



EL PATRIMONIO HISTÓRICO MUSICAL

Author(s): Juan José Pastor Comín

Source: *Revista de Musicología*, Enero-Diciembre 2022, Vol. 45, No. 1/2 (Enero-Diciembre 2022), pp. 283-313

Published by: Sociedad Española de Musicología (SEDEM)

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/27204764>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Sociedad Española de Musicología (SEDEM) is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Musicología*

RESEÑAS DISCOGRÁFICAS

EL PATRIMONIO HISTÓRICO MUSICAL: UNA OPORTUNIDAD PARA LA REFLEXIÓN SOBRE EL PRESENTE

Juan José PASTOR COMÍN

Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM)
Universidad de Castilla-La Mancha — Unidad Asociada al CSIC
ORCID iD: 0000-0001-8165-1232

A nadie se le escapa que la pandemia vivida ha demorado la salida a la luz de proyectos gestados antes del año 2019 y cuya ejecución quedó suspendida por la zozobra e incertidumbre que unió en un tristísimo collar las cuentas de un tiempo largo y circular, sin la esperanza y aceptación de un eterno retorno que nos mostraba vulnerables. Pasado este crítico periodo, en estos últimos meses presenciamos el alumbramiento y movimiento de las nuevas contribuciones que en el panorama español han realizado algunos grupos que muestran a través de su trabajo su compromiso con la recuperación, interpretación y registro del patrimonio histórico musical español y europeo. De un modo singular merecen ser destacadas las contribuciones que en este artículo analizaremos y que nos darán una imagen plural y novedosa del contexto musical de nuestro extenso Siglo de Oro. Este regreso al tiempo de Gutierre de Cetina, Garcilaso, Antonio Hurtado de Mendoza, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo o Calderón, pero también al de Bernardino Ribera, Juan Navarro, Sebastián de Vivanco, Tomás Luis de Victoria, Mateo Romero «Capitán», Juan Blas de Castro, Álvaro de los Ríos, Gabriel Díaz Bessón, Luis de Briceño, José Martínez de Arce, Benedetto Ferrari, Claudio Monteverdi o Tarquinio

Revista de Musicología, vol. XLV, n.º 1-2 (2022)
ISSN 0210-1459

Merula, supone, por encima de todo, la recuperación de un espacio que permite reflexionar sobre el presente desde las sementeras del pasado. Un ejercicio en el que, según veremos, investigación, música, movimiento, pensamiento y palabra buscan, en última instancia, procurar un cauce patrimonial a las turbadoras y desconcertantes experiencias actuales desde las coordenadas del ámbito religioso, civil, profano y metafísico, y donde polifonía y monodía transcurren renovadas en las producciones examinadas a continuación.

Con el fin de preservar una coherencia cronológica, ocupémonos en primer lugar de la aparición más reciente, en este mismo año 2022, de la primera contribución, *De Ribera & Navarro. Masters of the Spanish Renaissance [Brilliant Classics 98409, 2022]*, preocupada por el Renacimiento peninsular, a cargo de los grupos Amystis y Ministriles de la Reyna bajo la dirección artística y musical de José Duce Chenoll. Sin duda este trabajo es paradigma de una excelente colaboración entre dos entidades —vocal e instrumental— que desarrollan una actividad independiente, aquí reunidas para ofrecer su particular visión de Bernardino de Ribera (ca. 1520- ca. 1580)¹, Juan Navarro (ca. 1530-1580)², Sebastián de Vivanco (ca. 1551-1622, de quien este año se cumple el cuarto centenario de su fallecimiento)³ y Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611)⁴.

Ambos grupos poseen más de diez años de experiencia performativa: recordemos que Ministriles de la Reyna, dirigido por Javier Martos Carretero, fue fundado en el año 2011 y cuenta entre sus integrantes con

¹ Sobre Bernardino de Ribera *vid.* GUTIÉRREZ CAJARAVILLE, Carlos. «“Hombre principal en su profesión”: revisión y nuevas aportaciones a la biografía de Bernardino de Ribera (ca. 1520-1580)». *Afinando ideas: aportaciones multidisciplinares de la joven musicología española*. Consuelo Pérez Colodrero y Candela Tormo Valpuesta (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2018, pp. 53-65; y GUTIÉRREZ CAJARAVILLE, Carlos. «Bernardino de Ribera’s Compositional Summary: Toledo Polyphonic Codex 6». *Fontes Artis Musicae*, 63, 2 (2016), pp. 89-99.

² *Vid.* GÓMEZ PINTOR, María Asunción. «Fuentes documentales inéditas sobre la figura del polifonista Juan Navarro, *El Hispalensis*». *Cuadernos de arte*, 26 (1995), pp. 27-46; e *Idem.* *Los himnos de Juan Navarro*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

³ *Vid.* su tratamiento en DEL SOL, Manuel. *La tradición monódica hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017; MARTÍN VALLE, Jorge. «La música manuscrita de Sebastián Vivanco (ca. 1551-1622): 38 “nuevos” motetes en el libro de polifonía 1 de la Catedral de Salamanca». *Musicología global, musicología local*. Javier Marín, Germán Gan, Elena Torres y Pilar Ramos (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1867-1886; y ALBERTO ARIAS, Enrique. «Canonic Usage in the Masses of Sebastian Vivanco». *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 41 (1986), pp. 135-146.

⁴ Evidentemente la bibliografía sobre Victoria excede esta mínima reseña. Sin embargo, remitimos al reciente e interesantísimo estudio, aparecido antes de la pandemia, de REES, Owen. *The Requiem of Tomás Luis de Victoria*. Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

Isabel García y Juan Alberto Pérez (cornetas y bajoncillo), Manuel Quesada (sacabuche), Javier Banegas (sacabuche), Ovidio Jiménez (bajón) y el mismo Javier Martos (sacabuche y director). Por otro lado, el sexteto vocal Amystis fue creado por José Duce Chenoll en el año 2010 con Èlia Casanova (soprano), Quiteria Muñoz (soprano), David Sagastume (contratenor), Isabel Marí (alto), José Manuel Bustamante (tenor) y Giorgio Celenza (bajo). Llegan, pues, a esta nueva propuesta a través de una trayectoria consolidada en el sello Brilliant Classics, donde ya habían publicado previamente el doble CD *Mortales que amáis*, *Joan Baptista Cabanilles Complete Vocal Music* [Brilliant Classics 94781, 2014], *Juan Bautista Comes, O Pretiosum, Music for the Blessed Sacrament* [Brilliant Classics 95231, 2016], y *Ecos del Parnaso, Spanish Madrigals* [Brilliant Classics 95905, 2019], producción esta última que les permitió ser finalistas en el «International Classical Music Awards» del año 2020. Su director, José Duce, cuenta no solo con una solvente experiencia en la dirección vocal e interpretación, sino también en el ámbito académico como Doctor por la Universidad de Castilla-La Mancha con su tesis *La obra vocal de Juan Bautista Cabanilles en su contexto. Una reflexión sobre la práctica musical histórica* (2018), un notabilísimo trabajo preocupado especialmente por la condición retórica del hecho sonoro.

No limitados en discos anteriores al ámbito peninsular, sino también proyectados sobre la esfera virreinal, este trabajo busca, sin embargo, la concentración en un espacio de producción reducido al tiempo inicial en la formación de Tomás Luis de Victoria: aquel bajo el magisterio en la catedral de Ávila, hasta 1565, de Bernardino de Ribera y Juan Navarro. Rubrica el programa la música del propio Victoria —su *Salve Regina a 8*— y un *Magnificat de 1.º tono* (*Liber Magnificarum*, Salamanca, 1607) y el himno *Sanctorum Meritis* del abulense Sebastián de Vivanco, quien coincidió con Victoria en la catedral de Ávila, ambos como niños cantores.

Doce son los cortes de este trabajo: 1) Bernardino de Ribera: *Vox in rama*; 2) Bernardino de Ribera: *Beata mater*; 3) Bernardino de Ribera: *Dimitte me ergo*; 4) Juan Navarro: *Laboravi in gemitu meo**; 5) Juan Navarro: *Ave regina**; 6) Juan Navarro: *Codex Santiago, obra sin texto**; 7) Juan Navarro: *Ecce ascendimus hierosolimam**; 8) Juan Navarro: *Erat Iesus eiiciens daemonium**; 9) Juan Navarro: *Simile est regnum caelorum*; 10) Sebastián de Vivanco: *Magnificat [de] 1.º tono*; 11) Sebastián de Vivanco: *Sanctorum meritis**; y 12) Tomás Luis de Victoria: *Salve regina a 8*. La razón de su relación detallada no es arbitraria, pues aquellas obras señaladas con un asterisco —la mitad— han sido por primera vez registradas en soporte sonoro, hecho que concede

un indudable valor musicológico a esta producción. Para ello ha existido un exhaustivo trabajo previo de investigación sobre los archivos del Real Colegio – Seminario del Corpus Christi (Valencia, de donde procede en su mayoría la obra de Bernardino de Ribera), los archivos de las catedrales de Ávila y Toledo y la Parroquia de Santiago Apóstol de Valladolid. Esta última fuente consultada es la principal novedad de este trabajo, dado que su «Códice Santiago» —manuscrito de principios del XVII que recoge música de Guerrero, Morales, Francisco de Montanos, Melchor Robledo o Rodrigo de Ceballos, pero, muy especialmente, de Juan Navarro— es poco conocido y ha sido aún menos grabado. Para ello, como en otros muchos casos que después veremos, José Duce ha realizado las transcripciones y ediciones pertinentes como paso previo de apropiación comprensiva e intelectual a la interpretación de la obra, un trabajo que conlleva allí donde se requiere el transporte de quinta descendente —siguiendo la tratadística de manera que se ha conseguido un color más oscuro de lo que estamos acostumbrados a oír en este repertorio—, la revisión de los valores reducidos, el examen de las *semitonías subintelectas* y un notable cuidado en la disposición del texto.

Esta secuenciación de maestros —Bernardino de Ribera y Juan Navarro— junto a sus discípulos —Sebastián de Vivanco y Victoria— permite evaluar qué rasgos de los primeros se hallan en los segundos. Quizá sorprenda en este sentido que los nombres de Vivanco o Victoria se hayan caído del título del disco, cuya fijación final tal vez no permita comprender en su integridad la idea o voluntad del proyecto. La diferente condición de las obras seleccionadas —a distintas voces— ha permitido diseñar una grabación plural y equilibrada que suma una importante riqueza en las combinaciones instrumentales y tímbricas, hasta el punto de llegar a la experimentación en la obra de Navarro conservada sin texto alguno (corte n.º 6), y que aquí es interpretada—conscientes de no estar integrada en una fuente de ministriles— como música exclusivamente instrumental. Este aspecto tímbrico resulta esencial en la identidad de este trabajo y probablemente constituya uno de sus valores más singulares. El registro de la *Salve Regina a 8* de Victoria⁵ —cuya interpretación conocemos bien en las grabaciones de Bruno Turner con Pro Cantione Antiqua (Das Alte Werk, 1978); de Harry Christophers con The Sixteen (Coro, 2005); o de Montserrat Figueras y la Capella Reial de Catalunya en *La voix de l'émotion*

⁵ Para conocer algunos usos simbólicos en esta obra, *vid.* MARTÍN VALLE, Jorge. «Simbolismo en la música de Tomás Luis de Victoria». *Revista de Musicología*, XXXV, 1 (2012), pp. 221-241.

(Aliavox, 2012)— permite valorar el acierto de su interpretación a capella y en claves altas propia de la escuela anglosajona frente a la novedad de su transporte correspondiente apoyado por el uso de ministriles en la grabación propuesta. De la misma manera, el himno de Vivanco *Sanctorum meritis*, al igual que la obra sin texto de Navarro, se ofrece de un modo instrumental que experimenta con el espacio sonoro y su versatilidad tímbrica, en lugar de limitarse al registro ancilar de la enunciación del canto llano con una única estrofa de órgano.

La escucha atenta de este trabajo permite comprender una medida y discreción apoyada en la tratadística bien conocida tanto por su director artístico como por Javier Martos, quienes han puesto en práctica las combinaciones y usos propios descritos en la relación de los instrumentos con la voz —doblar, sustituir, dialogar o extenderse en solos—, atendiendo a una importante diversidad de matices que aportan un color con fuerte identidad y al mismo tiempo riguroso con la tradición escrita, alejado de algunas combinaciones injustificadas —y presentes en otras prácticas— que llegan a introducir el uso de cañas junto a las voces. Esta búsqueda de un espacio tímbrico auténtico es conducida por el respeto estilístico, introduciendo solo el bajón en la obra más adelantada de Navarro y respetando el uso del sacabuche para la época más temprana. Esta deliberada planificación, que no es expuesta en su libreto, sino que debe ser descubierta en la atenta audición del disco, permite comprender sus cuarenta y ocho minutos de música como un viaje por la práctica musical hispánica de nuestro Renacimiento en sus distintas facetas.

Uno de los aspectos no menos sobresalientes es la voluntad de dramatizar los textos narrativos que portan la historia bíblica o las parábolas evangélicas a través del fraseo o del leve desplazamiento del *tactus*, de modo que puedan apreciarse los afectos promovidos por la cuidada disposición retórica que los compositores hacían de sus recursos. Esto es especialmente apreciable en registros como *Dimitte me ergo; Laboravi in gemitu meo*; o *Erat Iesus efficiens daemonium* y *Simile est regnum caelorum*. A ello contribuye con especial eficacia la combinación de la voz de alto femenino con la de contratenor con el fin de conseguir un espectro de matices tímbricos más amplio dentro de un conjunto vocal que muestra una extraordinaria solvencia en su empaste, independencia, transparencia y facilidad por acoplarse a las fluctuaciones de afinación que, entre otros factores, pueden procurar y dificultar las contribuciones instrumentales. En este sentido debe subrayarse que voces e instrumentos, allí donde se

doblan, acometen las mismas respiraciones, con el fin de preservar una identidad melódica y facilitar la articulación textual.

Un elemento esencial de este trabajo es la naturaleza misma del sonido y su registro: fue así grabado durante tres días del mes de septiembre de 2021 en la iglesia de Santa María de Requena, construcción desacralizada gótico-isabelina concluida en el Barroco. Su única nave —de menor altura que la cabecera— posee una amplia reverberación que el ingeniero de sonido, Alfred Fernández Pons, ha sabido contener en los límites de una solemnidad nada ampulosa, preocupada esencialmente por la inteligibilidad del texto. Aparece de un modo claro la manifiesta voluntad de una reproducción cabal, lo más realista posible, que renuncia a cualquier filtro que pueda disimular los posibles ruidos generados por la mecánica de los instrumentos antiguos —siendo el menor de ellos el ruido generado por las llaves—, tal y como bien puede apreciarse en algunas de las pistas. Un oyente «observador» —valga aquí la paradoja— descubrirá en las imágenes que acompañan al libreto (p. 15) la ubicación de los micrófonos, situados a la espalda del director con la disposición del grupo en una doble línea semicircular, primero las voces y en un segundo plano los instrumentistas. Esto permite comprender que no se ha hecho uso de un registro multipista que maneje la edición de balances, con la voluntad expresa del director de que el oyente pueda situarse lo más próximo posible —casi diríamos que inmerso— a la experiencia próxima que él dirigía.

Atendamos, finalmente, a la presentación física del disco. De acuerdo al formato de Brilliant Classics, se nos brinda en el tradicional diseño de poliestireno modelado por inyección, con un libreto en cuatricromía. La cubierta ofrece una foto monocroma de José Duce señalando con su mano derecha la primera falange de su meñique izquierdo, en una clara alusión a la *mano guidoniana* como primitivo —pero a la vez eficaz— sistema de enseñanza y aprendizaje, trasunto de la relación maestros-pupilos de los compositores incluidos en la grabación y, al mismo tiempo, clave de los requisitos necesarios para la comprensión del patrimonio presentado. Se invita así al comprador a participar de un sistema de aprendizaje oral desde su primer contacto con el producto. Constituye, sin duda, una reflexión visual sobre la misma educación musical, reforzada por una contracubierta donde se superpone la mano del director actual del *ensemble* sobre la del viejo maestro como símbolo de la recuperación del pasado, según los tratados que se ocuparon de su enseñanza, comprensión y correcta interpretación: la nueva realidad no tiene así sentido sin

la base pretérita. Si bien el formato físico es el menos arriesgado de todas las producciones que aquí comentaremos, la idea contenida no deja de ser una de las más audaces, al evocar en nuestro mundo tecnológico las bases de esta otra realidad «digital» representada en la ya milenaria mano de Guido d'Arezzo⁶.

Fruto, igualmente, de la colaboración entre dos grupos independientes es el doble CD *Cancionero Sablonara* [IBS 12020, 2020] interpretado por el grupo vocal Vandalia y el grupo instrumental Ars Atlántica, reunidos esta vez en el sello IBS y que nos permite desplazarnos del siglo XVI al primer cuarto del siglo XVII. Debemos destacar, en primer lugar, la solidez de dos formaciones con una importante perspectiva profesional tras sus espaldas. Al quinteto vocal Vandalia, formado por Rocío de Frutos (tiple), Verónica Plata (tiple), Gabriel Díaz (alto), Víctor Sordo (tenor) y Javier Cuevas (bajo), les une una línea de trabajo y formación común durante casi una década bajo la dirección artística de Lluís Vilamajó, Lambert Climent y Carlos Mena en el seno del Coro Barroco de Andalucía, si bien fraguaron sus carreras por separado —aunque coincidiendo en numerosos proyectos— en agrupaciones como la Capella Reial de Catalunya, Collegium Vocale Gent, Grande Chapelle, Al Ayre Español, Musica Ficta o Los Músicos de Su Alteza. Su primer CD, *Vásquez: Vocal Music* [Brilliant Classics 95316, 2016], sin Verónica Plata y con el arpa de Sara Águeda, es una excelente joya del compositor pacense, clave de la escuela andaluza.

Por otro lado, Ars Atlántica se crea en el año 2007 de la mano del arpista Manuel Vilas, con la voluntad de alumbrar el repertorio mediterráneo y colonial de los espacios civiles y privados. Su primer CD, centrado en las cantatas del Palazzo Contarini —*Cantate Contarini* [Enchiriadis B0036626MA, 2010]—, fue galardonado en Holanda como uno de los mejores discos de música antigua de ese año. En el disco que reseñaremos a continuación participan ocasionalmente Aníbal Soriano (guitarra barroca), Alejandro Casal (clave) y, regularmente, Manuel Vilas (nuevamente, arpa de dos órdenes).

⁶ Hay varios artículos que merece la pena consultar y que inciden tanto en el valor de la mano guidoniana como instrumento histórico de aprendizaje como en su valor actual. Vid. el trabajo visual de RICHTER, Claire y LUKEHART, Peter M. *Writing on Hands: Memory and Knowledge in Early Modern Europe*. Seattle, University of Washington Press, 2000; y FLEET, Paul. «Rethinking the Guidonian Hand for Twenty-first-century Musicians». *Journal of Popular Musical Education*, 1, 2 (2017), pp. 199-213.

Para comprender este *Cancionero Sablonara* debemos situarnos en un proyecto anterior en el que se dio la primera colaboración de estas dos formaciones. Ambos publicaron en mayo de 2018 *Hirviendo el mar* [IBS Classical 102018, 2018], una grabación monográfica de tonos humanos polifónicos a tres y cuatro voces inéditos del Barroco español, sobre la base del manuscrito fechado en 1656 M.1262 de la Biblioteca Nacional de España, interpretados por cuarteto vocal y arpa, con obras tanto anónimas como de Manuel Correa (ca. 1600 - 1653), Filipe da Cruz (ca. 1603 - ca. 1668) y Manuel Machado (ca. 1590 - 1646). Este paso fue la base sobre la cual se construyó el proyecto de grabación de este CD doble dedicado al *Cancionero de la Sablonara*, financiado por la «Beca Leonardo a Investigadores y Creadores Culturales» de la Fundación BBVA concedida a Rocío de Frutos en 2018 para su realización, y en la que colabora la Universidad de Sevilla.

El trabajo, presentado en concierto el 23 de febrero de 2020 en el «Espacio Turina» de Sevilla, ha sido recibido y reconocido por la crítica con entusiasmo: la «Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua» (GEMA) ha distinguido en su sexta edición esta producción con el «Premio a la Mejor Investigación», «Premio de la Prensa» como grupo más destacado, y ha recibido igualmente el «Melómano de Oro», con excelentes críticas en las revistas *Ritmo* o *Scherzo*. Sin duda se trata de un disco sobresaliente que, no obstante, necesita ser contextualizado. Como bien es sabido, el conocido *Cancionero de la Sablonara* (BSB-Hss Cod.hisp.2, Bayerische Staatsbibliothek de Múnich) fue recopilado por Claudio de la Sablonara, copista principal de la Real Capilla entre 1625 y 1626, para Wolfgang Wilhelm, conde del Palatinado y duque de Neoburgo, quien había visitado Madrid entre octubre de 1624 y mayo de 1625 para jurar el cargo de Consejero de Estado. Recoge así diferentes músicas italianas —ocho liras y un soneto— y, por supuesto, castellanas, entre ellas cinco romances sin estribillo, veintinueve con él, dieciocho letrillas, once romances con letrilla final, dos series de seguidillas y unas décimas. El manuscrito, en definitiva, contiene 75 canciones profanas o tonos humanos, de naturaleza polifónica: 32 a cuatro voces, 31 a tres voces y 12 a dos voces, procedentes de la Capilla Real de Madrid y con las contribuciones de Mateo Romero (22), Juan Blas de Castro (18), Álvaro de los Ríos (8), Gabriel Díaz Bessón (8), Joan Pau Pujol (7), Miguel de Arizo (2); las obras únicas de Juan Palomares, Juan Torres, Juan Bono y Diego Gómez; así como cuatro composiciones de Manuel Machado y dos piezas anónimas.

Editado por Jesús Aroca en 1916 y por Judith Etzion en 1996⁷ —transcripción esta última seguida por Vandalia a excepción de las realizadas por el propio Manuel Vilas para «Filis del alma mía» (Miguel de Arizo) y «Ya no les pienso pedir» (Juan Blas de Castro)—, su riqueza, sin duda, ha llamado la atención de grupos precedentes sobre este repertorio genuino, tales como La Colombina⁸ o La Boz Galana⁹. Paralelamente, y en diferentes recopilaciones sobre el XVII español, han sido igualmente registradas distintas de sus composiciones dentro de programas misceláneos. No existe, sin embargo, un proyecto de grabación integral que salde la deuda con esta importante colección de nuestro patrimonio profano.

Si bien es cierto que el rigor interpretativo en esta nueva visión del cancionero es sobresaliente, esto no justifica sin embargo la presentación que del mismo trabajo encontramos tanto dentro de la «Red Leonardo» de la Fundación BBVA como en su *Memoria Anual 2018*, donde puede leerse que «[d]e la mayoría de las piezas recogidas en el disco ahora publicado por IBS Classical no existe ninguna versión grabada en el mundo, lo que realza su valor»¹⁰. En la memoria se indica así mismo que el proyecto «pretende sacar del olvido y grabar en un doble CD entre 25 y 30 de las 75 canciones polifónicas españolas profanas [...] que en su mayoría recibirán su primera grabación mundial»¹¹. Dado que el rigor no está ni debe estar reñido con la honestidad, debemos destacar que este propósito había sido cumplido de forma sobresaliente y cabal en su anterior trabajo, *Hirviendo el mar* (2018), el cual ofrecía la primicia de presentar en su casi totalidad primeros registros mundiales del M.1262 de la BNE, y donde tan solo «Salió a la fuente Jacinta», de Manuel Machado, había sido grabado de modo instrumental por Sete lágrimas en *tus brazos una noche* (Diáspora, 2011). Esto, sin embargo, no sucede en esta selección del cancionero que nos ofrecen Vandalia y Ars Atlántica: de los veintidós cortes finalmente

⁷ AROCA, Jesús (ed.). *Cancionero musical y poético del siglo XVII, recogido por Claudio de la Sablonara*. Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916; y ETZION, Judith (ed.). *El cancionero de la Sablonara*. Londres, Tamesis, 1996. El libreto recoge la fecha de este último equivocada (1966).

⁸ *Cancionero de la Sablonara: música en la corte española de Felipe IV. La Colombina* (Fontevraud, marzo de 1999) [Accent ACC 99137, 1999].

⁹ *Los ecos de Manzanares. Cancionero de la Sablonara. La Boz Galana*: Lore Agustí y Eva Soler (sopranos); Samuel Moreno (contratenor); Sebastián León (baritono); Guilherme Barroso (guitarra barroca y chitarra); Louis Capeille (arpa doble) [Brilliant Classics OCLC 1151879069, 2020].

¹⁰ «“Cancionero Sablonara”, de Rocío de Frutos, Premio GEMA a la Mejor Investigación», <<https://www.redleonardo.es/noticias/cancionero-sablonara-de-rocio-de-frutos-premio-gema-a-la-mejor-investigacion/>> [consulta 03-10-2022].

¹¹ *Memoria Anual*. Madrid, Fundación BBVA, 2018, p. 42.

registrados, solo nueve no habían sido antes grabados —en su *CD 1* «Fuese Bras de la cavaña» (Álvaro de los Ríos); «Si por flores fueres» (Joan Pau Pujol); «La morena que yo adoro» (Gabriel Díaz Bessón); «Quando sale el alva» (Joan Pau Pujol); «Filis del alma mía» (Miguel de Arizo); y en su *CD 2* «Quiera o no quiera mi madre» (Joan Pau Pujol); «Lucinda, tus cavellos» (Juan de Torres); «Puñalitos dorados» (Mateo Romero); y «Quando de tus soles negros» (Gabriel Díaz Bessón). Estas nuevas aportaciones, sin duda, convierten este trabajo en un instrumento extraordinariamente relevante para la musicología española. Es justo reconocer públicamente, sin embargo, que del resto de números que presenta ya existían testimonios en otros trabajos precedentes, algo que sin duda no escapa a quienes están familiarizados con este tipo de repertorios. Sucede así en el *CD 1* con «Entre dos mansos arroyos» (registrado por La Grande Chapelle; Cappella Mediterranea; y La Colombina); «Desiertos campos, árboles sombríos» (La Colombina; Nadine Balbeisi y Fernando Marín en *Cantar alla Viola*, 2015); «No vayas, Gil, al sotillo» (presente en *Musique à la cour d'Espagne*, bajo la dirección de Erik Van Nevel); «Ay, que me muerdo de zelos» (por la Cappella Mediterranea, así como por Juan Sancho y la Accademia del Piaccere); «Vistiose el prado, galán» (La Boz Galana); «Solo, triste y ausente» (en *Esperar, sentir, morir*, por Clara Sanabras y Rodrigo del Pozo, con Charivari agréable bajo la dirección de Kah-Ming Ng para Signum Classics; o por Nereydas, con María Eugenia Boix y Javier Ulises Illán en *Angélico Greco*, CMY Baroque); «Ya no les pienso pedir» (por Raquel Andueza y La Galanía, así como por Nadine Balbeisi y Fernando Marín en *Cantar alla Viola*); y en su *CD 2* con «Desde las torres del alma» (La Boz Galana; Jordi Savall, Nadine Balbeisi y Fernando Marín, o La Colombina); «A la dulce risa del alva» (La Colombina, Currende Consort o la Cappella Mediterranea); «Quejándose tiernamente» (La Colombina); «Amor, no me engañarás» (bien es cierto, en una anacrónica aproximación para dos voces y piano de Félix Sierra, en *Doce canciones españolas del siglo XVII*); «Caíase de un espino» (por Jordi Savall o la Cappella Mediterranea); y «Tus imbidias me hablan» (por Nadine Balbeisi y Fernando Marín en *Cantar alla Viola*). A nuestro juicio esta información no debería ser relegada —aunque sea cada vez más frecuente conculcar en la práctica académica y artística el *nihil novum sub sole*—, pues es precisamente dentro de este contexto donde mejor puede verse el sentido y la relevancia de este nuevo trabajo, ya que sus aportaciones cuentan con un suelo notable desde el que crecen y se significan. Por otro lado, cabría preguntarse por qué, realmente, siguiendo el compromiso con la entidad financiadora, no se ha

optado finalmente por la presentación radical de lo que hasta ahora no se conocía. Quizá, tal y como la misma Rocío de Frutos señala, la arquitectura final sea consecuencia de una solución de compromiso más atenta a una visión equilibrada y general sobre el conjunto del cancionero que a la recuperación de lo todavía no registrado: «Teniendo en cuenta que la compilación original reúne 75 temas de 11 autores, pensamos que hemos logrado una selección razonablemente representativa: casi un tercio de los tonos humanos y casi todos los compositores»¹². Esta decisión —libre y sin duda justificable—, no obstante, está más próxima a los intereses performativos que a los de una investigación estrictamente musicológica.

El disco cuenta con un excelente libreto bilingüe a cargo del músico y profesor Gerardo Arriaga, quien introduce de un modo muy ameno a las formas que se escucharán, subrayando el creciente uso del compás ternario, los ritmos complejos con síncopas o hemiolias y, muy especialmente, la compenetración entre el ritmo poético y musical. Debe destacarse que existe un cuidado notable por la dicción y que, de acuerdo al patrimonio literario que atesora el *Cancionero* —Antonio Hurtado de Mendoza, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Luis Vélez de Guevara, Calderón de la Barca, el Príncipe de Esquilache, Francisco López de Zárate y Lope de Vega, además de otros poemas que concuerdan con las antologías *Primavera y flor* o el *Cancionero antequerano*—, los textos poéticos son interpretados íntegramente con el fin de no sacrificar su aspecto narrativo. Dos son, sin embargo, las observaciones que hubieran mejorado esta afortunada voluntad: por un lado, un tipo mayor de letra en el libreto que hiciera los poemas legibles a los ojos más fatigados; por otro, la necesidad de una regularización ortográfica que no preservara las grafías sin valor fonético —«alva», «quando», «saven», «dixo», «doi», «buelo», etc.—, algo al alcance de una regular edición filológica que rinde con criterio los textos claros y homogéneos¹³. Esto estaría en consonancia con el principio de regularización fonológica por la que el grupo Vandalia opta y que se corresponde con el estado de la lengua española en el primer cuarto del siglo XVII.

¹² «“Cancionero Sablonara”, de Rocío de Frutos...», *op. cit.*

¹³ *Vid.* a este respecto CAMPA, Mariano de la. «La edición crítica de textos poéticos en castellano del Siglo de Oro». *Edad de oro*, 28 (2009), pp. 41-58; y ALMEIDA CABREJAS, María Belén. «Escuchar los textos: el análisis de los textos en el estudio de la fonética y fonología de épocas pasadas». *Linred: Lingüística en red*, 11 (2013-2014), <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/23598/Escuchar_Almeida_LR_2013_11.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [consulta 03-10-2022].

El repertorio registrado permite conocer de un modo muy didáctico la variedad formal de esta música profana: la *lira* en la que cada estrofa reitera la misma música, tal y como sucede en «Solo triste y ausente», «Filis del alma mía» o «Lucinda, tus cabellos»; el *soneto*, con una misma música para los cuartetos y una unidad enfática para los tercetos, según puede escucharse en «Desiertos campos, árboles sombríos»; *romances con estribillo*, donde se suceden tres cuartetos con la misma música antes de abordar el estribillo —como ocurre en «Entre dos mansos arroyos», «Vistiose el prado, galán», «Desde las torres del alma» o «Quejándose tiernamente»—; *romances con estribillo de seguidilla* —«Fuese Bras de la cavaña» y «Quando de tus soles negros»—; *letrillas* que comienzan con una *cabeza* o *estribillo*, presentan estrofas consonantadas —a diferencia de las coplas del romance— y que, siguiendo el modelo renacentista, al final de la copla repiten la cabeza completa —«No vayas Gil al sotillo», «A la dulce risa del alva» o «Tus imbidias me hablan», esta última con coplas romanceadas y estribillo de seguidilla—; *letrillas con seguidillas en la cabeza* —«Ay, que me muero de zelos», «Si por flores fueres», «Quando sale el alva» o «Puñalitos dorados»—; o *romances con letrilla añadida*, configurando una forma tripartita con cabeza, coplas, y coplas de letrilla o coplillas, tales como «Ya no les pienso pedir» o «Caíase de un espino».

La decisión de distribuir una única voz por cuerda beneficia los juegos textuales que el grupo realiza con una limpieza impecable, evidenciando el dramatismo de aquellas obras que lo requieren y generando importantes matices en las repeticiones, imitaciones y juegos rítmicos propuestos en la escritura. Probablemente la decisión de haber realizado la grabación en el estudio Sputnik de Sevilla (entre enero y febrero de 2019) ha facilitado esta nítida conducción, donde se aprecia bien el trabajo de masterización, balance y multipista, y en el que, a nuestro juicio, a veces queda en un plano sonoro indeterminado el acompañamiento —especialmente el del arpa de dos órdenes, tal y como puede apreciarse en el primer corte. Algunos oyentes más fieles a una experiencia inmersiva podrán quizá observar un excesivo trabajo de cirugía que concede cierta irrealidad al resultado final; otros, sin embargo, agradecerán un tratamiento que permite seguir con extraordinaria claridad las líneas contrapuntísticas merced a una adecuada calibración y definición de cada voz.

Dediquemos a este trabajo sobresaliente apenas unas últimas líneas sobre su configuración física: editado en formato *digipack* —estuche-portafolio reforzado en la encuadernación externa del mismo— presenta unos colores neutros, próximos al ocre siena, pigmento cuyo uso, por

otro lado, aparece desde la prehistoria de Altamira. Esta decisión aporta serenidad y estabilidad como fondo del conjunto de intérpretes que figura reiteradamente en cubierta, libreto e imagen interior, sin mayores pretensiones, creemos, que la de reconocer a sus excelentes músicos, aspecto este que encaja bien con la naturaleza última y vocación que parece dirigir el proyecto.

Financiado igualmente por la Fundación BBVA, el disco *El baile perdido*, de Raquel Andueza y La Galanía [ANIMA E CORPO 007, 2019] fue finalista también en los «Premios GEMA» a la creatividad y la innovación en la música antigua. La Galanía apenas necesita presentación en el panorama musical español: fundada en el año 2010 por Raquel Andueza y Jesús Fernández Baena —quienes en el año 2008 ya habían grabado su *d'amore e tormenti*, editado por el Gobierno de Navarra— afronta el repertorio del XVII y XVIII desde la base de una interpretación historicista. Sus miembros —Pablo Prieto (violín), Manuel Vilas (arpa de dos órdenes), Pierre Pitzl (guitarra barroca), David Mayoral (percusión) y Jesús Fernández Baena (tiorba y dirección artística)— se han formado en grupos de referencia tales como Hespèrion XXI, Al Ayre Español, Orquesta Barroca de Sevilla, Private Musicke, Orchestra of the Age of the Enlightenment o L'Arpeggiata. Inauguraron su propio sello con *Yo soy la locura* (2011), y su actividad discográfica ha continuado con *In Paradiso* (2012) —con música italiana sacra y moral del XVII—; *Alma Mia* (2013) —un recopilatorio de arias de ópera y cantatas de Antonio Cesti (1623-1669)—; *Pegaso* (2014) —una colección de salmos y motetes de Tarquinio Merula (1595-1665)—; *Yo soy la locura 2* (2015) —con jácaras, marionas, pasacalles y zarabandas del XVII español—; o *Miracolo d'Amore* (2016), con arias y dúos de óperas de Francesco Cavalli, junto al contratenor Xavier Sabata.

El baile perdido nos remite al universo sonoro aurisecular censurado y portador de las costumbres lascivas y procaces cantadas en las letras de zarabandas, chaconas, jácaras, seguidillas, canarios, polvillos, guineos o gasconas del siglo XVII. Para cumplir con este fin hay un serio trabajo de reconstrucción musical de estos «bailes perdidos» a cargo de Álvaro Torrente —autor del libreto bilingüe—, director del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) y beneficiario de una beca Leonardo de la Fundación BBVA (2015), quien ha recabado no solo en la Biblioteca Nacional de España sino en bibliotecas y archivos de Italia —Roma, Florencia, Mantua, Verona y Rávena—, París, Londres, Nueva York o Ámsterdam las fuentes poéticas de las cuales se extraen los patrones

musicales fundamentales de cada baile¹⁴. Esta producción plantea, en consecuencia, la participación fundamental de la Fundación BBVA, el ICCMU y el Gobierno de Navarra.

El disco ofrece quince registros: doce bailes cantados y reconstruidos por Torrente y tres piezas instrumentales —*Chacona, Folías y Pavanas*— articuladas sobre la improvisación de los músicos desde las fuentes documentales propiciadas por Martín y Coll (*Flores de Música*, 1709, E-Mn M. 1357 de la BNE), Sebastián Durón en sus *Cifras para arpa de fines del siglo XVII a principios del XVIII*, con sus «Diferencias de las folías» (E-Mn M. 816; h. 3 v.-4r, de la BNE)¹⁵; y Lucas Ruiz de Ribayaz (*Luz y norte musical*, 1677, E-Mn M. 815 de la BNE). Explica así el investigador cómo zarabandas, chaconas, jácaras y folías presentan casi siempre frases musicales de doce tiempos —las seguidillas en quince—, divididos en cuatro compases ternarios con desplazamientos rítmicos y comportamientos en hemiolias; y describe el valor de los estribillos desde su ausencia en jácaras o gasconas puramente estróficas —como sucede en el «Secutor de la vara»— pasando por su expresión mínima en el «Baile del ay», en el «Baile del polvillo» o en la «Tonadilla y jácara nueva de la zangarilleja», hasta su condición aleatoria en zarabandas y su mayor extensión y elaboración armónica en folías, guineos y seguidillas.

El trabajo cuenta con el asesoramiento de fuertes pilares filológicos —el catedrático de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza Alberto Montaner Frutos en la reconstrucción poética de los dos primeros números y José Manuel Bleca Perdices, miembro de la RAE y su director entre 2010 y 2014—, hecho que repercute en la cuidada edición de los textos cantados. Sin duda el auxilio de Margit Frenk y su *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica* se convierte en una excelente guía para transitar las composiciones poéticas elegidas con tanto acierto. La procacidad y lascivia que estos bailes catalizaban obligó a promulgar, tal y como nos advierte Torrente, la prohibición de las zarabandas en la Sala de Alcaldes de Madrid en 1583, bajo pena de doscientos azotes

¹⁴ El canal de la Fundación BBVA ofrece una entrevista con Álvaro Torrente en la que se refiere el proceso de investigación realizado, disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=OPLUPdjFdhg>> [consulta 03-10-2022].

¹⁵ Tenemos noticias de otras folías en CHRISTENSEN, Thomas. «The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-century Triadic Theory». *Journal of Music Theory*, 36, 1 (1992), pp. 1-42. Conocidas son igualmente las folías contenidas en las colecciones de Mudarra, Valderrábano, Briceño y Selma y Salaverde, o las de Mateo Romero y Juan Blas de Castro, estos últimos en el *Cancionero de la Sablonara*.

y ocho años de galeras para varones o bien la pena de destierro para mujeres. Esta es la razón fundamental por la cual fueron sin duda sutilmente incorporados a los textos literarios de nuestro Barroco con el fin de burlar la censura. Por ello, los conocedores de este repertorio encontrarán ciertas fuentes de inspiración singulares, investidas de un espíritu cervantino desde la pieza inicial hasta su número de clausura y cuya escucha nos permitirá evocar algunas seguidamente. El disco comienza con el guineo «A la zambarambé», una obra procedente de un manuscrito de Módena que refiere el lance y festejo de la seducción, y que cederá su lugar al «Baile del polvillo», ágil y desatado. Puede el oyente recordar el guineo de Gaspar Fernández (1570 - ca. 1629) «Sarabanda tengue que tengue», que inauguraba igualmente el disco *Por ásperos caminos. Nueva música cervantina* (UCLM, 2005), en el que el grupo Durendal¹⁶, bajo la dirección de Sergio Barcellona —también con David Mayoral en la percusión—, representaba el universo sonoro de *El celoso extremeño*, a su seductor Loaysa y al torpe negro Luis, parodia cervantina de la habilidad que los esclavos de origen africano tenían en la península para la música, en una sutilísima alusión al juego sexual propiciado por la música frente al símbolo de la potencia sexual reducida a la figura del eunuco. El *polvillo* que a continuación se escucha —presente en *La gitanilla*, *La elección de los alcaldes de Daganzo* o *El vizcaíno fingido*— utiliza como fuente instrumental el Códice 625 (44-A-16)¹⁷ —que el libreto no identifica claramente— de la Biblioteca Corsini, actualmente en la Accademia dei Lincei y que A. Petrucci describió como «Canzonette spagnuole. Cart. sec. XVII; mm. 220 x 150; cc IV + 61 +1». Torrente tiene el acierto de utilizar esta fuente bien conocida, de la cual dio noticia ya Menéndez y Pelayo el 21 de febrero de 1877¹⁸. En ella, tal y como Gotor señala, se recoge «un repertorio de pasacalles para guitarra de un guitarrista español al servicio del Príncipe Peretti»¹⁹, sobrino de Sixto V, testimonio de la fascinación de las élites italianas por estos

¹⁶ Vid. *Por ásperos caminos. Nueva música cervantina*. Ensemble Durendal. Director: Sergio Barcellona. Textos: Juan José Pastor Comín. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.

¹⁷ Vid. el reciente artículo de GARRIBBA, Aviva. «Textos de difusión italiana en el Ms. Corsini 625». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 8 (2019), pp. 107-127.

¹⁸ MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. «Cartas de Italia, II (Roma, 21 de febrero de 1877)». *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, V. Siglo XIX (Obras completas, X)*. Enrique Sánchez Pérez (ed.). Madrid, CSIC, 1942, p. 325.

¹⁹ Vid. GOTOR, José Luis. «Romance de la caza Bracciano (del repertorio de un guitarrista español en Italia)». *Symbolae pisanae: Studi in onore di Guido Mancini*. Blanca Periñán y Francesco Guazzelli (eds.). Pisa, Giardini Editori, vol. 1, 1989, pp. 251-274, p. 252.

bailes populares peninsulares, tal y como de ahí colige el director del ICCMU. Así, la canción 12 de dicho código presenta «Su pasacalle G H B G “Pisare yo el polvillo” (fol. 19)»²⁰, esquema armónico fijado a través del alfabeto italiano sobre el que se realiza la reconstrucción melódica y cuya música ya tuvimos oportunidad de testimoniar en el año 2004²¹.

Se sucede inmediatamente la «Jácara de la Méndez» con texto de Quevedo y la chacona instrumental sobre la música, como dijimos, de Martín y Coll, aunque, como bien se sabe, tanto Briceño²² como el *Cancionero musical de Valobres*²³ ofrecen testimonios del primer cuarto del XVII, próximos quizá a esas referencias que Cervantes hace de la misma en *La ilustre fregona*, el *Coloquio de los perros*, *La gran sultana* o *El retablo de las maravillas*. El siguiente número, «Arrojóme las naranjicas», se canta sobre la música recogida en el fol. 26 del citado Código 625 (44-A-16), presentando notables diferencias con el testimonio polifónico que de él ha quedado²⁴, y cuyo cotejo con «Arrojóme las manzanitas» de Briceño²⁵, así como con las fuentes de Módena citadas por Mariano Lambea²⁶, puede arrojar luz sobre cómo fue su amplia difusión. Sigue el «Baile del ay ay ay» con música de Briceño y el canario con letra de la comedia de Lope *Los guanches de Tenerife y conquista de Canarias*²⁷ —baile utilizado por Cervantes en *El rufián viudo*, v. 383—, que Torrente reconstruye a partir del estribillo de otro canario conservado en la Catedral de Bogotá con un canon para dos voces —en la

²⁰ *Ibid.*, p. 254.

²¹ Vid. PASTOR COMÍN, Juan José. *Música y Literatura: la senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes*. Tesis doctoral, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, vol. 1, p. 462.

²² Vid. BRICEÑO, Luis. *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. París, Pedro Ballard, 1626, fols. 10v y 11v-12r.

²³ *Cancionero musical de Valobres*, Roma, 1606, fols. 88r; 55v-58v.

²⁴ *Cancionero Tonos Castellanos-B*, fols. 9v-10r. Vid. edición moderna en ARRIAGA, Gerardo y FRENK, Margit (eds.). *Cancionero musical y poético llamado Tonos Castellanos*. Madrid, Sociedad Española de la Guitarra, 2017.

²⁵ Vid. BRICEÑO, L. *Metodo mui facilissimo...*, fol. 8v.

²⁶ Nos referimos a los testimonios de Módena (*Canciones españolas I- MOe Alfa. P. 6. 22 y Canciones españolas I- MOe Alfa. Q. 8. 21*), recogidos por LAMBEA, Mariano. *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada*. Barcelona, CSIC, 2021, pp. 31 y 89.

²⁷ Un pertinente estudio del papel del canario en Lope se lo debemos a DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Murcia, Publicaciones del Departamento de Literatura Española, 1983, p. 213. Sobre la ascendencia militar del canario, vid. UMPIERRE, Gustave. *Songs in the Plays of Lope de Vega. A Study of Their Dramatic Function*. London, Tamesis Books, 1975, p. 77. Vid. también PASTOR COMÍN, Juan José. *Música y Literatura: la senda retórica...*, vol. 1, p. 465.

grabación para voz y violín— y para cuyas estrofas se incluye la melodía de una versión para *chitarrone* de Kapsberger²⁸.

Destacan en el disco las seguidillas sobre «Préstame esos ojos», puestas en música, tal y como indica Torrente, en varios manuscritos de finales del XVI copiados por el guitarrista napolitano Francesco Palumbi²⁹, del que Margit Frenk nos da noticia en su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*³⁰. Prueba de su popularidad son las distintas versiones a lo divino e imitaciones que presentan de estas seguidillas Calderón de la Barca o Antonio de Zamora. Esta música también es recogida por Barón³¹, quien ya demostró en 1977 cómo los acordes conservados en el manuscrito 2793 de Florencia (fols. 105v-106) para «Préstame esos ojos» son prácticamente idénticos —incluso en la reproducción de la estructura de «Copla»— a los utilizados en el poema italiano «Scintillante stelle / ch'ìl alm'infiamate»³² (mismo manuscrito, fols. 57v-58)³³. Es así como sobre saberes bien conocidos el disco recrea ahora con frescura una extraordinaria melodía de la que no se tiene —ni se podía tener— constancia, pero que articula con naturalidad el curso del verso.

El texto de la «Tonadilla y jácara nueva de la zangarilleja» procede de la mojiganga *Para todo*, de Alonso de Ayala, contenida en la zarzuela de Antonio de Zamora *Amor es quinto elemento* (BNE, ms.15587, fol. 7),

²⁸ Recordemos que tanto Diego Pisador en su *Libro de música de vihuela* (Salamanca, 1552) como Lucas Ruiz de Ribayaz en su *Luz y Norte Musical* (Madrid, 1677) contienen igualmente canarios en sus obras.

²⁹ Vid. RISMUNDO, Alberto. «The Chitarra Spagnola in Venice and the Veneto: Evidence from the Musical Sources». *Fontes Artis Musicae*, 65, 4 (2018), pp. 258-275.

³⁰ Vid. FRENK, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica, UNAM y Colegio de México, 2003, vol. 2, p. 1733, ítem *2548.

³¹ Vid. BARON, John H. «Secular Spanish Solo Song in Non-Spanish Sources». *Journal of the American Musicological Society*, 30, 1 (1977), pp. 20-42, especialmente pp. 22 y 27.

³² *Ibid.*, p. 22. Más adelante, Baron subraya: «the two songs mentioned above, "Prestame esos ojos" and "Scintillante stelle", which share the same harmony and harmonic rhythm, probably had similar melodies, but fitting the different scansion and poetic meanings of each poem to a given melodic framework must have required the singer to exercise a considerable measure of adaptation"; *ibid.*, pp. 27-28.

³³ Baron establece bien cuál es la relación entre ambas: «In this concordant pair –the only one so far recognized– the Italian piece is probably a copy of the Spanish one, since the Spanish term copla is retained in the Italian version. This virtual identity in harmonic design does not mean that the songs as a whole are the same, for the two texts are nor mere imitations. They are freely related, and whoever did the translation was more interested in copying the general spirit and basic image of the poems than in making the poems correspond literally [...] Although the musical outlines –the harmony and harmonic rhythm and possibly de melodic framework– are the same, the melody actually sung would have differed to suit these textual variations». *Ibid.*, p. 23.

citada por Cotarelo y Mori³⁴, y refiere la promoción de una prostituta que casa con un duque sobre la melodía de un villancico compuesto por José Martínez de Arce para la Catedral de Valladolid (1699) con el título de «Las tonadillas antiguas». El disco concluye, según vimos, con las pavañas instrumentales de Lucas de Ribayaz, la gascona «Dónde va la niña bonita», el «Secutor de la vara» —ampliamente difundido en Italia— y el baile de la chacona sobre el texto cervantino de *La ilustre fregona* —baile al que, por otra parte, Cervantes alude repetidas veces en su *Coloquio de los perros*, *La gran sultana* y *El retablo de las maravillas*.

El valor más notable de esta producción es, sin duda, la extraordinaria capacidad de reinención que muestra Raquel Andueza, cuyo voz sufrió el percance de un latigazo cervical —con las consecuencias de una laringe un poco rotada y el hueso hioides desviado hacia la zona inferior— del que hubo de recuperarse técnica y psicológicamente a través de sesiones de osteopatía vocal, según ella misma ha referido³⁵. Su trabajo con Mariana Brilla y Lisa Paglin le ha llevado a detener su carrera y reestructurar completamente su forma de cantar, no solo física, sino mentalmente, en un proceso complejo que he rendido una voz mucho más dúctil, flexible, fresca y expresiva, capaz de extenderse desde los matices propios de la inocencia de la infancia a cumbres de vehemencia y excitación verdaderamente notables, con una sorprendente capacidad para comunicar las imágenes referidas en cada baile. A ello ayuda notablemente el contexto de grabación —en el Palacio Real de Pamplona, sede del Archivo Real y General de Navarra— y el trabajo de edición sonora, en el que se aprecia una integración real entre su voz y los instrumentos —sin la asepsia de un maquillaje extremo—, en una producción coordinada desde la dirección artística por Simón Andueza.

Atendamos finalmente, como en el resto de contribuciones comentadas, al diseño tanto de su cubierta como del libreto interior. Configurado igualmente en el formato de *digipack*, la fotografía de Michel Novak recoge en el interior momentos de ensayo, reflexión y descanso de los responsables de este proyecto —Raquel Andueza, Álvaro Torrente y el grupo La Galanía. La cubierta sitúa a la soprano como protagonista de

³⁴ Vid. COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas de fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Edición Facsímil. Granada, Archivum, 2000, p. CCLXV.

³⁵ Así lo cuenta en la entrevista concedida a *Codalario* el 1 de junio de 2018, <https://www.codalario.com/entrevista/entrevistas/raquel-andueza--soprano-llegue-a-perder-la-ilusion-por-cantar--pero-mis-profesoras-me-salvaron.-ahora-vuelvo-a-disfrutar-en-los-escenarios_6978_4_21198_0_1_in.html> [consulta 03-10-2022].

esta grabación como si representara la afirmación de un nuevo camino e itinerario vocal. Precisamente el fondo amarillo que preside el fondo y todo el interior y exterior del cuaderno se acomoda muy bien —quizá no esté pensado— al contexto barroco de estos bailes. Desde el punto de vista pictórico, este amarillo tuvo en nuestra pintura áurea una importancia capital en sus múltiples gradaciones, que hacían de él un pigmento valioso y versátil —*amarillo indio, amarillo Nápoles, amarillo de plomo, amarillo guatagamba, amarillo cadmio, amarillo de cromo, amarillo dorado, amarillo imperial, ocre amarillo, amarillo zinc...* y así hasta citar más de veinte tipos de amarillo. Rubens utilizó con notable frecuencia el «amarillo plomo-estaño», comunicando en sus obras una dimensión dinámica, enérgica y vital que avanza sobre el espectador de sus lienzos, un efecto que esta cubierta, sin duda, produce. Por otro lado, el amarillo es el color de la vida licenciosa, la promiscuidad y, por reacción, de la misma censura: ya en las ciudades italianas y desde el siglo XIV las prostitutas estaban obligadas a vestir de amarillo. Los valores simbólicos asociados a este color³⁶ hicieron que fuera proyectado en la vida religiosa, pública y civil sobre todo lo censurable, tal y como hizo Giotto al vestir de amarillo en su *El beso de Judas* (1304-1306) al apóstol traidor, un uso negativo que la Inquisición recuperó al imponer sus túnicas amarillas a los herejes condenados a la hoguera. Quizá no sea pensado, pero sin duda el color de la portada es el umbral entre lo licencioso y su castigo; entre lo que era y lo que debía ser. En definitiva, el mejor atrio para un disco festivo y fascinante cuya temática entronca con las dificultades del tiempo vivido al afirmar, desde la invención melódica instalada en el presente sobre las débiles evidencias del pasado, una enérgica celebración de la vida.

La última producción que este artículo revisa enfrenta al oyente con una pregunta que hoy más que nunca, inmersos en la sociedad de las *fake news*, se impone radicalmente necesaria: *Quid est veritas*. Olalla Alemán, Luis Antonio González y Los Músicos de Su Alteza [IBS 212021, 2021]. Pocas formaciones como la de Luis Antonio González Marín cuentan con una trayectoria de treinta años en nuestro país tan regular y constante: fundados en 1992 con la voluntad de interpretar la música de los siglos XVII y XVIII desde la práctica histórica rigurosamente informada, recibieron el espaldarazo del concurso Wilhelm van Wassenaer de La Haya, que les

³⁶ Para conocer el valor simbólico del amarillo en nuestro Barroco recomendamos las siguientes lecturas: BALL, Philip. *La invención del color*. Barcelona, Debolsillo, 2009; y ST. CLAIR, Kassia. *Las vidas secretas del color*. Valladolid, Macrolibros, 2016.

permitió desarrollar una carrera discográfica internacional con los sellos Arsis, Prames, Hortus o Dorian Records. Luis Antonio González Marín es Científico Titular del Departamento de Ciencias Históricas-Musicología de la Institució Milà y Fontanals (CSIC) y ha sido director de la revista *Anuario Musical*. De su consolidada carrera científica pueden destacarse las ediciones de las obras de Joseph Ruiz Samaniego (*fl.* 1653-1670) y José de Nebra (1702-1768), coordinando en la actualidad la investigación integral del «Archivo de Música de las Catedrales Zaragozaanas», uno de los más importantes del país. Su doble faceta de investigador e intérprete como organista y clavecinista —apreciable en su participación en esta producción— ha sido distinguida por reconocimientos como el Premio Nacional de Humanidades, el Premio Nacional de Musicología «Rafael Mitjana», el «Diapason d'Or», «La Clef d'Or», «La Muse d'Or» o el «Prelude Classical Music Award», entre otros. Bajo su dirección, Los Músicos de Su Alteza —aquí representados por Pablo Prieto (violín), Eduardo Fenoll (violín), Pedro Reula (violonchelo y viola da gamba), Miguel Rincón (*chitarra*) y Alfonso Sebastián (órgano)— han registrado numerosos discos³⁷ y acreditan una intensa actividad concertística en los más importantes festivales de España, Francia, Holanda, Bélgica, Suiza, Italia, Gran Bretaña, México, Rumanía o Túnez, hecho que les ha llevado a liderar diversos proyectos en el Conservatorio Superior de Música de Aragón, el Conservatorio de las Rosas de Morelia (México) o el Curso Internacional de Música Antigua de Daroca (España), y a ser, desde el año 2017, Grupo Residente en el Auditorio de Zaragoza.

Por otro lado, la soprano Olalla Alemán —miembro estable de Los Músicos de Su Alteza desde el año 2005— se formó en Canto Histórico y Canto Clásico y Contemporáneo en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC). Desde sus inicios ha colaborado con numerosas formaciones nacionales e internacionales, tales como la Capella Reial de Catalunya, Orquestra Barroca Catalana, Forma Antiqua, La Tempestad, Camerata Iberia, La Caravaggia, Consort de violas de gamba de la Universidad de Salamanca, B'Rock (dirigida por Skip Sempé), Música Temprana

³⁷ Citemos entre ellos *In ictu oculi. Música española del siglo XVII* (Arsis, 1996); *Cabanilles: Tientos y pasacalles* (Hortus, 1998); *Música en la seo* (Aragón LCD, 2000); *Terra tremuit. Música española del siglo XVII para la Semana Santa* (Arsis, 2002); *José de Nebra (1702-1868). Miserere* (Música Antigua de Aranjuez, 2007); *Joseph Ruiz Samaniego. La vida es sueño* (Fundación Orange, 2009); *José de Nebra. Amor aumenta el valor* (Fundación Orange, 2010); *Rossi - Mazzocchi - Carissimi. Il tormento e l'estasi* (Fundación Orange, 2012).

(bajo la dirección de Adrián van der Spoel), Capilla Flamenca (con Dirk Snellings) y Graindelavoix (con Björn Schmelzer), entre otros.

Producido por Sesqvaltera, el CSIC y Los Músicos de su Alteza, *Quid est veritas* es, esencialmente, un disco «de concepto» en torno a las ideas de *veritas* y *vanitas*, como muy bien advierte su director en el libreto bilingüe, visitando a través de las músicas de Benedetto Ferrari (ca. 1603-1681), Mauricio Cazzati (1616-1678), Claudio Monteverdi (1567-1643), Tarquinio Merula (1595-1665) y Giovanni Felice Sances (ca. 1600-1679) el estoicismo de nuevo cuño que emergió en el siglo XVII. Su grabación se inscribe en las actividades del Proyecto Coordinado de Investigación del Programa Estatal de I+D+i (Ministerio de Ciencia e Innovación) *El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): recuperación, digitalización, análisis, recepción y estructuras retóricas de los discursos musicales* (HAR2017-86039-C2-1-P), del cual González Marín es Investigador Principal. No es por eso casual que en él se dé una rigurosidad y honestidad poco común en el panorama discográfico al informar al oyente-lector con transparencia de las fuentes originales utilizadas³⁸, sobre las cuales ha trabajado directamente su director buscando el rigor interpretativo y filológico.

Uno podría decir que ese esfuerzo que el músico de hoy realiza por encontrar la «verdad» de una realidad sonora, emotiva y, esencialmente, comunicativa —que el paso de cuatro siglos ha desvanecido y que exige un tesón formidable en su reconstrucción— es de proporciones similares al que tuvieron que realizar los compositores aquí representados en la expresión de las ideas y afectos contenidos en los poemas que eligieron para ser cantados. Uno de los recursos más simples, pero esencialmente útiles, de este trabajo es que provee al lector de la traducción en español e inglés de los textos italianos. Puede así con mayor sencillez su comprador comprender cómo la búsqueda de la *veritas* en el dulce cauce de la *vanitas*

³⁸ Recoge así en la página 31 del libreto las siguientes fuentes: *Musiche e Poesie Varie a Voce Sola del Signor Benedetto Ferrari dalla Tiorba*, Libro Terzo, Venecia, Bartolomeo Magni, 1641; *Cantate Morali, e Spirituali a Voce Sola di Maurizio Cazzati*, Bologna, Herede del Benacci, 1659; *Trattenimenti per Camera d'Arie, Correnti, e Balletti, a due Violini, e Violone, se piace, con Passacaglio, Ciaccona & un Capriccio sopra 12 note di Mauritio Cazzati*, Bologna, Antonio Pisarri, 1660; *Scherzi Musicali cioè Arie, & Madrigali in stil recitativo, con vna Ciaccona [...] Del [...] Sig. Claudio Monteuerde*, Venecia, Bartolomeo Magni, 1632; *Lamento d'Ariana del Signor Claudio Monteverde*, Venecia, Stampa del Gardano [Bartolomeo Magni], 1623; *Curtio Precipitato et altri Capricij Composti in diuersi modi vaghi e leggiadri à voce sola Libro Secondo. Opera XIII del Cavalier Tarquinio Merula*, Venecia, Bartolomeo Magni, 1638; *Motetti a voce sola di Gio. Felice Sances*, Venecia, Bartolomeo Magni, 1638; y *Quarto scherzo delle ariose vaghezze*, Venecia, Alessandro Vincenti, 1624.

musical exige representar el dolor que esta causa y, paradójicamente, el desengaño al que conduce, clave del pensamiento estoico.

Con la solvencia de un estilo «seicentesco» muy bien asimilado, por afinidad de gustos y una larga experiencia compartida por esta agrupación, el repertorio se diseña bajo la apelación inicial «Quid est veritas», la pregunta retórica que Poncio Pilato formula (Juan, 18:38) y que plantea la debilidad de una *verdad* incapaz de dirigir —aunque no de iluminar, siquiera para proyectar su sombra— el proceder de nuestros actos. Sucede así en los madrigales de Ferrari —*Amanti, io vi so dire*— o de Monteverdi —*Et è pur dunque vero*—, en los que se expresa respectivamente la inevitabilidad del placer engañoso del amor y el dolor del desengaño cuando el amante cesa de ser amado. La cantata *La Verità sprezzata* de Cazzati muestra una Verdad personificada que es despreciada y humillada mientras triunfan sobre ella la mentira y la falsedad —hoy diríamos, como bien apunta su libreto, la «postverdad». La última frase que canta constituye un oportuno mensaje para los tiempos presentes: «Si ahora me queréis muerta / llegará el día en que lamentaréis mi muerte».

Monteverdi constituye el núcleo central de esta reflexión a través de una desnuda versión de su bien conocido *Lamento d'Arianna*, emblema y paradigma de la desesperanza esperanzada: «Mísera de mí, todavía dejo lugar / a la esperanza traicionada». Es este «Así le va a quien ama en exceso / y demasiado confía» el motor que alimenta los placeres y traiciones de los sujetos líricos protagonistas de dos de sus madrigales aquí recogidos, *Quel sguardo sdegnosetto* y *Ecco di dolci raggi il Sole armato*.

Sigue a estas composiciones la expresión de la verdad futura que se vislumbra con anticipación en el canto de la Virgen que arrulla a Cristo niño en su nana *Hor ch'è tempo di dormire*, de Tarquinio Merula. Esta es probablemente uno de los *lamenti* más sobrecogedores del barroco italiano, en cuyo registro merece la pena que nos detengamos. Nacido y muerto en Cremona, y tras servir como «organista di chiesa e di camera» de Segismundo III, rey de Polonia, Tarquinio Merula ocupó el puesto de Grandi tras su fallecimiento como maestro de capilla de Santa Maria Maggiore, en Bérgamo. En esta ciudad trabajó de forma intermitente en varios periodos hasta su regreso a su Cremona natal en 1646 como sucesor de Nicolò Corradini como organista de la catedral y maestro de capilla para los Laudi della Madonna³⁹. Entre las características más sobresalientes del

³⁹ Vid. COLZANI, Antonio. «La Capella delle Laudi a Cremona fino al servizio di Tarquinio Merula». *Contributi e studi di liturgia e musica nella regione padana*. G. Becchi (ed.). Bologna, A.M.I.S.,

estilo de su obra destaca el uso frecuente de bajos *ostinati* (concebidos como anáforas constructivas) tanto en sus misas como en sus salmos como principio básico formal, hecho presente en la pieza propuesta.

Su *Canzonetta spirituale sopra alla nana* constituye un ejemplo claro de cómo la música popular pasa a formar parte de las composiciones estilizadas del siglo XVII, especialmente en lo que concierne a las canciones de cuna⁴⁰. Publicada en 1638⁴¹, esta obra está construida sobre el estribillo recurrente de la nana «Fa la nina nina na», de uso muy popular. El uso estilizado de este mismo material procedente del folclore aparece en obras seculares tales como la *canzonetta* de Niccolò Rubini «Fa la nanina» (1613)⁴², «Figlio dormi, dormi figlio» de Kapsberger (1619)⁴³, o «Figlio dormi, dormi figlio» de Remigio Romano (1622)⁴⁴. Adaptadas al ámbito religioso, contribuyen a configurar la imagen de María, no ya trono sedente del redentor, sino cuna y reposo del mismo: sucede así en las obras polifónicas coetáneas de Francesco Fiammengo — «Amoroso signore» (1637)⁴⁵ —, Pietro Paolo Sabbatini — «Maria stringendo al petto» (1640)⁴⁶ — Giovanni Battista Caputi — «Canto de pastori al bambino, che dorme ne presepio» (1640)⁴⁷ —, o de Orazio Giaccio — «Pastorale sopra la caccona [sic.]⁴⁸ —. El movimiento de semitono de ida y vuelta que caracteriza el motivo llegó

1972, pp. 331-381; WESTLUND, Paul Harry. *An Edition and Analysis of Three Masses by Tarquinio Merula*. Ph. D. Dissertation, University of Illinois, 1977; WILKINSON, Christopher. *The Sacred Music of Tarquinio Merula*. Ph. D. Dissertation, Rutgers University, 1978.

⁴⁰ Este aspecto ha sido extraordinariamente estudiado por STEINHEUER, Joachim. «“Fare la ninnananna”: Das Wiegenlied als volkstümlicher Topos in der italienischen Kunstmusik des 17. Jahrhunderts». *Recercare*, 9 (1997), pp. 49-96, quien identifica las fuentes aquí referidas, y SAFFIOTI, Titto. *Le ninne nanne italiane*. Turín, Einaudi, 1994.

⁴¹ Incluida en *Curtio precipitato et altri Capricij composti in diuersi modi vaghi e leggiadri à voce sola*. Venecia, Bartolomeo Magni, 1638, pp. 35-39. Consúltese su edición en JEVTOVIC, Phoebe Camille. *Tarquinio Merula's Curtio Precipitato (1638): A Study and Transcription*. Ph. D. Dissertation, Los Ángeles, University of Southern California, 2001.

⁴² Incluida en *Coppia de baci allettatrice al bacio: canzone a tre voci*, Venecia, Bartolomeo Magni, 1613.

⁴³ En KAPSBERGER, Giovanni Girolamo. *Libro secondo di villanelle a 1. 2. et 3. voci [...]*. Roma, Gio. Battista Robletti, 1619.

⁴⁴ En *Terza Raccolta di bellissime canzonette musicali e moderne*. Pavía, Giovanni Battista de Rossi, 1625, primeramente publicado en Vicenza por Salvadori en 1622.

⁴⁵ En FIAMMENGO, Francesco. *Pastorali concerti al presepe co' responsorij della sacra notte del Natale di N. S. [...]* Opera terza [...]. Venecia, Alessandro Vicenti, 1637.

⁴⁶ SABBATINI, Pietro Paolo. *Canzoni spirituali a una, a due et a tre voci da cantarsi, e sonarsi sopra qualsivoglia istromenti. Libro secondo opera decimaterza [...]*. Roma, Lodovico Grignani, 1640.

⁴⁷ CAPUTI, Giovanni Battista. *Canzonette spirituali a tre voci. Con il basso continuo [...]* Opera seconda. Nápoles, Ottavio Beltrano, 1640.

⁴⁸ GIACCIO, Orazio. *Canzone sacre in musica [...]* ad una, a due, et a tre voci. Opera sesta. Nápoles, Ottavio Beltrano, 1645.

a constituir un recurso cristalizado que, junto al conocido gesto del tetracordo descendente —que se explorará en la siguiente pieza—, sirvió en la ópera del siglo XVII para representar la inocencia, pureza y fragilidad del niño en brazos, tal y como sucede en *L'incoronazione di Poppea* (1642) de Monteverdi, *Giasone* (1648) de Francesco Cavalli, la *Orontea* (1656) de Pietro Antonio Cesti, o, de un modo especial, en la cantata religiosa *Historia der freuden- und gnadenreichen Geburth Gottes und Marien Sohnes, Jesu Christi* (1664) de Heinrich Schütz.

Olalla Alemán, Luis Antonio González y Los músicos de Su Alteza nos ofrecen aquí una composición minimalista, con un ostinato mínimo y cromático —la-sib—, de naturaleza rítmica yámbica sobre un patrón ternario (blanca-redonda) que se repite 162 veces como representación del movimiento de María, meciendo a su hijo (una anáfora discreta y concisa). Hasta que el niño duerme, la madre anticipa en su canto todos los dolores de la pasión, intentando en vano protegerlo⁴⁹. Una vez que la criatura duerme, cesa el *ostinato* y la composición concluye con un recitativo que, si bien es sereno, no está exento de impotencia.

En la obra, el silencio —condición indispensable del sueño, pero también de la muerte que acecha— es uno de los elementos musicales más radicales aquí empleado, que genera momentos de tensión, espera, reflexión y desesperación, como una *aposiopesis* fecunda⁵⁰, dentro de un fuerte marco retórico que tanto Olalla Alemán como los músicos que intervienen subrayan magistralmente, rindiendo transparentes los recursos expresivos dispuestos. El signo de la cruz —re-fa-do#-re— aparece constantemente, desde el comienzo del llanto del bebé —«dormi figlio e non vagire», c. 7— y se disemina por toda la obra —«Padre sù la Croce», cc. 40-41—. Cada verso está tratado en la interpretación con un exquisito cuidado: la madre pide al niño que duerma —«dormi, dormi / dormi, dormi», cc. 5 y 6— con idéntico gesto melódico a distancia de cuarta (*anadiplosis*), separada por silencios; la causa y la razón —«perche», cc. 8 y 10— de la pasión futura se interrumpe por silencios, como si temiera ser nombrada (*aposiopesis*

⁴⁹ Vid. MILLER, Naomi J. «Mothering Others: Caregiving as Spectrum and Spectacle in the Early Modern Period». *Maternal Measures: Figuring Caregiving in the Early Modern Period*. Naomi J. Miller y Naomi Yavneh (eds.). Nueva York, Routledge, 2000, pp. 1-25.

⁵⁰ La nomenclatura y sentido de las figuras retóricas aquí citadas deben entenderse únicamente dentro del contexto de la *Musica poetica* de Joachim Burmeister (Rostock, Stephanus Myliander, 1606), y no con relación a otros tratadistas, ya que, como bien es sabido, el significado cambia en función de la fuente empleada. Vid. BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. Benito V. Rivera (ed.). New Haven y Londres, Yale University Press, 1993.

retórica); el llanto se entona en un largo melisma —«vagir», c. 12—, con salto de quinta disminuida —«bisognerà», cc. 12-13 (*parrhesia*)—, al igual que el gozo, sobre una larga vocalización —«ch'hor con gusto e agudio», cc. 55-56 (*hypotyposis*)—; la oscuridad —«perche tosto oscuro velo», cc. 21-22— se representa con un registro grave (*hypobole*); las gotas de leche se extienden en valores breves —«o ver prendi questo latte dalle mie mamelle intatte», cc. 27-28 (*hypotyposis*)—, al igual que la ternura de sus miembros menudos —cc. 45-46—. El valor narrativo de la pasión se prolonga con gestos melódicos que extienden el tetracordo del lamento —sobre re y sobre la, cc. 30-31, *anadiplosis*—, o con reiteraciones pesantes a la quinta descendente allí donde hace referencia a las cadenas —cc. 47-49, también en *anadiplosis*—, o, en el caso más representativo, con la duplicación del mismo gesto melódico para cubrir toda la octava y así representar todas las formas posibles de sufrimiento —«com'in varij modi», cc. 57-59, también en *anadiplosis*; se representa en el registro agudo «alta voce» —fa, c. 39—, «grand' affano» —cc. 66-67—, al igual que la atribución de la pureza al niño —«pur», sol, c. 78, como *hyperbole* e *hyptyposis*—; las espinas producen un efecto hemiólico interesante con fuertes apoyaturas —«passeran acuti chiodi», cc. 59-60—, así como el efecto de los esputos —c. 65—; saltos de quinta aumentada para las expiraciones —cc. 67-68 (*hyptyposis*)—, o de segunda aumentada —cc. 70 y 77— en un constante *climax*; y un final donde María, plenamente desarmada, ya sobre una contexto mayorizado —una suerte de *pathopoiia* estructural—, solicita el silencio de la tierra y del cielo —curiosamente en una manifiesta antífrasis, alcanzando un sol grave (*hypobole*)— ante su pavor y desconcierto, «e frà tanto, io che farò», interrumpida por silencios (*aposiopesis*) e inclinando la cabeza en un gesto melódico descendente —cc. 91-92. Sin duda, una desgarradora composición que solo puede comprenderse desde las entrañas de una madre y que pareció prefigurar en su representación de la Madona con el niño dormido el pintor paduano Andrea Mantegna hacia 1485.

Con un notable rigor tanto conceptual como cronológico, escucharemos seguidamente en el CD el *Stabat Mater* de Giovanni Felice Sances, publicado también en 1638, al igual que la obra precedente de Tarquinio Merula. Ambas composiciones constituyen, a nuestro juicio, el eje vertebrador de esta producción tras el *tour de force* del *Lamento d'Arianna*. Sances —no demasiado conocido en nuestra península— fue un cantante y compositor que procedía de cuna de músicos: formado como niño cantor en el Collegio Germanico de Roma, transitó las cortes de Padua, Venecia y quizá Bolonia, donde se prodigó tanto en la escritura como en la esfera vocal en papeles

de óperas como *Amor pudico* o en su propia *Ermiona* (1636). Su condición de tenor desde ese año en la capilla del emperador Fernando II inició su feliz servicio en la corte vienesa bajo la protección de Fernando III y Leopoldo I, donde progresó primero como asistente del *kapellmeister* en 1649 y después como director en la sucesión de Antonio Bertali (1605-1669) en 1669, puesto en el que permaneció hasta su fallecimiento. Su amplia labor fue reconocida con un título nobiliario y su vasto catálogo de cantatas, óperas y *sepolcri*, tanto en el ámbito secular como religioso, se alinea en el ámbito de una escritura de vanguardia, donde se revela como un impulsor decidido del término «cantata» en composiciones de formas plurales, articuladas sobre el recitativo y arioso y bajos continuos que apoyan un estilo melismático, haciendo un uso frecuente bien de *ostinati* inventados, bien de chacona u otros tales como el tetracordo cromático que aquí nos ocupa. Dejó así un estilo muy marcado en sus colecciones de 1633 y 1638, que en 1657 transparenta ya un cambio sustancial que refleja tanto en la forma como en la plantilla los nuevos gustos de la corte imperial⁵¹.

Publicado este *Pianto della Madonna* o *Stabat Mater* en el segundo libro de sus *Motetti a una, due, tre e quattro voci* (Venecia, 1638)⁵², su composición, tal y como subraya Weaver, debe comprenderse dentro de los pilares de la *Pietas Austriaca*, donde los asuntos marianos tuvieron una radical importancia tanto en la construcción de la imagen contrarreformista del emperador Fernando III como en la extensión de la devoción por el rosario que había de profesar Leonor de Gonzaga⁵³. El *ostinato* constante del

⁵¹ Sobre el compositor que nos ocupa, *vid.* los trabajos clásicos de WEBHOFER, Peter. *Giovanni Felice Sances ca. 1600–1679: biographisch-bibliographische Untersuchung und Studie über sein Motettenwerk*. Innsbruck, Dissertation. Pontificio Istituto di Musica Sacra (Roma), 1965; CALLEGAR, L. Hill. «L'infortunio di Angelica nei "Capricci poetici" di Giovanni Felice Sances (1649)». *Quatrivium*, 25, 1 (1984), pp. 139-155; y CECCHI, Paolo. «Le "Cantade a voce sola" (1633) di Giovanni Felice Sances». *Rassegna veneta di studi musicali*, 5-6 (1989-1990), pp. 137-180.

⁵² Edición facsímil en SCHNOEBELEN, Anne (ed.). *Solo Motets from the Seventeenth Century: Facsimiles of Prints from the Italian Baroque*, vol. 8, Rome I. Nueva York, Garland Publishing, 1988, pp. 133-145.

⁵³ «The entire print, in fact, makes it unmistakable to the reader how important the Blessed Virgin is to the Emperor: each of the four vocal partbooks opens with a different Marian solo motet, and because the print ends with a four-voice *Salve Regina*, each partbook features a distinct Marian frame. Sances's second motet book opens with *Audite me divini fructus*, a work that celebrates the Most Holy Rosary, a religious symbol that Eleonora Gonzaga held especially dear. This publication also ends with a Marian work, *Pianto della Madonna* for solo soprano, which sets the *Stabat Mater* sequence as an affective, operatic lament over the minor descending tetrachord». WEAVER, Andrew H. *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III. Representing the Counter-Reformation Monarch at the End of the Thirty Year's War*. Londres & Nueva York, Routledge, Ashgate, 2012, p. 138.

tetracordo cromático, tal y como veremos, permitirá concebir el lamento como la expresión de un desequilibrio emocional sobre un eje vertebral de profunda tristura.

Nuevamente los intérpretes de esta obra nos dejan una desnuda interpretación que revela las relaciones entre música y texto dispuestas en este *Stabat Mater* y presenta clara y dinámicamente su estructura: una primera estrofa del himno se corresponde con un recitativo; un *arioso* sobre el tetracordo cromático articula la segunda y tercera estrofa; un nuevo recitativo entona la cuarta estrofa, seguido de un *arioso* tetracordal para la quinta y la sexta estrofa; y, finalmente, un último recitativo pronuncia la estrofa séptima y se interrumpe en los tres primeros versos de la octava estrofa —curiosamente sobre el emotivo verso «fac me tecum piangere» («déjame llorar contigo»)—, para que reaparezca el *ostinato* como conclusión de la misma y pronuncie las dos últimas estrofas. La escansión esencialmente trocaica del poema se divide en recitativos (en *tempus imperfectus*) y *ariosos* (en *tempus perfectum*, si bien con *prolatio minor*, tal vez como índice de inestabilidad), que se alternan de acuerdo al número de versos entonados según la siguiente proporción y en esta secuencia: 1:2 (6:12) / 1:2 (6:12) / 1:3 (9:15). El «Amén» final es un cierre híbrido que se construye sobre el *ostinato* de los *ariosos*, pero esta vez con la estructura rítmica del recitativo, con valores breves y flexibles en la voz, propios de la lengua hablada. Viene así a cerrar circularmente la presencia del tetracordo cromático descendente desde mi presente al final del primer *recitativo*.

Inaugurado e interrumpido el poema en un *stile rappresentativo*, el bajo como *pasaccaglia* permite la disposición de recursos y artificios retóricos que la interpretación traduce magistralmente: la monocorde enunciación inicial que representa la unión de madre e hijo, solo interrumpida por el salto de quinta hacia la cruz —«dum pendeat filius»—; una gradación descendente y reiterada en «O quam tristis»; amplios melismas en palabras cargadas de fuerte valor semántico como «mater», «Paradisi», «placeam» —un extenso vocalismo, destinado a «cumplir la voluntad divina», que se corresponde posteriormente con el más prolongado de «amorem»— y especialmente en aquellos que conciernen a María —«Eia Mater fons amoris»—; trémolos sobre una altura y reiteraciones melódicas para subrayar una misma unidad de sentido —«quae moerebat et dolebat» / «et tremebat cum videbat»—; complejos madrigalismos, tales como los realizados en «dum emisit spiritum», donde la voz en una tesitura aguda se prolonga en un largo valor para hacer un doloroso gesto de semitono

ascendente (*pathopoiia*), guardar silencio y realizar un abrupto salto de novena menor, mientras el acompañamiento ha realizado un movimiento de rápidos valores que representan la huida misma del espíritu y su final exhalación. Existen formulaciones contenidas en la imprecación final que pide la salvación —entonada en la región aguda— en el momento de la muerte —sobre la gravedad de un mi; así como un *ostinato* melódico sobre el *ostinato* armónico, allí donde el suplicante pide a María las llagas del crucificado y reitera cuatro veces la misma célula melódica: «Sancta Mater / istud agas // crucifixi / fige plagas» (cc. 91-94, *pallilogia*). De un modo similar, Cristo y su cruz — «Fac me cruce custodiri, / Morte Christi prae-muniri»— son entonados, colmados de dolor, en una línea melódica que se repite idéntica para cada verso, y que está construida sobre una triple progresión descendente que administra fuertes disonancias de semitono, si bien en tiempo débiles, hasta cuatro veces en apenas seis compases (cc. 160-166). Una poderosa imagen que presenta el paroxismo al que asiste la madre intercesora: una obra, en definitiva, especial y extraordinariamente dramática que ha sobrevivido sin duda a la fama puntual de su compositor⁵⁴ y que refleja un dolor que, lamentablemente, nos ha sido excesivamente familiar en estos tiempos de guerra y pandemia.

La invocación celestial con que concluye («Paradisi gloria») la obra de Sances es amplificada seguidamente en el disco por, tal y como se indica, «el luminoso, leve, etéreo y cósmico» *Passacaglio* de Maurizio Cazzati. Cierra el programa Monteverdi y su *Si dolce è'l tormento*, con su advertencia a los amantes que, consumidos en la fragua del amor y conscientes de su infierno, todavía tienen fuerza para cantar «En medio de una pena infinita / entre esperanzas traicionadas, / mi fe vivirá»

En definitiva, cada uno de los cortes registrados es una forma de levantar el velo de la verdad, siguiendo su sentido etimológico de ἀλήθεια o desvelamiento. Para ello hay una deliberada voluntad de desnudez interpretativa y despojamiento de todo artificio, especialmente en los momentos de mayor intensidad emotiva, como método riguroso —tam-

⁵⁴ Prueba del interés que la reciente musicología ha demostrado por esta obra está en los trabajos escolares de NOVIKOVA, Helena. *Stabat Mater (1636) versus Stabat Mater (1736). Uppförandep Praxis och tolkningsprocess av "Cujus animam gementem" och "Vidit suum dulcem natum" ur G. F. Sances respektive G. B. Pergolesis Stabat Mater*. Luleå, Luleå tekniska universitet, 2012; y NOGUEIRA MIANA, Luiza. *A interpretação do Pianto della Madonna de Giovanni Felice Sances (1600-1679), conforme as características do lamento no século XVII*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2017.

bién en su sentido etimológico (μέθοδος, «a través del camino») — que se autoimpone la economía de lo esencial frente a la impostura del ornato.

Se pueden atisbar así algunas de las coordenadas que explican los criterios de que se ha servido González Marín para la dirección de este proyecto: una mirada próxima a la expresividad del discurso —quizá guiado por las enseñanzas de su maestro González Uriol—, los vestigios expresivos de Harnoncourt o la comprensión retórica de todo acto comunicativo —también musical—, tal y como señaló su también maestro José Vicente González Valle. Esto hace discurrir la propuesta por el camino de la discreción en la instrumentación y en el acompañamiento improvisado, concediendo siempre la pauta rectora a la palabra y reclamando solo cierta libertad sobre estructuras fijas de raigambre rítmico-danzable.

Por otro lado, la expresividad de la voz de Olalla Alemán eleva los *afectos* representados de un modo muy natural y, fundamentalmente, convincente —que es lo que la retórica, como arte de la persuasión, siempre exige. Puede que los más avezados en canto y técnica vocal encuentren en esta manera tan peculiar de aproximarse al texto reminiscencias —salvando todo reduccionismo— de la mezzosoprano sueca Anne Sofie von Otter, una de las voces más flexibles y características de nuestros días.

El hecho de que la voz de Olalla Alemán confiara a esta grabación un valor sobresaliente no está en modo alguno relacionado con un proceso de edición digital —«una nueva verdad» distinta a la del concierto, según se nos recuerda en el libreto— que le imponga un artificial protagonismo, pues su belleza ya la recaba sobradamente para sí. La grabación se llevó a cabo fuera de estudio, en la iglesia de Santo Domingo de Daroca, durante los días 11 y 19-21 de agosto de 2018. La edición digital y masterización a cargo de Christian P. De Villiers (Sonus Alchemiae) parece buscar y preservar las acciones mecánicas de los instrumentos históricos: un clave italiano Alan Gotto (Norwich, 1983), un órgano de cámara José María Arrizabalaga (Les Franqueses del Vallés, 1985) y, muy especialmente, el órgano histórico de Bartolomé Sánchez (Zaragoza, 1742) —todos con afinación mesotónica (1/4 comma)—, cuyos micrófonos requirieron grúas especiales para dar fe de su sonido ancestral. Estas leves «imperfecciones», junto a pequeñas incidencias ambientales apenas apreciables, son preservadas de modo que la «realidad» confiere la investidura de *verdad* frente a otras prácticas interpretativas de asepsia idealista. Esto ha permitido obtener un equilibrio natural entre la voz y los instrumentos, haciendo uso de colocaciones distintas de los intérpretes durante el proceso de

grabación y cuya escucha detallada las revela siempre motivadas por razones expresivas.

El proyecto, en definitiva, es una reflexión musical que atraviesa la realidad presente que estaba por venir y que se mueve a medio camino entre la confianza en hallar la verdad y la decepción que en ocasiones conlleva su revelación. Para ello los discursos amorosos de sus textos — de tan plural naturaleza— son solo un mero trasunto de la relación del ser humano con la vida: la indeterminación de su auténtica naturaleza, a pesar de estar en ella instalados hasta nuestra consumación incierta e imprevisible. El mismo diseño físico del CD —en *digipack*— subraya esta idea: sobre un fondo neutro y siempre en blanco y negro, los rostros de sus protagonistas —Olalla Alemán y Luis Antonio González— aparecen en actitud de alerta, reflexiva —casi se diría que suspicaz— en direcciones opuestas, en un juego simétrico convergente-divergente que genera una fuerte tensión sobre el espacio. Ambos están separados por una banda central que da el nombre al disco y la mención de autoría, donde destaca en rojo la palabra *Veritas*. Este diseño equilibrado y proporcional no permite conceder relevancia a ninguno de sus elementos, como si de este modo quisiera expresar las tensiones que la verdad guarda, lejos de evidenciarse unilateral y sin conflictos. La presencia en el interior de la Verdad según la *Iconología* de Cesare Ripa (1593)⁵⁵ será después desarrollada en un libreto en cuatricromía que recoge distintos momentos del grupo en la grabación.

Invitamos finalmente al lector a consultar las distintas máximas referidas a la verdad que el cuadernillo interior recoge de John Keats, Walter Benjamin y Antonio Machado. No obstante, y si uno se toma la molestia de recorrer la carrera científica de Luis Antonio González Marín, probablemente vea en el diseño y concepción de este proyecto su amplio co-

⁵⁵ Para Ripa, «[s]e pintará bajo la forma de una mujer bellísima y desnuda, que levante en la diestra una imagen del Sol, hacia el que está mirando, mientras con la otra sostiene un libro abierto y una rama de palma. Bajo su pie derecho se ve el globo del mundo. Es la verdad un hábito del ánimo dispuesto a no torcer el rumbo de la lengua del recto y propio ser de aquellos casos de los que habla o escribe, afirmándose solo lo que es y negándose a aquello que no es, sin dar en mutación del pensamiento. Aparece desnuda, mostrándose con ello que la simplicidad le es connatural. Por ello dice Eurípides, en *Fenicios*, que es simple cosa el hablar de la verdad, para lo cual no son un menester interpretaciones vanas y complicadas, puesto que aquella es sola y oportuna. Lo mismo opina Esquilo, y también Séneca en su *Epístola V*, diciendo que la verdad es simple enunciación. Por esto está desnuda, tal como antes dijimos, no debiendo dotársele del menor ornamento. Ha de ir sujetando un Sol con una mano, simbolizándose con ello que la verdad es amiga de la luz, y aún que por sí misma es una luz clarísima, que nos lo muestra todo tal cual es». RIPA, Cesare. *Iconología* (Roma, 1593). Madrid, Akal, 2002, p. 391.

nocimiento de la literatura emblemática (tanto de Ripa como de Alciato); las reflexiones de Gombrich y Panofsky sobre el símbolo y la imagen; las experiencias musicales de Caccini; las cartas que el mismo Harnoncourt publicó de Monteverdi y que permiten una profunda introspección sobre su lenguaje; la fenomenología hermenéutica de Gadamer recogida en su *Verdad y método* (1960); el silencio que Wittgenstein invoca en su *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921); o incluso lecturas singulares de nuestro Barroco, como el *Discurso de la verdad* (Sevilla, Imprenta de Don Tomás López de Haro, 1671) del sevillano Miguel de Mañara (1627-1679). Todas estas lecturas conforman el sustrato de esta excepcional producción.

Hasta aquí esta reseña que ha transitado por distintos proyectos, algunos financiados por instituciones privadas que confían en entidades performativas para el desarrollo y presentación en escena de cierta investigación musicológica, y otros que desde una sólida formación y vocación investigadora reúnen las condiciones sobresalientes para realizar su transferencia y traducción interpretativa. Hemos visto así cómo la polifonía transita desde los espacios eclesiásticos a las salas palaciegas y la monodia atraviesa no solo el corazón procaz de las calles articulada en el baile, sino también en el dolor, el ascetismo y la moderación en la música que nos llega de Italia. Sin duda los protagonistas aquí convocados han convertido el patrimonio musical heredado en un extraordinario espacio de reflexión que proyecta una luz clara y distinta sobre estos tiempos convulsos de zozobra y pandemia.