. *Credo videre bona domini in terra viventium* está basada en un texto salmódico que afirma “Creo que veré los bienes del Señor en la tierra de los vivientes”. Por su parte, el texto original de *De grani semineo / In corde* alude al legado de Marguerite en el futuro (“De la semilla del grano que el Padre sembró para sus labradores, entregado el hijo a la muerte, creció el fruto de la buena cosecha”).

La hoguera en la que arde Marguerite es acompañada con una pieza de la propia Catalina Vicens y un *virelai* de Guillaume de Machaut, *De bonté, de valour*, que ensalza las numerosas virtudes de una dama a la que nadie puede compararse. A pesar del trágico final de Marguerite Porete, *El espejo de las almas simples* continuó circulando, si bien anónimamente o bajo una falsa autoría masculina. Se tradujo al latín, italiano e inglés medio en el mismo siglo XIV y ha llegado hasta nosotros como un texto fundamental de la mística medieval.

Marguerite Porete nunca ha sido rehabilitada por la Iglesia.

Catalina Vicens



Versátil intérprete en instrumentos de teclado históricos y altamente demandada como docente, ha dado clases como profesora invitada en el Conservatorio Oberlin (Ohio) y en el Conservatorio Real de Bruselas, además de impartir clases magistrales en más de una decena de conservatorios y universidades

internacionales. Es conservadora del Museo San Colombano – Colección Tagliavini de Bolonia, donde está a cargo de una de las mayores colecciones de instrumentos de teclado antiguos en condiciones de ser tocados. Sus grabaciones han recibido varias nominaciones a los Grammy y ha obtenido un Diapason d'Or con su disco como solista, entre otros reconocimientos. Su investigación e interpretación de instrumentos de teclado medievales y renacentistas le ha llevado a colaborar con múltiples compositores para dar una nueva vida a estos instrumentos. Dirige la agrupación y el proyecto social Servir Antico.

Mélida Molina



MOISÉS FERNÁNDEZ ACOSTA

Con experiencia en más de cuarenta montajes teatrales, ganó en 2006 el Premio de la Unión de Actores como Mejor Actriz Secundaria por la obra *Así es (si así os parece)*, dirigida por Miguel Narros. Ha trabajado con directores como Mario Gas, Lola Blasco, Laila Ripoll o Juan Carlos Pérez de la Fuente. Entre sus últimos trabajos destaca *Loba*, de Juan Mairena, por la que fue finalista al premio MET a Mejor Actriz 2023; *Siempre viva* (2021), dirigida por Salva Bolta o *El curioso incidente del perro a medianoche* (2019), con dirección de José Luis Arellano. En 2004 fue finalista en los Premios

Ercilla como actriz revelación por *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, de Adolfo Marsillach, con dirección de Francisco Vidal. En televisión ha encarnado a Catalina de Aragón en *Carlos, Rey Emperador* (2015) y ha trabajado en series como *White Lines*, *Velvet* o *Amar en tiempos revueltos*. En 2024 ha formado parte del reparto de *Red Flags* (Atresplayer), *Respira* (Netflix) y *Santuario* (Atresplayer), estas dos últimas aún sin estrenar.



MIÉRCOLES 4 DE DICIEMBRE DE 2024, 18:30

Las visiones de Hildegard

Psallentes

Hendrik Vanden Abeele, dirección

Palmira Ferrer, Hildegard von Bingen
José Luis Torrijo, Papa Eugenio III (voz en *off*)

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 **Hildegard von Bingen** (ca.1098-1179)
Codex Dendermonde, Abadía de Dendermonde (Bélgica) (selección)

DIOS PADRE
Antifona “O Magne Pater” (fragmento)

Lectura 1: Carta de Hildegard a Guibert de Gembloux

Antifona “O Magne Pater” (continuación)
Salmo 85 “Inclina Domine aurem tuam”

Lectura 2: *Scivias*: “Protestificatio” (fragmento)

SANTA ÚRSULA
Responsorio “Spiritui sancto honor sit”
Himno “Cum vox sanguinis”

II **Hildegard von Bingen**
Codex Dendermonde, Abadía de Dendermonde (Bélgica) (selección)

VIRGEN MARÍA
Antifona “O splendidissima gemma” (fragmento)
Cántico “Hymnum cantemus Domino” (Judith)

Lectura 3: Carta de Hildegard a Bernardo de Claraval y del
Papa Eugenio III a Hildegard

Himno “Ave Generosa”

Lectura 4: *Vida*. Libro II (fragmento)

Antifona “Sed diabolus”

Lectura 5: Visión decimotercera y Carta a los preladados de
Maguncia

Ordo Virtutum (Codex Wiesbaden, Convento de Rupertsberg,
Alemania) (selección)
O antiqui sancti

Lectura 6: *Liber divinatorum operum* (fragmento)

O nos peregrine sumus

Lectura 7: Carta de Hildegard a Guibert de Gembloux

O Deus, quis es tu?

Lectura 8: Visión octava

Himno “In principio”

Codex Dendermonde, Abadía de Dendermonde (Bélgica) (selección)

Antifona “O splendidissima gemma” (fragmento)

Lectura 9: La muerte de Hildegard

Antifona “O splendidissima gemma” (continuación)
Cántico “Hymnum cantemus Domino” (Judith)

** Se ruega no aplaudir hasta el final de cada parte*

En colaboración con el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza

De monjas y de sus músicas

Juan Carlos Asensio

Por más que pueda pareceros un enigma por su polifacética personalidad, gracias a su condición de abadesa y a su veneración en determinadas partes de Alemania, hoy conocemos su nombre, Hildegard von Bingen, como el de una de las mujeres más prominentes de la Edad Media. Pero ¡cuántas obras medievales –y no solo musicales– se las debemos al sexo femenino entre los miles de piezas anónimas! ¿Por qué y para quién componía Hildegard? Vivió en una época, comienzos del siglo XII, en la que el corpus monódico –en principio– estaba compuesto en su práctica totalidad, salvo las piezas correspondientes a los géneros que hoy denominamos tropos, secuencias y otras obras afines que fueron completando lo que hoy conocemos como el canto cristiano litúrgico.

En este programa vamos a poder escuchar algunas de las piezas que Hildegard compuso 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

se han conservado principalmente en dos fuentes: los códices Dendermonde y Wiesbaden (*Riesenkodex*). Su conservación a modo de corpus musical en estas dos fuentes ha facilitado, sin duda, el acercamiento a su legado. Ya a finales del siglo XIX tenemos algunas copias manuscritas extraídas directamente de esos códices y realizadas por Dom Joseph Pothier, osb, monje de Solesmes y posterior abad de Saint-Wandrille, lo que muestra que la obra de la abadesa no había pasado inadvertida a los restauradores del canto gregoriano del monasterio francés.

Hildegard von Bingen (1098-1179), canonizada por el papa Benedicto XVI en 2012 (su fiesta se celebra el 17 de septiembre) fue proclamada Doctora de la Iglesia ese mismo año. Así, la Iglesia reconocía de manera universal el legado de esta figura excepcional. 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



Riesenkodex, F 0466r, Essen, Biblioteca de Wiesbaden. Durante la Segunda Guerra Mundial, el manuscrito tuvo que ser protegido de los bombardeos, y en 1947 fue apropiado por las autoridades soviéticas.

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 Jutta von Spanheim, con quien ingresaría en el monasterio de Disibodenberg, profesando en 1112. Tras la muerte de su mentora (1136) fue elegida abadesa. La propuesta de Psallentes va a llevarnos a un recorrido por la liturgia que llamó la atención de la hoy santa para su

inspiración compositiva. El propio programa nos indica la fuente de la que proceden las piezas, ya que algunas son específicas de uno de los códices y algunas de las que son comunes se encuentran incompletas debido a las lagunas existentes en una de las dos fuentes. Como se ha señalado al principio, deberíamos preguntarnos por qué Hildegard compuso piezas para liturgias que, en algunos casos, serían redundantes con las propias composiciones de canto llano que estaban en uso en su tiempo. La respuesta puede ser doble. Por una parte, escogió textos –no sabemos si de elaboración propia– diferentes de los prescritos por la tradición –en ello vemos un cierto grado de atrevimiento– y, por otra, decidió dotar a esos textos de música nueva, de su propia invención, explorando nuevas sonoridades que serán una característica en toda su obra.

Las primeras piezas están dedicadas a Dios Padre. Ninguna rúbrica precede en los dos manuscritos a la primera pieza –así como a la siguiente, *O eterne Deus*, dedicada también al Padre–, pero es posible que a Hildegard o a los compiladores de su obra les pareciera oportuno empezar la colección de obras musicales por estas piezas tan emblemáticas. Y en la antífona *O magne Pater* vamos a poder ver las principales características compositivas de la autora: la amplitud en el ámbito vocal y, por ello, la no sumisión a la modalidad tradicional. Esta primera pieza escrita en modo IV^o se encuentra transportada una quinta aguda: es decir, en vez de terminar en Mi, termina en La. La razón es



Guido Reni,
Santa Úrsula (1642),
Saltram (Plymouth),
National Trust.

muy sencilla (y en parte se ve aquí una moda puesta en práctica por los cistercienses, con quienes Hildegard guarda cierta relación), ya que nuestra monja utiliza intervalos de segunda menor y de segunda mayor por encima de la tónica. Si escribimos esto en La, podemos utilizar el Si bemol y el Si becuadro, única alteración autorizada en la escritura medieval. Si lo escribimos en el Mi original, en esta época podía escribirse el Fa natural, pero no el Fa sostenido. Así pues, es muy frecuente encontrar piezas del modo IV^o transportadas

de esa manera con objeto de poder utilizar esos grados, que enriquecen notablemente la sonoridad de las piezas. Hemos de puntualizar que algunas de las ediciones modernas de las obras de Hildegard han preferido ser escrupulosas con la modalidad tradicional y no reflejan esta dualidad: bemol y becuadro para el segundo grado. Por lo demás, si el modo IV^o es un modo plagal, es decir, de ámbito más reducido y grave, ya desde el inicio del concierto vamos a darnos cuenta de la libertad compositiva de Hildegard. Las partes más agudas acompañan

secciones del texto que son más importantes (... *per Verbum tuum ... tibi Pater ... adiutorium tuum ... nomen tuum ...*). La interpretación de Psallentes se completa con el Salmo 85, que queda enmarcado entre las dos repeticiones de la antifona.

Varias piezas compuestas por la santa están destinadas a Santa Úrsula, cuyo formulario en la concepción de Hildegard incluye el gran responsorio de las primeras vísperas de la fiesta de la mártir del siglo IV. En el santoral se celebra su fiesta el 21 de octubre bajo la advocación de Santa Úrsula y las Once Mil Virgenes, exageración surgida por la mala lectura de un documento fechado el año 922 y 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”, 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 Hildegard a Santa Úrsula correspondientes a las primeras vísperas: el gran responsorio *Spiritui Sancto honor sit*, que podremos escuchar hoy, y la antifona del Magnificat *O rubor sanguinis*, el responsorio de las segundas vísperas *Favus distillans Ursula virgo*, las cinco antifonas de Laudes (*Studium divinitatis*, *Unde quocumque venientes*, *Dei patria etiam*, *Deus enim in prima muliere* y *Aer enim volat*, junto con la antifona del Benedictus, *Et ideo puellae*), dos antifonas probablemente para las

Horas menores (*Deus enim rores* y *Sed diabolus in invidia*), una secuencia y dos himnos (*O ecclesia, oculi tui* y *Cum vox sanguinis Ursulae*, respectivamente). Ya en la época de Hildegard circulaba la confusión sobre la virgen Úrsula y sus compañeras, ya que en el fol. 167 del Codex Dendermonde leemos en el margen del responsorio *Spiritui Sancto* que vamos a escuchar “*De undecim milibus virginum*”. Una vez más nos deleitaremos con la amplitud de ámbito vocal, acrecentada esta vez con intervalos de octava casi directos que pueden escucharse desde el principio y que van a repetirse a modo de hilo conductor en los comienzos de muchas frases. Moderadamente melismático y con un versículo mucho más sencillo en su concepción, desembocará en cascadas de notas descendentes al final del cuerpo responsorial. Además del salto de octava casi directo antes mencionado, encontramos la repetición de muchos de los temas melódicos melismáticos, lo que confiere a este responsorio una gran unidad. El himno *Cum vox sanguinis*, que cierra el bloque dedicado a santa Úrsula, 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: ni 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.

El título del presente concierto parafrasea la tercera de las piezas dedicadas a la Virgen: la antifona *O splendisissima gemma*. Una vez más, las grandes dimensiones y los giros y cascadas constantes hacia el agudo y el grave nos muestran una riqueza que va oscilando desde el estilo semiadornado hasta el melismático y que se alternan perfectamente a lo largo de la pieza. Encontramos algunos giros presentes en otras piezas (saltos de octava en pocas notas) insertados dentro de una sonoridad general de modo III^o (*deuterus* auténtico). El bloque dedicado a María concluye con otro himno, *Ave generosa*. Una vez más, la forma musical que conocemos como himno (repetición de la misma música para distintas estrofas) no se cumple en Hildegard. Su gran creatividad impulsa la melodía del *protus* transportado una vez más una quinta aguda, desde el Mi grave hasta un Do sobreagudo que aparece en los momentos clave del texto (*...caelestis symphonia ... ubi castitas tua in Deo...*) resaltando la armonía celeste, ubicándola en las alturas junto con la cualidad casta de la Virgen.

Del *Riesenkodex* se ha tomado la obra más famosa de Hildegard: *Ordo Virtutum*. Ciertamente no es la primera en abordar un drama litúrgico, costumbre fuertemente instalada en la tradición de la música occidental dentro del repertorio carolingio, como atestiguan los ejemplos a partir del siglo X (los más famosos dedicados a la Navidad, *Quem quæritis in præsepe*, y a la Pascua, *Quem*

quæritis in sepulchro), pero sí en hacerlo con una estética totalmente diferente y, en cierto modo, novedosa en lo que a su temática se refiere. Hacia 1151, nuestra abadesa compundría este *Orden de las Virtudes*, incluida dentro de su *Symphonia armoniæ celestium revelationum* (Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales). *Ordo Virtutum* enfrenta al alma humana, el *Anima*, con las Virtudes y el diablo. Consta de varias partes, con un Prólogo en el cual las Virtudes son presentadas a los patriarcas y profetas. Continúan los lamentos de las almas encerradas en cuerpos contrastando con el alma feliz y su voz clara con la de las almas infelices. La impaciencia del alma feliz por llegar directamente al cielo la conduce a ser seducida por el diablo con las tentaciones mundanas. La tercera parte sirve de presentación a cada una de las Virtudes mezclada con las insultantes interpolaciones diabólicas en sentido contrario a fin de intentar contraponerse a las Virtudes, lo que hace que en la penúltima parte el alma regrese arrepentida, aceptada por las Virtudes que, juntas, se enfrentan al diablo, a quien logran hacer prisionero. El drama concluye con una procesión de todos los personajes. Se trata de música monódica en el mismo estilo de canto propio de Hildegard, con los personajes de las Virtudes (cantadas por diecisiete voces solistas femeninas) representando la Humildad (reina de las Virtudes), la Esperanza, la Castidad, la Inocencia, el Desprecio del Mundo, el Amor Celestial, la Disciplina (aunque el nombre se encuentra tachado en el



Miniatura del Comentario sobre Ética Política y Económica, por el filósofo griego Aristóteles (383-322 a.C.). *Virtudes teologales y cardinales*, de Aristóteles (traducido por Nicolas Oresme, segunda mitad del siglo XV), Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms 927, F 17.

código), la Modestia, la Misericordia, la Victoria, la Discreción, la Paciencia, el Conocimiento de Dios, la Caridad, el Temor de Dios, la Obediencia y, por fin, la Fe. Todas las Virtudes, el Alma y los Patriarcas y Profetas se expresan por medio de música, mientras que el diablo solo recita el texto cuasigritando. Pocas veces en la historia de la música paralitúrgica anterior se había abordado, y de esta manera, un tema tan ambicioso. De todo este gran drama, Psallentes ha seleccionado tres números: *O antiqui sancti*, canto inicial en el que las Virtudes invocan a los santos antiguos, al que sigue en el mismo orden *O nos peregrine sumus*, donde los Patriarcas y los Profetas piden ayuda al sol viviente, al rey de reyes, precedido siempre de la exclamación “O” en un suplicante modo III^o. *O Deus*

quis es tu pertenece a la parte final del *Ordo*. La exclamación inicial comienza con un salto de novena en tres notas, que destaca la inmensidad de Dios aprovechando la sonoridad del *protus* auténtico, que “modula” al plagal (la zona grave de la categoría modal) cuando las palabras aluden a “*quod destruxit infernalem haustum*”. El *Ordo Virtutum* y el concierto concluyen con una excepcional pieza rubricada como himno, *In principio omnes creaturæ*, explorando de nuevo la sonoridad de Mi, con continuos vaivenes agudos y graves, giros repetidos a modo de hilo conductor y con un melisma final a modo de anuncio conclusivo que sirve también de síntesis modal no solo de la pieza, sino de toda la representación que se oyó, quizás, por primera vez en 1152, interpretada por la propias monjas de Rupertsberg.

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 obtenido diversos 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, dirección



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.



Actriz con una sólida trayectoria profesional en teatro y televisión. Su versatilidad la ha convertido en figura destacada de la escena artística española, colaborando con destacadas directoras, directores, y actuando en una gran variedad de géneros y producciones.

Selección bibliográfica

Introducción

Bernard McGinn, *The Flowering of Mysticism: Men and Women in the New Mysticism (1200-1350)*, Nueva York, Crossroad, 1998.

Margarita Porete, *El espejo de las almas simples*, Blanca Garí (trad. y ed.), Madrid, Siruela, 2005 (reed., 2015).

Victoria Cirlot (trad. y ed.), *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, Madrid, Siruela, 2023.

Georges y Andrée Duby, *Los procesos de Juana de Arco*, Granada y Valencia, Universidad de Granada y Universitat de València, 2005.

Rosa Rossi, *Teresa de Ávila. Biografía de una escritora*, trad. de Ana Gargatagli, Madrid, Trotta, 2015.

Veerle Fraeters y Frank Willaert (trads. y eds.), *Hadewijch. Canciones*, trad. de Stefaan van der Bremt, rev. de Victoria Cirlot, Madrid, Siruela, 2022.

Victoria Cirlot y Blanca Garí, *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2021.

Santa Teresa de Jesús

Antonio Baciero, “Santa Teresa y la música”, en *El órgano de cámara del convento de la Encarnación (Ávila)*, Madrid, Poniente, 1982, pp. 99-113.

Emilio Orozco Díaz, “Poesía tradicional carmelitana” y “Poesía devocional y festiva para cantos devocionales”, en *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1994, pp. 143-194 y 509-531.

Juan Ruiz Jiménez, “Fémina inquieta y andariega: Paisajes sonoros del itinerario fundacional de Teresa de Jesús”, en *Libro de la 54ª Semana de Música Religiosa de Cuenca*, Cuenca, Semana de Música Religiosa, 2015, pp. 63-89.

Jeanne d’Arc

Dominique Goy-Blanquet, *Joan of Arc: A Saint for All Reasons*, Aldershot, Ashgate, 2022.

Régine Pernoud, *Vie et mort de Jeanne d’Arc. Les témoignages du procès de rehabilitation, 1450-1456*, París, Hachette, 1953.

Scott Manning, *Joan of Arc: A Reference Guide to Her Life and Works*, Londres, Rowman & Littlefield, 2023.

Marguerite Porete

Margarita Porete, *El espejo de las almas simples*, Blanca Garí (trad. y ed.), Madrid, Siruela, 2005 (reed., 2015).

Marguerite Porete, *Le miroir des simples ames anienties et qui seulement demourent en vouloir et desir d’amour*, Romana Guarnieri (ed.), Roma, Edizioni di storia e letteratura, 196.

Hildegard von Bingen

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

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

Fuentes de las lecturas

Santa Teresa de Jesús

Textos extraídos de:

Santa Teresa de Jesús, *Libro de las Fundaciones*, 1573-1582.

Lectura 1: Fundación de Burgos (Cap. 31)

Lectura 2: Fundación de Villanueva de la Jara (Cap. 28)

Lectura 3: Cuentas de conciencia o relaciones (Cap. 13)

Lectura 4: Fundación de Sevilla (Cap. 26)

Jeanne d’Arc

Dramaturgia inspirada en el proceso inquisitorial de Juana de Arco recogido en:

Marie de la Sagesse Sequeiros, SJM, *Santa Juana de Arco*, 2018.

Georges y Andrée Duby, *Los procesos de Juana de Arco*, Granada y Valencia, Universidad de Granada y Universitat de València, 2005.

Marguerite Porete

Fragmentos de *El espejo de las almas simples* intercalados con intervenciones dramatizadas del inquisidor:

Margarita Porete, *El espejo de las almas simples*, Blanca Garí (trad. y ed.), Madrid, Siruela, 2005 (reed., 2015).

Hildegard von Bingen

Dramaturgia que pone en diálogo cartas escritas y recibidas por Hildegard a lo largo de su vida intercaladas con la descripción de sus visiones, que se recogen en las siguientes publicaciones:

Victoria Cirlot (trad. y ed.), *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, Madrid, Siruela, 2023.

Victoria Cirlot y Blanca Garí, *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2021.



Eduardo Aguirre de Cárcer *Comisario invitado y dramaturgo*

Es un reconocido compositor y director musical que ha colaborado con destacadas instituciones españolas, como la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Centro Dramático Nacional. Ha compuesto más de treinta obras, incluyendo algunas destacadas como *Celestina* o *El hombre que quiso ser rey*. Como intérprete en el ámbito de la música antigua ha formado parte de grupos como Los músicos de Urueña o el Malebolge Consort. Ha trabajado como actor bajo la dirección de nombres tan destacados como Gustavo Tambascio y José Luis Gómez. Su carrera incluye también labores como ayudante de dirección en grandes producciones operísticas y teatrales reconocidas internacionalmente. Ha dirigido escénicamente obras como *El diluvio de Noé* o *Resistencia 19-22*.



Blanca Garí

Catedrática de Historia Medieval

Es catedrática de Historia Medieval en la Universidad de Barcelona. Ha dedicado buena parte de su investigación a la espiritualidad femenina medieval y es autora de varios estudios sobre Marguerite Porete, Hadewijch van Brabant o Beatrijs van Nazareth. Entre sus libros destacan las ediciones de *El espejo de las almas simples* de Marguerite Porete (Madrid, Siruela, 2005) y de *Vida de Heinrich Seuse* (Madrid, Siruela, 2012), así como el libro *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*, escrito junto con Victoria Cirlot (Madrid, Siruela, 2008). Desde hace algunos años ha centrado también su atención en el papel de la materialidad y de los objetos en la historia, como en el caso de su obra más reciente, *El poder del objeto* (Madrid, Siruela, 2024).



Alfonso de Vicente

Musicólogo

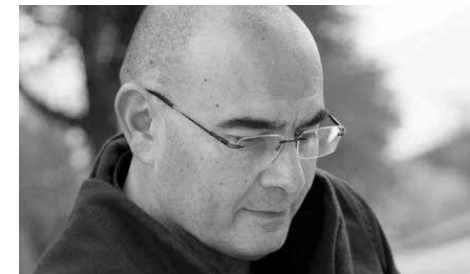
Licenciado en Historia del Arte y doctor en Historia y Ciencias de la Música, ha sido director de la *Revista de Musicología*, miembro del equipo de redacción del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y editor de los *Cuadernos Tomás Luis de Victoria*. Sus principales líneas de investigación se centran en el compositor Tomás Luis de Victoria y en la actividad musical de los monasterios españoles. Es autor de los libros *La música en el monasterio de Santa Ana de Ávila*, *El arte en la postmodernidad. Todo vale*, *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*, *Catálogo de los órganos de la provincia de Ávila*, *Los organistas de la catedral de Ávila y su archivo musical*, *Música de tecla de la catedral de Ávila* (siglos XVII-XIX), *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, *Los órganos de las iglesias de la diócesis de Ávila 1680-1850* y de la edición de las *Cartas (1582-1606)* de Tomás Luis de Victoria.



Carmen Julia Gutiérrez

Musicóloga

Licenciada en Musicología por la Universidad de Oviedo y en Filología Románica por la de Granada, se especializó en Paleografía Musical en la Scuola di Filologia e Paleografia Musicale de la Universidad de Pavía (Italia). Ha trabajado en los conservatorios superiores de Córdoba y Granada y en las universidades de Oviedo, Granada y Erlangen (Alemania), donde entre 1997 y 2002 fue investigadora posdoctoral becada por la Fundación Alexander von Humboldt. Sus investigaciones se centran en la música medieval europea, sobre la cual ha publicado en las más prestigiosas revistas de la especialidad y sobre la que ha dirigido o dirige siete tesis doctorales, numerosos trabajos de fin de máster y varios proyectos de investigación nacionales e internacionales. Es profesora de Musicología en la Universidad Complutense de Madrid desde 1997.



Juan Carlos Asensio

Musicólogo

Comienza sus estudios musicales la Escolanía de Santa Cruz del Valle de los Caídos y los continúa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es colaborador del *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM). Ha publicado distintos trabajos en revistas especializadas, además de transcripciones del *Códice de Madrid* y del *Códice de Las Huelgas* y es autor de la monografía *El canto gregoriano* (Madrid, Alianza, 2003). Colaborador del *Atelier de Paléographie Musicale* de la Abadía de Solesmes, ha sido profesor de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca. En la actualidad es profesor de Musicología en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Desde 1996 es director de Schola Antiqua, y desde 2001 miembro del Consejo Directivo de la Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano, investigador asociado del CILengua, miembro del grupo de estudio Bibliopegia, editor de la revista *Estudios Gregorianos* y miembro de número de la Academia San Dámaso de Ciencias Eclesiásticas.

CRÉDITOS

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

© Blanca Garí
© Alfonso de Vicente
© Carmen Julia Gutiérrez
© Juan Carlos Asensio

ISSN: 1989-6549, noviembre-diciembre 2024
DL: M-30498-2009

Diseño

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Impresión

Ágata, S. L. Madrid

Ilustración de portada

Alfredo Casasola

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
Javier Pérez Fernández

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire

Agradecimientos

Irene Comesaña Aguilar

Ciclo de miércoles: “Místicas”, noviembre-diciembre de 2024 [notas al programa de Blanca Garí, Alfonso de Vicente, Carmen Julia Gutiérrez y Juan Carlos Asensio]. - Madrid: Fundación Juan March, 2024.

72 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, noviembre-diciembre 2024).

Programas de los conciertos: [I.] Las fundaciones de Santa Teresa. “Obras de A. de Cabezón, T. L. de Victoria, F. Guerrero, A. Carreira, C. de Morales, H. de Cabezón, S. Aguilera de Heredia, M. Flecha, L. Milán y C. Janequin combinadas con la lectura de fragmentos del *Libro de las fundaciones* de Santa Teresa”, por Ministriles de Marsias y Alicia Sánchez, actriz; [II.] Juana de Arco frente a la Inquisición “Obras de G. du Fay, W. Frye, G. Binchois, J. Dunstable, J. Tinctoris, G. E. Da Pesaro y anónimas intercaladas con la lectura dramatizada de testimonios extraídos de su proceso inquisitorial”, por Tasto Solo y Rachel Mastin y José Luis Torrijo, actores; [III.] Margarita Porete ante *El espejo* “Obras de Magister Ato episcopus Trecensis, G. de Machaut, H. von Bingen, P. le Chancelier, C. Vicens y anónimas intercaladas con lecturas extraídas de *El espejo* de las almas simples, publicación considerada herética que la llevó a la hoguera”, por el Catalina Vicens, teclados históricos; Mérida Molina, actriz y Eduardo Aguirre de Cárcer, actor y percusión y [IV.] Las visiones de Hildegard “Obras de H. von Bingen combinadas con la lectura dramatizada de las visiones o fragmentos de cartas de esta Doctora de la Iglesia”, por Psallentes; Hendrik Vanden Abeele, dirección y Palmira Ferrer y José Luis Torrijo, actores, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 13, 20 y 27 de noviembre y 4 de diciembre de 2024.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Conjuntos de viento - S. XVI.- 2. Motetes.- 3. Ave María (Música).- 4. Arreglos (Música).- 5. Tientos.- 6. Pavanas.- 7. Cantos gregorianos.- 8. Canciones polifónicas.- 9. Antifonas (Música).- 10. Canciones (Soprano) con conjunto instrumental - S. XV.- 11. Misas - Fragmentos.- 12. Fantasías.- 13. Danzas.- 14. Música para organetto - S. XII-S. XIV.- 15. Música para teclado - S. XII-S. XIV.- 16. Coros (Voces femeninas) sin acompañamiento - S. XII.- 17. Himnos. 18. Salmos (Música).- 19. Teresa de Jesús, santa (1515-1582).- 20. Jeanne d'Arc, santa (1412-1431).- 21. Porete, Marguerite (1250?-1310).- 22. Hildegarda, santa (1098-1179).- 23. Literatura mística.- 24. Programas de conciertos.- 25. 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 MarchVivo de YouTube.

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 “Conciertos didácticos”: 20 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, en su sede de Madrid, organiza exposiciones de arte y ciclos de conciertos y de conferencias; además, alberga una Biblioteca especializada en música y teatro español contemporáneos, ilusionismo y estudios curatoriales, así como un Centro de Apoyo a la Investigación y un Laboratorio de Datos. Es también titular del Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, en Palma, donde expone su colección de arte español del siglo XX.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

AULA DE (RE)ESTRENOS 126: EL TIEMPO COMO MATERIA COMPOSITIVA

11 DIC

Neopercusión. Rafael Gálvez y **Nerea Vera**, percusión y **Juanjo Guillem**, percusión y dirección

Obras de Grisey y Saariaho junto con estrenos de los compositores españoles Paúl, Giménez-Comas y Mur Ros

Notas al programa de **José Luis Besada**

GANARSE LA VIDA

8 ENE

A LA SOMBRA DEL MECENAS

Christophe Rousset, clave

L'Art de toucher le clavecin de François Couperin y otras obras compuestas para el aprendizaje de los mecenas

15 ENE

DEL SALÓN AL AUDITORIO

Miriam Gómez-Morán, pianos del siglo XIX

Vis a vis entre el repertorio de salón y la literatura pianística de concierto de mediados del siglo XIX, con obras de Field, Schubert, Mendelssohn, Chopin y Liszt

22 ENE

OPERISTAS EN ESCENA

Xavier Sabata, contratenor y **Daniel Espasa**, clave

Arias de óperas y fragmentos de otros géneros dramáticos de autores como Monteverdi, Handel, Cavalli, Alessandro Scarlatti y sus coetáneos

Notas al programa de **Juan José Carreras**

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 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:

