

LLL CENTRO CULTURAL CCCCCE  
ELLLLLL MIGUEL MMMMI IIII IGGGG  
BBEEESSSS DELIBES DDDDEEEEE



ALBERT  
RECASENS  
DIRECTOR

LA GRANDE  
CHAPELLE

VALLADOLID

SÁBADO 31 DE MAYO DE 2014 · 19.00 H · SALA DE CÁMARA  
CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES

ANTIGUA

# LA GRANDE CHAPELLE

—  
**ALBERT RECASENS**

DIRECCIÓN

**CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES**

Av. Monasterio Ntra. Sra. de Prado, 2

47015 Valladolid

T 983 385 604

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

[www.blog.auditoriomigueldelibes.com](http://www.blog.auditoriomigueldelibes.com)

[www.facebook.com/auditoriomigueldelibes](https://www.facebook.com/auditoriomigueldelibes)

[www.twitter.com/AMDValladolid](https://www.twitter.com/AMDValladolid)

Todos los datos de salas, programas, fechas e intérpretes que aparecen, son susceptibles de modificaciones.

**EDITA**

© Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo

Fundación Siglo para el Turismo y las Artes de Castilla y León

© De los textos: sus autores

Valladolid, España 2014

VALLADOLID

—  
SÁBADO 31 DE MAYO DE 2014 · 19.00 H · SALA DE CÁMARA  
CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES

## Juan Hidalgo (1614-1685)

### Tonos, villancicos sacros y obras para el teatro

#### PARTE I

*¡Venid, querubines alados...!*, a 4, villancico a Nuestra Señora\*

*Mas, ¡ay, piedad!*, a 3, villancico de Miserere\*

*¡Oh, admirable sacramento...!*, a 4, motete al Santísimo Sacramento\*

*Rompa el aire en suspiros*, recitativo a lo humano (a solo)\*

*Hermoso premio de un alma*, solo al Santísimo Sacramento\*

*¡Ay, corazón amante!*, tonada humana a solo

*Escuchad mi voz*, dúo al Santísimo Sacramento\* (instrumental)

*Quedito, pasito*, a 4, cuatro [teatral] [C]

*Anarda divina*, dúo [a lo humano]\*

*Cuando el alba aplaude alguno*, a 3, villancico al Santísimo y a Nuestra Señora\*

#### PARTE II

*Suprema deidad que miro*, a 4, villancico (1677)\* (instrumental)

*Antorcha brillante*, a solo y a 4, villancico al Santísimo Sacramento\*

*Pajarillo que cantas alegre*, solo a San Francisco\*

*Luceros y flores, arded y lucid*, solo a Nuestra Señora\*

*Cielos, ¡que florece el ampo...!*, dúo al Santísimo (instrumental) [C]

*Aunque en el pan del cielo*, a 3, [tono] al Santísimo Sacramento

*Oigan en ecos y esdrújulos*, a 4, tono al Santísimo Sacramento\*

*¡Escuchad, atended...!*, a 4, villancico a Nuestra Señora\*

\*Recuperación musicológica y estreno en tiempos modernos.

Transcripciones/ediciones de Mariano Lambea Castro (CSIC), excepto

[C] Edición de Carmelo Caballero Fernández-Rufete

Juan Hidalgo nació en Madrid el 28 de septiembre de 1614, y fue bautizado en la parroquia de San Ginés, donde también fue enterrado setenta y un años más tarde, en la capilla de Nuestra Señora de los Remedios. En absoluta ausencia de testimonios personales directos—escritos propios, correspondencia conservada, inventario de bienes y otros cualesquiera que pudieran arrojar más luz sobre su vida— la biografía de Juan Hidalgo, solo puede ser esbozada muy a grandes rasgos a partir de una documentación lamentablemente exigua de carácter administrativo, ya eclesiástico—partidas de bautismo, de fallecimiento, etc.— o civil—nombramientos, tablas de salarios y pagos diversos, testamento, memoriales—o brevísimas referencias a su persona en escritos ajenos.

Juan Hidalgo debió ingresar en la Real Capilla en torno a los dieciséis años de edad, en calidad de arpista. Sin embargo, nada se sabe acerca del proceso de su formación, aunque sobre este asunto se ha especulado reiteradamente que sus primeros años de aprendizaje del arte musical muy bien pudieron tener lugar en el seno del ámbito familiar, dado que tanto su padre como su abuelo materno tenían como oficio declarado el de violeros; aun así, no es fácil asumir *a priori* que dichos luthiers tuvieran conocimientos suficientemente avanzados de contrapunto y composición que justifiquen la excelencia en la formación de Juan Hidalgo, ya como intérprete o ya como compositor. En cualquier caso, en una época en donde la enseñanza musical estaba fundamentalmente confinada al claustro catedralicio o colegial, su formación, fuera cual fuese, podría calificarse, sin duda, como infrecuente o atípica. En 1633 fue nombrado también claviarpista, instrumento poco y mal conocido y llamado a su casi inmediata extinción. Así pues, Juan Hidalgo permaneció como arpista al servicio de la Real Capilla durante más de cincuenta años, y sin embargo no sabemos absolutamente nada sobre las relaciones profesionales que mantuvo ni con los maestros de capilla que la rigieron—especialmente con Carlos Patiño, pero también con Francisco Escalada o Cristóbal Galán— ni con el resto de los músicos de voz o instrumento empleados de dicha institución a lo largo de todas esas décadas.

Al margen de ésta su actividad profesional como instrumentista, Juan Hidalgo fue nombrado en 1638 familiar del Santo Oficio, y dos años después ascendió a notario de la Santa Inquisición, aunque nada más se conoce de esta faceta de su vida. Está documentado que, a partir de 1645, asumió oficialmente el cargo de “maestro de toda la Real Cámara en Palacio y Buen Retiro...”, lo que presumiblemente indica que ya entonces ejercía como compositor oficial de la música de cámara y teatral en la corte, cargo que mantuvo hasta el fin de sus días. Cruzando estos pocos datos con la documentación conservada sobre la vida teatral del Madrid de los Austrias menores, se ha podido atribuir a Juan

Hidalgo, con mayor o menor grado de credibilidad, la composición de la música—en gran medida actualmente perdida—para algunas de las obras dramáticas más señeras del periodo barroco en España.

El resto de la documentación que se ha podido exhumar, procedente del Archivo General del Palacio Real y de otros archivos de la Villa, se refiere casi exclusivamente a aspectos concretos—y todo hay que decirlo, en cierto modo marginales—de su actividad profesional, como apuntábamos al principio: diversas solicitudes de aumento de sueldo, registros de concesión de diferentes pensiones y rentas—que le procuraron una situación económicamente desahogada—y algún reconocimiento a su labor como músico, entre los que cabe destacar el que figura en un Memorial al Rey redactado por el Patriarca de Indias—máximo responsable de la Real Capilla ante el rey Carlos II—con el objeto de reformar la estructura de dicha institución musical con vistas a la reducción de los gastos que ocasionaba, pues en él se afirma que Hidalgo “es de superior habilidad, y ha merecido los mayores honores de S.M. en todos los tiempos...”, por lo que considera oportuno que a Hidalgo “no se le rebaje nada de cuanto goza...”. Pocos años después, y con motivo de su fallecimiento, en marzo de 1685, Carlos II ordenó a la viuda de Juan Hidalgo, Francisca Paula de Abaunza, que entregara a Palacio todas las composiciones de su esposo que todavía obraban en su poder.

No sabemos si la orden real anteriormente citada llegó a tener efecto y las composiciones de Juan Hidalgo pasaron a engrosar los fondos de la “librería” de Palacio; en cualquier caso, el pavoroso incendio que arrasó el Real Alcázar la Nochebuena de 1734 afectó de lleno a la biblioteca donde presumiblemente se conservaban los fondos musicales pertenecientes a la Real Capilla. Así pues, la mayoría de las composiciones de Hidalgo probablemente desaparecieron entonces, y las actualmente conservadas, todas ellas manuscritas—quizá unas doscientas, *grosso modo*—se encuentran sumamente dispersas por diferentes bibliotecas y archivos, tanto de Europa—principalmente en España, por supuesto, pero también en Portugal, Italia y Alemania—como a lo largo y ancho del continente americano, así del norte—Estados Unidos, Méjico—como del centro—Guatemala—y del sur—Argentina, Bolivia, Perú—.

### “Tonos, villancicos sacros y obras para el teatro” de Juan Hidalgo

Un somero vistazo al actual catálogo—necesariamente provisional—de obras de Juan Hidalgo nos muestra notables diferencias con respecto a la habitual producción musical de la mayor parte de los compositores coetáneos, que, no obstante, se puede explicar de un modo relativamente satisfactorio. Las peculiaridades son fundamentalmente dos: por una parte, llama la atención la escasísima producción de música litúrgica en latín, y por la otra, la ausencia de

composiciones policorales es prácticamente total; ambas, sin duda, se deben a que Hidalgo nunca ejerció el cargo de maestro de capilla al servicio de una institución religiosa. Por tanto, podemos concluir que toda su producción se polariza en torno a dos géneros: la música escénica y la música vocal de cámara, tanto profana como religiosa.

La selección de composiciones de Juan Hidalgo que La Grande Chapelle nos ofrece en el concierto de hoy, bajo el subtítulo “Tonos, villancicos sacros y obras para el teatro”, abarca ejemplos de todo el espectro de la producción musical del compositor, a excepción del repertorio propiamente litúrgico, que en el caso de Juan Hidalgo es puramente testimonial, y han sido seleccionadas de los archivos musicales catedralicios de Valladolid, Segovia y Burgos; de la Biblioteca Nacional de España (Madrid) y la Biblioteca de Catalunya (Barcelona); de la Bayerische Staatsbibliothek (Munich), de la Hispanic Society of America (New York) y del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (Sucre).

Los tonos—quizá más propiamente circunscritos en este caso a los denominados “tonos humanos”, esto es, aquellos de carácter profano o secular—son composiciones en castellano, ya para voz solista o ya para un número reducido de voces—de dos a cuatro habitualmente—, con acompañamiento continuo, generalmente de carácter lírico, aunque tampoco son infrecuentes los satíricos y jocosos. En principio son obras propias de la cámara palaciega o nobiliaria, aunque presumiblemente lograron pronto un importante grado de penetración en niveles sociales más populares. Recordemos, siguiendo a J. A. Maravall, que una de las características señeras de la cultura en la España del Barroco era su carácter “popular”, de modo que la distancia entre dos esferas culturales diversas, una popular y una culta, era mucho menor que en las posteriores centurias.

El villancico religioso, sin duda el género “de romance” cuantitativamente mejor representado a lo largo del siglo XVII en España, es multiforme y complejo, tanto por lo que respecta a su función como a su variedad formal y estilística. Sin duda, los ejemplos más paradigmáticos de la época eran los villancicos para los maitines de Navidad—Nacimiento y Reyes—y para la festividad del Corpus, interpretados estos últimos en la procesión general y en las diversas celebraciones litúrgicas y paralitúrgicas asociadas a la festividad en honor del Santísimo Sacramento y a lo largo de su octava. Sin duda, una de las características más llamativas de los villancicos en las grandes festividades era la policoralidad, manifestación palmaria de lo que otrora—en terminología ya *demodé*—se dio en denominar “barroco colosal”: en ellos, dos, tres o incluso cuatro coros con diferentes configuraciones vocales, instrumentales o mixtas, junto con un grupo instrumental más o menos nutrido, encargado de realizar el acompañamiento continuo, se distribuían estratégicamente en diversos puntos de la iglesia, dando

lugar a una suerte de estereofonía, con dramáticos efectos de diálogo coral, de ecos, de contrastes tímbricos y dinámicos que se adecuaban perfectamente a la expresión de los afectos presentes en sus textos poéticos.

Sin embargo, junto a este estilo pomposo y grandilocuente, empleado por la Iglesia triunfante para solemnizar las festividades más significativas del año litúrgico —ausentes por completo en la producción hidalguiana que hoy día conservamos, por las razón ya apuntada anteriormente— encontramos otro tipo de piezas, a menudo también denominadas “villancico” en las fuentes —aunque bien podrían considerarse simplemente como tonos “a lo divino”— que, desde el punto de vista musical, comparten todas las características propias de los tonos “humanos” y sólo se distinguen de éstos en el tema o asunto que tratan, ahora de carácter religioso. Estas obras vocales “de cámara” de asunto religioso se interpretaban preferentemente en el marco de determinadas prácticas devocionales que, a lo largo del siglo XVII, fueron arraigando y generalizándose por toda la nación. Quizá la más y mejor conocida de todas ellas es la fiesta de las “Cuarenta Horas”, dedicada al Santísimo Sacramento, la cual tenía lugar en la capilla del Real Alcázar todos los jueves, viernes y sábados primeros de cada mes, a lo largo de todo el año; mientras que por la mañana tenía lugar una misa cantada al Santísimo, más su letanía y procesión, por las tardes estaba estipulada la celebración de la denominada *siesta* con reserva del Sacramento. El término “siesta” se refiere a un acto no propiamente litúrgico, sino de devoción contemplativa, a lo largo de la cual se interpretaban diferentes villancicos y tonos “a lo divino”, que alternaban habitualmente con piezas instrumentales; en definitiva, se trataba de una especie de “concierto espiritual” que culminaba, como la misa matutina, con la letanía al Santísimo y una procesión. Podemos suponer con cierta seguridad que la celebración de estas “siestas” se extendió a otras festividades del calendario litúrgico, y en especial a determinadas fiestas marianas y a otras para diferentes advocaciones del Santoral, dependiendo de las instituciones y localidades. Es muy probable que buena parte de las composiciones de Hidalgo programadas para el concierto de hoy hayan tenido su origen en estas prácticas de devoción.

Por último, la producción musical de Juan Hidalgo con destino al teatro merece un capítulo aparte, y uno especialmente reseñable. Sin duda, la valoración actual de Juan Hidalgo para la musicología deriva, en gran medida, de sus logros en este campo, a pesar de que la mayor parte de su producción musical para la escena se ha perdido irremisiblemente. Dado que era el maestro de la Real Cámara, y por ello el responsable de la música para los espectáculos teatrales cortesanos, su actividad en este campo fue notablemente fecunda; fruto de una dilatada colaboración con el dramaturgo Pedro Calderón de la Barca, compuso la música de las primeras zarzuelas —*El golfo de las sirenas* y *El laurel de Apolo*— y óperas en castellano —*La púrpura de la rosa*

y *Celos aun del aire matan*—, sin desdeñar otras propuestas escénicas tales como las de los dramas mitológicos —como es el caso de *La estatua de Prometeo*—, las simples comedias cortesanas —*Ni Amor se libra de amor*— u otras “representaciones o fiestas de música” sin mayor especificación genérica, ya de Calderón —*Fieras afemina Amor*— o ya de otros autores contemporáneos, como Antonio de Solís —*Triunfos de Amor y Fortuna*—, Juan Vélez de Guevara —*Los celos hacen estrellas*—, Agustín de Salazar y Torres —*Los juegos olímpicos*—, Luis de Ulloa —*Pico y Canente*— y otros más.

Aunque en principio puede darnos la impresión de que los términos “tonos, villancicos religiosos y obras para el teatro” empleados en el subtítulo del programa hacen referencia a tres géneros poético-musicales netamente diferenciados desde el punto de vista estilístico, lo cierto es que, dentro del panorama de la música vocal del Barroco español, todos ellos pertenecen al denominado, según la terminología propia de la época, estilo “de romance”, estilo notablemente homogéneo y en gran medida opuesto al estilo “de latín”. Téngase en cuenta, pues, que son muchos más los aspectos estilísticos que comparten entre sí —más allá de la común utilización del castellano— que los elementos propiamente sonoros que los diferencian. Las distinciones aquí propuestas responden más a los diversos ámbitos de realización e interpretación de dichas composiciones que a características musicales verdaderamente diferenciadoras.

Esta esencial uniformidad estilística del repertorio vocal español en lengua romance —no exenta de algunas excepciones, como se verá— es la que posibilitó las numerosas transferencias que habitualmente se producían entre unos géneros y otros; era hasta cierto punto habitual que piezas concebidas y creadas para una determinada obra teatral se “independizaran” de su marco dramático original y pasaran a engrosar cancioneros o antologías de tonos con destino a los salones y cámaras palaciegas, o que —una vez “divinizados” sus textos poéticos— encontraran su camino y acomodo en los coros catedralicios, parroquiales o conventuales, en forma de tonos “a lo divino” o villancicos, exactamente con el mismo ropaje musical con el que anteriormente aparecieron en escena y sonaron en Palacio.

Aparte de esta homogeneidad de estilo, la inmensa mayoría del repertorio comparte además la misma forma musical, derivada en última instancia del villancico renacentista. Prácticamente todas las composiciones que oiremos se articulan en dos secciones, denominadas respectivamente “estribillo”, y “coplas”, aunque no necesariamente se sucedan siempre en este orden. El estribillo suele presentar y reforzar el concepto y afecto dominantes en el texto poético, mientras que las coplas tienen un carácter más discursivo o narrativo. Lo más habitual es la repetición, total o parcial, del estribillo al final de la serie de coplas o después de cada cierto número de ellas, particularidad generalmente no especificada en las fuentes manuscritas.

Desde un punto de vista histórico, los tonos y villancicos polifónicos a cuatro voces, habitualmente denominados “cuatros”, tienen precedencia sobre las obras para voz solista y acompañamiento, por lo que trataremos de ellos en primer lugar. En el programa se han incluido en total siete composiciones con dicha configuración vocal: dos villancicos a la Virgen, *¡Venid, querubines alados, venid!* y *¡Escuchad, atended!*, que respectivamente abren y cierran el concierto; dos villancicos al Santísimo Sacramento, *Oigan en ecos y esdrújulos* y *Antorcha brillante*, y un villancico de Pasión, a Cristo atado a la columna, *Suprema deidad que miro*, a los que hay que añadir el *Oh admirable sacramento* y el “cuatro” teatral *Quedito, pasito*.

El hecho de contar, en todo este grupo de obras, con cuatro partes vocales a disposición del compositor, aparte del acompañamiento continuo, lógicamente permitió a Juan Hidalgo la utilización de diferentes texturas a lo largo de las diversas secciones de un determinado villancico; así pues, lo normal es que en estas obras encontremos junto a los pasajes a cuatro voces, ya homofónicos o ya contrapuntísticos, otros solísticos, o a dúo, o agrupados por pares de voces, etc., para obtener cierta variedad en el discurso, máxime cuando el resto de los parámetros musicales —la forma, la melodía, la armonía y el ritmo— en general son notablemente homogéneos en estos repertorios.

El villancico “De Nuestra Señora, a 4” *¡Venid, querubines!*, procedente de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, puede considerarse como un ejemplo paradigmático del género en las décadas centrales del siglo XVII. Se estructura en las dos secciones tradicionales, estribillo y coplas. La primera de ellas, en ritmo ternario, se articula en tres unidades: comienza con las intervenciones solísticas sucesivas de las dos voces más agudas, repitiendo la misma melodía; la sección central, a cuatro voces, simplemente armoniza, en estilo homofónico, la melodía expuesta anteriormente por cada uno de los tiples; el estribillo finaliza con un dúo de tiples, de nueva factura y en estricta imitación, en el que destaca la utilización, por parte de los tiples, de un lenguaje musical tomado en préstamo de la literatura instrumental, y más concretamente de las fanfarrias a dúo de clarines. Las coplas, que desgranar los dos tiples en alternancia, contrastan en metro y ritmo con el estribillo, al privilegiar el empleo del compás binario para los versos octosílabos; no obstante, tras cada una de ellas el manuscrito prescribe la interpretación, a modo de “respuesta” o *ritornello*, de la sección a dúo con la que finalizaba el estribillo. Esta “respuesta” proporciona el ineludible retorno a la sección inicial —no olvidemos que, desde sus orígenes, el villancico era una forma circular, cerrada— obviando, al mismo tiempo, el tedio y prolijidad que supondría la repetición, tras cada copla, del estribillo completo. En rigor podría considerarse como una composición a dúo y acompañamiento con una breve intervención a cuatro voces.

El concierto se cerrará —imponiendo también al programa una cierta circularidad— con el villancico mariano *¡Escuchad, atended!*, conservado en la Biblioteca Nacional de España. En rigor no se trata de una pieza diferente a la anterior, sino más bien de una reescritura o incluso una mera reordenación de los materiales poético-musicales presentes en la composición anteriormente comentada. Aparte de las variantes en el texto literario, en esta versión, más comprimida, se prescinde de la primera unidad del estribillo y se comienza éste por la tercera parte —el dúo en imitación—, a la que siguen las coplas alternadas entre los tiples, finalizando el villancico con la sección a cuatro del estribillo original. La inclusión de dos redacciones diversas de una misma composición pone de manifiesto la relativa ductilidad de estas composiciones, pues podían moldearse en cierto grado, ya para acomodarse a diversas circunstancias particulares o ya debido a la mera voluntad del compositor o de los intérpretes, lo que nos conduce a una breve reflexión de carácter general: el concepto de “obra musical” en nuestra música barroca era bastante más flexible que en épocas posteriores, donde todos y cada uno de los elementos de la obra están determinados y prescritos con mucha mayor exactitud y rigidez; y lo mismo sucede, hasta cierto punto, con el concepto de autoría, ya que es frecuente que unos compositores tomen en préstamo melodías de otros para citarlas, recomponerlas, armonizarlas o reutilizarlas en diversos modos y contextos; en definitiva, lo que hoy consideramos prácticas ilícitas bajo los términos de “plagio” o “violación de los derechos de autor” era moneda corriente en la España del siglo XVII.

En el tono al Santísimo *Oigan en ecos y esdrújulos*, procedente de la Biblioteca de Catalunya, destaca un variado juego de dinámicas que resulta notablemente interesante; las numerosas indicaciones de “eco” —esto es, *piano*— en el manuscrito responden a la exigencia planteada por el texto literario de la obra, del mismo modo que el persistente empleo de ritmos dactílicos deriva de la utilización sistemática de esdrújulos en el poema. Las rimas internas en eco y las rimas proparoxítonas presentes en el texto dictan al compositor qué recursos debe usar y cómo ha de utilizarlos. Al margen de esto, la obra se conforma a las características estándar para la música polifónica “de romance”, a saber: estructura en dos secciones, los contrastes de texturas y la alternancia entre secciones solísticas y polifónicas.

El villancico al Santísimo *Antorcha brillante*, procedente de la catedral de Segovia, es un caso paradigmático de la fluidez entre los repertorios teatral y religioso en la segunda mitad del siglo XVII a la que hicimos referencia anteriormente, ya que se trata de una versión “a lo divino” o *contrafactum* de un afamado tono a solo cantado en la primera jornada de *Endimión y Diana*, “fiesta que se representó a sus Majestades en el Real Sitio del Pardo, a los años de la Serenísima Señora Ar-

chiduesa de Austria”, escrita por Melchor Fernández de León, estrenada en 1675 y publicada al año siguiente. El tono teatral original, del que se conservan, que sepamos, dos fuentes musicales y otras cinco concordancias exclusivamente literarias, presenta una estructura triseccional, con una serie de estrofas a modo de introducción, el preceptivo estribillo y cuatro coplas de seguidilla para finalizar. Aparte de los ineludibles retoques en el texto poético, con objeto de convertir el tono teatral en uno dedicado al Santísimo Sacramento, el villancico incluye como única variante significativa desde el punto de vista musical la interpolación, entre las dos postreras secciones a solo, de una versión polifónica del estribillo original, la cual indudablemente fue también compuesta por el propio Hidalgo; es decir, en la versión religiosa el estribillo presenta dos subsecciones: la tonada original y una “responsión” a cuatro elaborada sobre esa misma melodía, estructura bastante habitual en el repertorio villancístico contemporáneo. Esta tipología fue denominada, ocasionalmente, “villancico sobre la tonada”.

El villancico de Pasión *Suprema deidad que miro* se localiza en los fondos del archivo musical de la catedral pinciana, y fue parcialmente copiado por el maestro de capilla de la misma, Miguel Gómez Camargo, el año 1667. Aunque la partitura no explicita para qué ocasión se compuso, muy bien pudo ser interpretado en los misereres del Triduo Sacro de Semana Santa correspondientes a ese año. Desde el punto de vista de la estructura, presenta las dos secciones habituales, pero en posición invertida: esto es, primero se cantan las coplas del romance octosilábico y después la responsión “Piedad, Señor, socorro”, a modo de estribillo. Las seis estrofas desgranar el dramático monólogo de un hombre al contemplar una imagen de Cristo atado a la columna, y aunque las imágenes que nos trasmite el poema son muy dramáticas, las melodías que las acompañan, en estilo silábico y estrictamente homofónico, no contribuyen especialmente a enfatizar los afectos que plasma el texto literario. Es, sin embargo, en el estribillo, musicalmente mucho más elaborado, donde Juan Hidalgo concentra toda su energía y los recursos musicales a su alcance para expresar los afectos de tristeza, arrepentimiento y, sobre todo, de súplica que el poema demanda. La Grande Chapelle ha considerado oportuno, en este caso, interpretar la pieza en versión exclusivamente instrumental.

Dentro de este grupo de obras a cuatro voces ocupa una posición particular el *Oh admirable Sacramento*, pieza que los musicólogos suelen catalogar, bajo la rúbrica de “Alabado”, como un breve motete en castellano. El difundidísimo texto —con diversas variantes, dependiendo de los diferentes compositores y épocas— fue objeto de variadas musicalizaciones por parte de los maestros de capilla españoles desde la decimoséptima centuria en adelante. Desde el punto de vista musical resulta interesante, pues aunque participa de algunas de las ca-

racterísticas más reseñables de la música en castellano del barroco, nos presenta un estilo más severo que el resto del repertorio incluido en el concierto, con una importante presencia del lenguaje contrapuntístico imitativo a lo largo de las dos estrofas en las que se articula el poema.

En enero de 1662 se presentó en el Salón Real de Palacio, ante los reyes, la comedia mitológica calderoniana *Ni Amor se libra de amor*, de la cual se han conservado varios fragmentos en diferentes bibliotecas y archivos españoles, entre los que se incluye el famoso cuatro “Quedito, pasito”. La fuente musical utilizada en esta ocasión procede de la catedral de Valladolid y data de un año después de su estreno en Madrid. El contexto dramático original, en la tercera jornada de la comedia, especifica que Cupido ha de pasar necesariamente de la vigilia a un sueño profundo, y Psiquis convoca a los músicos de su palacio para que, a tal fin, le canten una canción. ¿Y qué mejor canción para convocar el sueño que una nana? Hidalgo, pues, se propone remedar el movimiento de vaivén característico de las nanas tradicionales mediante dos recursos musicales presentes en el estribillo: la alternancia entre el tiple solista y el resto de las voces, tratadas homofónicamente, y la persistente utilización de ritmos yámbicos. En conjunto, la composición es musicalmente muy simple, sin concesiones a la retórica ni al uso de recursos —rítmicos, armónicos, etc.— que anticipen o enfatizen el drama inminente, y aunque tanto la forma como el estilo musical resulta sencillos y bastante convencionales, la pieza no está exenta de encanto y gracia.

Por lo que sabemos actualmente, los tonos para voz sola con acompañamiento continuo sólo comenzaron a imponerse en los repertorios “de romance” a partir de la década central del siglo XVII, tanto por lo que respecta a la música escénica como a la profana y religiosa, pero su importancia fue incrementándose incesantemente durante el resto de la centuria. Para el concierto de hoy se han seleccionado cinco de ellos, tres de carácter religioso y dos profanos.

Los tres tonos religiosos —*Hermoso premio de un alma amante*, al Santísimo Sacramento; *Luceros y flores, arded y lucid*, a la Virgen, y *Pajarillo que cantas alegre*, a San Francisco, precedentes respectivamente de los archivos catedralicios vallisoletano y segoviano y de la Biblioteca Nacional de España— presentan todos ellos características comunes y notables semejanzas, lo que hace aconsejable comentarlos conjuntamente. Todos ellos son biseccionales, articulados en la tradicional estructura de estribillo y coplas —con la presumible vuelta al estribillo al menos en una ocasión, una vez finalizadas éstas—; igualmente, los tres emplean de modo exclusivo el compás ternario en ambas secciones, sin concesión alguna a la métrica binaria como elemento de contraste; también resulta reseñable en todos los casos una notable economía melódica, especialmente por lo que respecta a los estribillos; o sea, éstos se construyen a partir de muy pocas frases melódicas

—dos, tres, o a lo sumo cuatro—, que se exponen una y otra vez, o bien repetidas de manera estricta, o bien transportadas a diversos grados de la escala; por último, y estrechamente relacionado con la idea anterior, también comparten, un elevado grado de integración entre el acompañamiento y la parte solista, conseguido fundamentalmente por el uso de fórmulas melódicas comunes que transitan o migran entre la voz y los instrumentos que realizan el continuo. Por lo que respecta a la relación del texto con la música, en todos los casos ésta es estrecha, pero superficial; esto es, las melodías reflejan perfecta y fidedignamente la forma de los textos literarios —fundamentalmente la estructura de los versos y estrofas y la acentuación de los mismos—, pero, salvo casos aislados, eluden profundizar en la expresión musical del contenido de los poemas; en el mejor de los casos, se limitan a describir o “pintar musicalmente” algún término en particular, como en el verso “suspende la voz”, donde la primera palabra esta interrumpida por breves silencios, pero no parece conveniente hablar, en estos casos, de una retórica musical desarrollada y coherente. A pesar de todo ello, la música de los estribillos resulta siempre más interesante y variada que la de las coplas, cuyos extensos textos estróficos demandan una musicalización ágil, en estilo estrictamente silábico, y evitando, salvo casos aislados, repeticiones internas. Como curiosidad, puede apuntarse que el tono *Pajarillo que cantas alegre* parece tratarse de una versión “a lo divino” de un tono profano anterior, cuyo texto literario se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional.

Muy diferente es el panorama que nos presentan las dos tonadas profanas propuestas, *Rompa el aire en suspiros*, recitativo “a lo humano”, transcrita a partir de un manuscrito conservado en la Hispanic Society of America, y la tonada humana a solo *¡Ay, corazón amante!*, de la Biblioteca Nacional. En esta última, Juan Hidalgo trata de liberarse de los rígidos clichés que gobiernan las convenciones del género y va un paso más allá en búsqueda de una expresividad musical más afectiva del poema. El extenso estribillo se articula en tres subsecciones, definidas por los sucesivos cambios métricos de ternario a binario y viceversa, que a su vez delimitan las correspondientes “regiones expresivas”, de carácter contrastante, que muestra el texto literario. En la primera de ellas predominan la queja, el lamento y la súplica, que son enfatizados por el compositor mediante el empleo puntual en la voz de cromatismos y encadenamientos melódicos que provocan disonancias; en la segunda, más extensa, en donde la imagen poética dominante es la de un mar embravecido, Hidalgo propone una especie de “stile concitato” o agitado que contribuye a describir o “pintar musicalmente” el contenido de los versos a partir de la figuración rítmica, del diseño ondulado de las melodías y del empleo de ciertos madrigalismos; el estribillo finaliza con un breve retorno al estilo y afecto iniciales. La sección de coplas, en binario, es

mucho más convencional, ajustándose a los patrones estilísticos de las tonadas estróficas. Aunque no se ha podido vincular la pieza a ninguna producción dramática de la época en particular, su construcción, contenido, y estilo permiten asimilarlo a ciertas escenas musicales de algunas obras teatrales contemporáneas. Por el contrario, si se ha localizado una versión “a lo divino” de esta misma composición.

Del “recitativo a lo humano” *Rompa el aire en suspiros* conservamos dos versiones, ligeramente diferentes, en la Biblioteca de la Hispanic Society de New York y en el archivo de la catedral de Segovia; hoy escucharemos la primera de ellas, algo más breve que la segunda —o quizá incompleta o mutilada—. Ya su designación como “recitativo” nos pone sobre la pista de que estamos ante un estilo musical novedoso, ajeno a la tradición musical española, y nos remite al “recitar cantado” propio de la música italiana de la primera mitad del siglo XVII. En efecto, Juan Hidalgo fue el compositor que trató —o probablemente se vio obligado o impelido por determinadas circunstancias e influyentes personas— a introducir dicho estilo de cantar en sus producciones teatrales cortesanas a lo largo de la década de los cincuenta, y especialmente en el drama mitológico *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) y en las óperas *La púrpura de la rosa* (1659) y *Celos aun del aire matan* (1660). En la partitura de Hidalgo casi todo es nuevo, desde el texto, versificado en metros italianizantes —heptasílabos y endecasílabos— hasta el papel que juega el acompañamiento continuo, pasando por el uso puntual de madrigalismos y procedimientos retóricos diversos, aunque, desde luego, lo que destaca por encima de todo es ese modo de cantar, en principios exclusivo de los dioses en los dramas mitológicos, y que fue definido como “un estilo recitativo que siendo un compuesto de representación y música, ni bien era música ni bien representación, sino una entonada consonancia a quien acompaña el coro de los instrumentos”. No obstante, hay que subrayar que Hidalgo no asumió todos y cada uno de los rasgos definidores del *recitativo secco* operístico italiano, sino que ideó y plasmó una variante del mismo, más dúctil y flexible —quizá más próxima al *arioso*, al menos en determinados momentos de la composición— que permitía el uso de inflexiones melódicas más libres y la utilización ocasional de breves vocalizaciones o melismas. Aunque se han conservado algunos ejemplos en la literatura musical en castellano de la época, dicho estilo no encontró el inmediato favor del público, quedando relegado a unas pocas partituras testimoniales, siempre dentro del ámbito de la música escénica, hasta que resurgió con nuevo vigor y fuerza en las postrimerías de la centuria, cuando su uso se generalizó entre los compositores y maestros de capilla españoles. A día de hoy ignoramos si *Rompa el aire en suspiros* perteneció a alguna producción dramática o si fue compuesta independientemente desde su origen.



Mucho menos frecuentes que las composiciones a cuatro voces o aquellas para un solista son los dúos y tríos vocales, aunque en el catálogo de Hidalgo ambas tipologías abundan más que en la producción de sus contemporáneos. Los tonos a dúo de tiple, tenor y acompañamiento, *Anarda divina* y *Cielos, que florece el ampo*, el primero “a lo humano” y el segundo “a lo divino”, muestran una factura muy similar, aparte de que presenten las habituales secciones de estribillo y coplas en diferente orden. Los estribillos se conciben como cánones casi perfectos entre ambas voces, mientras que las coplas se desgranán en una textura homofónica que privilegia la plena inteligibilidad del texto y que contrasta con el estilo del estribillo. La única diferencia reseñable entre ambos es la presencia, en *Anarda divina*, de una breve “respuesta de coplas” que retoma tras cada copla la textura imitativa del estribillo, otorgando organicidad y coherencia al discurso poético-musical. El dúo restante, *Escuchad mi voz*, en este caso para dos tiples, presenta algo más de variedad en su escritura: aunque el estilo del estribillo es predominantemente imitativo, como en los dúos anteriores, encontramos pasajes donde el contrapunto es más libre e incluso resuelve, sin solución de continuidad, en breves fragmentos homofónicos, de escritura paralela entre ambas voces. Cada copla, cantada a solo alternadamente por cada uno de los tiples, se cierra con un *ritornello* parcialmente basado en la melodía del estribillo.

Los tríos —o “treses” — vocales incluidos en el programa de hoy son todos ellos “a lo divino” —dos al Santísimo Sacramento y uno más para el Miserere— y, al contrario de lo que sucedía con los dúos, presentan entre sí unas diferencias de factura notables, siempre dentro de la convencional estructura biseccional de estribillo y coplas. *Mas joy, piedad!* procede de la catedral de La Plata (Bolivia) y aparece reseñado en la fuente como un villancico de “miserere”, esto es, destinado a interpretarse a lo largo del Triduo Sacro. A diferencia del resto de las advocaciones típicas que presentan los villancicos —de Navidad, de Corpus, a la Virgen, a los Santos, etc.—, sólidamente establecidas lo largo del siglo XVII y, a juzgar por las fuentes conservadas en los archivos musicales eclesiásticos, parece ser que la costumbre de interpretar obras en castellano durante la Semana Santa era muy reciente. Es muy probable que, al igual que pasaba con otros géneros musicales, también las composiciones en estilo “de romance” fueran consideradas durante mucho tiempo inadecuadas en un tiempo litúrgico caracterizado por su gravedad y seriedad. Quizá ello explica en parte la contención en la escritura musical a lo largo del estribillo, nada artificiosa y escasamente variada por lo que respecta a la conducción de las voces: predomina la textura homofónica, puntuada por fragmentos en donde una de las voces se muestra independiente frente a las otras dos; sin embargo, la escritura armónica es notablemente expresiva, y se basa en la utilización relativamente abundante de disonancias, que intensifican

notablemente la expresión de los afectos presentes en el texto literario y otorgan cierto dramatismo a la composición. La serie de coplas de romance que le sigue, a solo de tenor, resulta más convencional desde el punto de vista musical. Tras la cuarta de ellas, una respuesta polifónica extraída de los últimos compases del estribillo reactualiza el afecto principal de la pieza. *Cuando al alba aplaude alguno*, al Santísimo y a la Virgen, contrasta con el villancico anterior por lo que respecta a la escritura de las voces, marcadamente mediatizada por el texto —imagen de Dios uno y trino— del estribillo. Así pues, en la primera parte de éste, dado que el texto es dialogado, dominan las intervenciones solísticas, y en la segunda, una vez unidas las voces, éstas se mantienen relativamente independientes al privilegiar el uso de una escritura contrapuntística plagada de motivos imitativos. Las cuatro coplas que siguen a continuación presentan una estructura similar a la del estribillo. En el último “tres”, *Aunque en el pan del cielo*, al Santísimo Sacramento, destaca la presencia, al final del estribillo, de una sección contrastante en ritmo binario, la cual anticipa la música de la sección de coplas; esta economía de medios melódicos y armónicos contrasta con la notable variedad textural de que hace gala Hidalgo a lo largo de toda la composición.

---

© Carmelo Caballero Fernández-Rufete

---

## MUSICA PARA EL REY PLANETA

¡VENID, QUERUBINES ALADOS...!

Texto: Anónimo

[Introducción]

¡Venid, querubines alados,  
corred, moradores del cielo,  
que hoy a la tierra  
sus luces reparte  
un sol que sin sombras  
sabe amanecer!

¡Venid a la mística fiesta,  
corred, cortesanos del cielo,  
que hoy de María  
el albor reverencia  
la cándida aurora  
en su amanecer!

*Estríbillo*

¡Escuchad, atended,  
que el clarín de su aurora  
mi voz ha de ser!

*Coplas*

Tan lleno de luz asoma  
el sol de gracia feliz  
que desde el nadir ostenta  
claridades del cenit.

Sus fecundos rayos hacen  
florecer y producir,  
como en su aurora publica  
la más estéril raíz.

Las lágrimas de la noche  
enjuga su ardor sutil  
dando al áspid que llorar  
y a las flores que reír.

Ya desterrada la culpa  
huye a su oscuro confin  
y, muerta la noche, hace  
el sol al día vivir.

MAS, ¡AY, PIEDAD!

Texto: Anónimo

*Estríbillo*

Mas, ¡ay, piedad!  
¡Socorro, cielos, mi Dios!,  
que acredita su nobleza  
quien la ofensa perdonó.

*Coplas*

Monarca de tanto imperio,  
Pastor, rey, hombre y Dios,  
que por ser más en la cruz  
disimuláis lo que sois.

Elevado en el madero  
os clava ministro atroz,  
y el golpe que yerra el clavo  
acertaba en el dolor.

Vuestro pueblo más querido  
contra Vos se conspiró,  
mas cuando una fineza  
no es, paga una sinrazón.

Heriros para mataros  
fue bárbara indignación,  
que tiene de más la herida  
quien la injuria padeció.

¡OH, ADMIRABLE SACRAMENTO...!

Texto: Anónimo

¡Oh, admirable Sacramento,  
de Dios última fineza!,  
seas por siempre alabado  
en los cielos y en la tierra,  
y su Concepción, María  
del mundo y del cielo Reina,  
sin pecado original,  
por siempre alabada sea.

ROMPA EL AIRE EN SUSPIROS

Texto: ANÓNIMO

Rompa el aire en suspiros,  
queja sin voz, y voz de mi silencio  
templada con el llanto  
porque no abraza la región del viento.  
De las supremas luces  
en su crueldad me quejo:  
¡dioses de la hermosura,  
si labráis imposibles, haced ciegos!  
¡Borradme la razón!,  
con que, si es, en mi dolor, influjo  
vuestro,  
¡quitarme el albedrío!  
¿Para qué quiero yo el entendimiento?  
La beldad de Narcisa adoro  
entre las aras de un incendio,  
en cuyo sacrificio  
aún de temeridad se viste al ruego  
que a imaginar no alcanzo  
de tu hermosura el soberano imperio,  
que, al querer contemplar,  
se me turba también el pensamiento.  
Retratada con el alma,  
idolatro, la admiro y me suspendo.  
¿Cuál será la fatiga,  
dónde es la diversión?  
El sentimiento callo,

y, por más desgracia,  
herí en lo mismo que callo.  
No, no me merezco,  
que aunque quiera decirlo  
no sé cómo se llama mi tormento.  
Ejemplo, y no milagro  
de tu deidad, en el hermoso templo,  
a un corazón de bronce,  
rendido colgaré de cera un pecho.

HERMOSO PREMIO DE UN ALMA

Texto: ANÓNIMO

*Estríbillo*

Hermoso premio de un alma amante,  
que no tenga sentidos para gozarle,  
ni el recibirle del desearle,  
entretenga las glorias con suavidades.

*Coplas*

Nuevo Fénix del amor,  
quien siempre muere renace,  
porque cortinas de nieve  
celan ascuas inmortales.  
¡Ay si supiese tanto emplearme  
que no tenga sentidos para gozarle!

Fuego enciende en las potencias  
de tan raras calidades  
que reprime los ardores  
de consuelos materiales.  
Porque al sentido así embarace  
entretenga las glorias con suavidades.

---

## ¡AY, CORAZÓN AMANTE!

Texto: Anónimo

### *Estrillo*

¡Ay, corazón amante!

¡Ay, dulce pena,  
cómo halagas

al paso que atormentas!

¡Piedad, divinos cielos!,

que alborotado el mar

en olas de tormentos,

llegó hasta las estrellas

con la proa y el ruego,

la mísera barquilla del afecto,

y bajó rayo el que subió deseo.

¡Piedad, divinos cielos,

redimid a un amante prisionero!

### *Coplas*

Cautivo de una ausencia,

y en su memoria preso,

en la cadena amable

de eslabonados, dulces, pensamientos,

aquel pescadorcillo

que arrojó en mar sin puerto,

la red de su cuidado

a las inciertas olas del silencio,

vive tan sin descanso

que sin duda aprendieron

de sus continuas penas

a enlazarse las horas de momentos.

De sus lágrimas tristes

al agua entrega el pecho

para que le compitan

inmenso llanto con inmenso fuego.

---

## QUEDITO, PASITO

Texto: Pedro Calderón de la Barca

Quedito, pasito,

que duerme mi dueño.

Quedito, pasito,

que duerme mi amor.

### *Estrillo*

Si cantáis dulces querellas

o matizados primores,

que siendo del cielo flores

también sois del campo estrellas,

no me despertéis con ellas

al alma que adoro,

quedito el rumor.

La vida que estimo,

pasito al amor,

y ya que le dais

este alivio pequeño,

quedito, pasito,

que duerme mi dueño.

Quedito, pasito,

que duerme mi amor.

---

## ANARDA DIVINA

Texto: Anónimo

### *Estrillo*

Anarda divina,

si quieres saber

lo que en mí es amor

y en ti aborrecer,

óyeme y sabrás lo que es.

### *Coplas*

En mí es amor un volcán

que, alevemente cruel,

no me acaba de abrasar

porque no cese de arder.

Y en ti el aborrecimiento

es otro volcán también,

pues es fuego lo que oculta

y yelo lo que se ve.

Esto en mí es amor

y en ti aborrecer.

Es en mí amor un desvelo

tan finamente cortés

que, ocupado en el servir,

se olvida del pretender.

Y en ti el aborrecimiento

es una hermosa altivez

que desprecia el sacrificio

de las aras de la fe.

Esto en mí es amor

y en ti aborrecer.

---

## CUANDO EL ALBA APLAUDE ALGUNO

Texto: Anónimo

### *Coplas*

- ¿Quién puede en María aurora

percebir lo hermoso bien,

cuando claramente oculto

todo el sol en su preñez?

- Yo responderé.

- Y yo también,

que hay que responder

que admirarla más y más

es lo más del entender.

- ¡Pues digamos todos tres

que admirarla más y más

es lo más del entender!

- Quien de amor arde en sus aras

sin recelar el arder

cuando es de un volcán afecto

pavesa la intrepidez.

- Yo responderé.

- Y yo también,

que hay que responder

que es más ardor el que aún brota

ceniza en el encender.

- ¡Pues digamos todos tres

que es más ardor el que aún brota

ceniza en el encender!

- ¿Quién en su afición piadosa

averigua en lo cruel

cuando da la vida al alma

suavidad al padecer?

- Yo responderé.

- Y yo también,

que hay que responder

que de la pasión de amarla

es gloria el adolecer.

- ¡Pues digamos todos tres

que de la pasión de amarla

es gloria el adolecer!

---

### *Estrillo*

- Cuando el alba aplaude alguno ,

¿qué será más oportuno:

cantar uno?

- ¿Y si oculta un sol que es Dios?

- Cantar a dos.

- ¿Y si ese Dios trino es?

- Cantar a tres.

- ¡Pues cantémosle

a dos a modo de uno,

o a uno a modo de tres!

---

## ANTORCHA BRILLANTE

Texto: Anónimo

### *Introducción*

Antorcha brillante,

imagen flamante

del ser que respiro,

pues, si tu luz miro

tan siempre encendida,

siempre te está costando la vida.

Tu símbolo advierte  
la vida y la muerte  
de un Dios que me alienta  
cuando me alimenta,  
y amante presumo  
que sólo le halago cuando le consumo.

#### *Estribillo*

Cuidado, desvelos;  
cuidado, ansias  
tened temor,  
que anda el amor  
disfrazado en nieve y llamas.

#### *Coplas*

Con tan secreto impulso  
hieren sus armas  
que al volar de la flecha  
ya siente la herida el alma.

¡Oh, qué feliz mi pecho  
será, si alcanza  
ser el blanco dichoso  
que acierte puntas su aljaba!

---

#### *PAJARILLO QUE CANTAS ALEGRE*

Texto: Anónimo

#### *Estribillo*

Pajarillo que cantas alegre,  
suspende la voz;  
si a Francisco acompañas,  
llorar es mejor,  
que no cabe alegría  
en quien, con dolor,  
de las llagas renueva  
su amante pasión.  
Llorar es mejor...  
¡Pero no, pero no:  
cantar es mejor,  
que es lisonja la herida  
que ha dado el amor!

#### *Coplas*

Canta, que lo fatigado  
es dulzura y no rigor  
cuando la herida celebra  
al brazo de quien la dio.

Canta, y diga tu armonía  
con discreta admiración  
que hay heridas que en la pena  
tienen la gloria mayor.

Canta y, siendo de los vientos  
clarín tu dulce canción,  
llene el ámbito del mundo  
su fama en tu eco veloz.

---

#### *LUCEROS Y FLORES, ARDED Y LUCID*

Texto: Anónimo

#### *Estribillo*

Luceros y flores,  
arded y lucid,  
al ver una estrella,  
que ilustra el zafir.

#### *Coplas*

Las flores del cielo ardan,  
los astros del campo brillen,  
y exhalando sus alientos  
en esferas y pensiles,  
las flores ardan,  
los astros brillen.

La estrella a sus ojos muere,  
el alba al valiente vive,  
que a la luz de sus candores,  
en encuentros tan felices,  
la estrella muere,  
el alba vive.

Luceros su planta huella,  
claveles su vista tiñe,  
pues con puras influencias  
en milagros de matices,  
luceros huella,  
claveles tiñe.

---

#### *AUNQUE EN EL PAN DEL CIELO*

Texto: Anónimo

#### *Estribillo*

- Aunque en el pan del cielo  
mi ventura advertí,  
yo lloré, yo canté,  
yo reí, tú... ¡sí!  
- Que al adorar las luces  
que Amor hace encubrir  
es una, en tres finezas,  
llorar, cantar, reír.

#### *Coplas*

- No llores, alma noble,  
que en tu empresa feliz  
serás viva enseñanza de fineza.  
- Al oír el nombre de fineza,  
¿quién pudo discurrir  
sin júbilo lo que ostente la ventura?  
- Yo fui tan vencido del gozo  
que en risa prorrumplí,  
consagrando, decente, el contento.  
- ¡Ay de mí, que yo sin llanto  
temo que el mérito perdí!,  
porque Amor sin ventura  
vale poco... ¡Pues di!  
- Que al adorar las luces  
que Amor hace encubrir  
es una, en tres finezas,  
llorar, cantar, reír.

- No quieras, cuerdo amante,  
del alborozo huir,  
que el alma enamorada ya es del cielo.

- Ya vi que el amor decoroso  
le da alegre matiz,  
que es como nuevo esmalte de su vida,  
y así la risa en el semblante  
tropieza por salir  
de finezas gozosas impelida.  
- ¡Ay de ti, amante, que no lloras,  
que aún llegará infeliz,  
y aún sin lágrimas dudo  
que me haga decir  
que al adorar las luces  
que Amor hace encubrir  
es una, en tres finezas,  
llorar, cantar, reír.

---

#### *OIGAN EN ECOS Y ESDRÚJULOS*

Texto: Anónimo

#### *Estribillo*

Oigan en ecos y esdrújulos,  
y en artificiosos números,  
un romance de provecho  
hecho con humilde cálamos;  
que de este pan admirable  
hable con estilo plácido.  
¡Óiganlo, díganlo,  
escúchenlo, cántenlo  
que todo es poco  
para un Dios tan máximo  
que es de cielos y tierra,  
y mares árbitro!

#### *Coplas*

Para celebrar la palma,  
alma del divino viático,  
repitan los montes huecos  
ecos de tus dulce cánticos.

El fénix de los amantes  
antes determina su tránsito,  
que quiere llegar a verle;  
verle entre espigas y pámpanos.

En accidentes repara  
para rústicos y pláticos  
un manjar cuya templanza  
lanza las furias del tártaro.

Quien de este pan se mantiene  
tiene en su círculo cándido  
para conocer las faltas  
altas luces del Paráclito.

Porque tu salud apreste  
este alimento seráfico  
con eficacia resuelta,  
suelta deleites inválidos.

¡ESCUCHAD, ATENDEDE, ...!

Texto: Anónimo

#### *Estribillo*

¡Escuchad, atended,  
que el clarín de la aurora  
mi voz ha de ser!

#### *Coplas*

De la omnipotente mano  
un sol se ve desprender;  
virgen, sol, en quien se estrecha  
toda su deidad después.

Nace virgen, hija y madre,  
que desde su amanecer  
parece que aún ha excedido  
la raya del merecer.

Luna nace, y no pudiendo  
a mayor cumbre ascender,  
por descollarse en sí misma,  
postra la luna a sus pies.

Dad a la naturaleza  
nuevo aliento y nuevo ser,  
ya que como Eva segunda  
por la redención nacéis.

¡Venid a la mística fiesta, corred,  
cortezanos del cielo,  
que hoy de María  
las glorias se cantan  
en tiernos halagos  
de su amanecer!



ALBERT  
RECASENS  
DIRECTOR

Nació en Cambrils, Tarragona. Inició, desde temprana edad, sus estudios musicales bajo la dirección de su padre, el pedagogo y director Ángel Recasens, principalmente en el Conservatorio Profesional de Vilaseca y Salou. Perfeccionó sus conocimientos musicales en la Escola de Música de Barcelona, Conservatorio de Brujas y Real Conservatorio de Gante —piano, dirección, canto coral, historia de la música y composición—. Asistió a numerosos cursos y seminarios de pedagogía musical, canto coral y dirección —Jorma Panula, Roland Börger—. Paralelamente cursó la carrera de musicología en la Universidad Católica de Lovaina, en las secciones neerlandesa y francesa. Es doctor en musicología por esta universidad con una tesis sobre la música escénica madrileña del siglo XVIII.

Desde entonces, combina la práctica musical, la gestión y la investigación musicológica, convencido de que es necesario un esfuerzo interdisciplinar y un compromiso total para divulgar el patrimonio musical olvidado. Ha publicado artículos musicológicos en varias revistas y enciclopedias, nacionales y extranjeras, y ha realizado la edición crítica de la zarzuela *Briseida* (ICCMU) y las *Canciones instrumentales* (Caja Madrid), ambas de Antonio Rodríguez de Hita y el *Liber primus missarum* de Alonso Lobo (Junta de Andalucía). Igualmente, ha sido miembro de proyectos de investigación sobre la tonadilla escénica (UAM), Red “Sólo Madrid es Corte” y Aula Música Poética (Universitat de Barcelona). Ha sido profesor en las universidades de Valencia y Autónoma de Madrid. Actualmente, su actividad docente se concentra en la Universidad Carlos III de Madrid (Máster de Gestión Cultural) y en la Universidad de Valladolid (Jornadas de Música Antigua).

En 2005 inició, junto a su padre, un ambicioso proyecto de recuperación del patrimonio musical español para colmar las lagunas de las instituciones públicas y universitarias, con la fundación del conjunto La Grande Chapelle y el sello discográfico Lauda, que culminan todo un proceso de recuperación, desde la investigación científica de excelencia hasta la interpretación musical. Desde entonces, está dando a conocer obras inéditas de los siglos XVII y XVIII —J.P. Pujol, C. Patiño, C. Galán, J. García de Salazar, F. Valls, J. de Nebra, A. Rodríguez de Hita, F.J. García Fajer, J. Lidón, etc.— en lo que constituyen estrenos o primeras grabaciones mundiales, contribuyendo así a la difusión del patrimonio histórico. Además del éxito de crítica y público, La Grande Chapelle, Lauda y su colección Música Poética han sido consideradas como paradigma de transferencia de conocimiento al entorno socioeconómico en el ámbito de las Humanidades y las Ciencias Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

En agosto de 2007, asumió la dirección artística de La Grande Chapelle. Desde entonces ha dirigido numerosos conciertos tanto de polifonía como de música barroca, destacando los ofrecidos en el Auditorio Nacional de Madrid, la Cité de la Musique de París, el OsterKlang-Festival de Viena, la Sala Nezahualcóyotl y el Festival Internacional Cervantino de México. Entre los estrenos de música teatral, cabe citar el auto sacramental *La Paz Universal de Calderón de la Barca* en la Semana de Música Religiosa Cuenca —con Antiqua Escena y Ana Yepes— y la ópera *Compendio sucinto de la revolución española* (1815) de Ramón Garay, en Úbeda, Oviedo y Vigo. Entre sus grabaciones recientes para Lauda figuran la reconstrucción de la Fiesta de Pascua en Piazza Navona en tiempos de T. L. de Victoria y el CD dedicado a misas de Alonso Lobo.



© Christa Cowrie

## LA GRANDE CHAPELLE

La Grande Chapelle es un conjunto vocal e instrumental de música antigua con vocación europea. Toma su nombre de la célebre capilla musical de la Casa de Borgoña y, posteriormente, de Habsburgo, que sirvió a la rama española hasta entrado el siglo XVII —conocida también como —capilla flamenca—, y a cuyo frente estuvieron maestros como N. Gombert, F. Rogier o M. Romero. Como en su época, La Grande Chapelle está formada por avezados intérpretes procedentes de diferentes países europeos. Esta heterogeneidad de la plantilla constituye un sello distintivo del conjunto, que rehuye la uniformidad tímbrica y da prioridad a los relieves sonoros.

Fundada por el maestro Ángel Recasens y dirigida actualmente por Albert Recasens, inicia su empresa en 2005, a partir de los resultados de la antigua Capilla Príncipe de Viana. Dicha transformación fue motivada por la necesidad de emplear grandes efectivos, a la luz de las investigaciones musicológicas propias llevadas a cabo en los últimos años.

La música sacra centra primordialmente el interés de La Grande Chapelle. Su principal objetivo es realizar una nueva lectura de las grandes obras vocales españolas de los siglos XVI a XVIII, con especial predilección por la producción policoral del Barroco. Al mismo tiempo, tiene el propósito de contribuir a la

acuciante labor de recuperación del repertorio musical hispano. De ahí que, desde su seno, se estimule la investigación —acopio de materiales, inventario, estudio y transcripción—, el estreno de repertorio desconocido, la grabación discográfica e incluso la edición de obras según la metodología científica más contrastada.

Entre los encargos de recuperación musical realizados por La Grande Chapelle destacan el Oficio de difuntos en la Catedral de México (ca. 1700), Festival de Úbeda y Baeza, 2005; música litúrgica de Domenico Scarlatti, Festival de Arte Sacro de Madrid, 2007; la zarzuela *Briseida* de Antonio Rodríguez de Hita, Via Stellae de Santiago de Compostela, 2007; el auto sacramental *La Paz Universal ó El Lirio y la Azucena* de Calderón de la Barca / Peyró, Semana de Música de Cuenca, 2008; *Compendio sucinto de la revolución española* (1815) de Ramón Garay (SECC, 2009); obras sacras de José Lidón y Manuel J. Doyagüe, Arte Sacro de Madrid, 2009; *In Dominica Palmarum* de Juan García de Salazar, Festival Pórtico de Zamora, 2010; el *Te Deum* de Nicolás Zabala, Consorcio para la Conmemoración de la Constitución de 1812; monográfico Alonso Juárez, Semana de Música de Cuenca, 2013; la Misa “*Scala Aretina*” y otras obras religiosas de Francesc Valls, Festival de Música Antiga dels Pirineus, 2013, etc.

La Grande Chapelle ha actuado en los principales ciclos de España y en los festivales de Picardie, Haut-Jura, Musica Sacra Maastricht, Laus Polyphoniae de Amberes, Rencontres musicales de Noirlac, OsterKlang-Festival (Theater an der Wien) de Viena, Cervantino de Guanajuato, Radio France et Montpellier, Ribeaupillé o en las temporadas de la Cité de la Musique de Paris o UNAM de México (Sala Nezahualcóyotl), entre otros. Ha sido invitada a realizar giras por Alemania, Gran Bretaña, EEUU, Canadá, Japón y China.

En 2005, inició una ambiciosa serie de grabaciones creando su propio sello, Lauda, con el que ha editado trece discos hasta el momento. Dos han sido los principales ejes: explorar la relación entre música y literatura de los Siglos de Oro —*Entre aventuras y encantamientos*, LAU001; *El vuelo de Ícaro*, LAU003 y *El gran Burlador*, LAU006— y recuperar la producción sacra de grandes compositores españoles, generalmente a través de una reconstrucciones musicológicas rigurosas que ponen en su correcto contexto las obras litúrgicas —*Missa pro Defunctis* de Mateo Romero, LAU002; *Vísperas de Confesores* de José de Nebra, LAU004; *Canciones instrumentales* de Antonio Rodríguez de Hita, LAU005; *Música para el Corpus* de Joan Pau Pujol, LAU007 y el Oficio de difuntos de Francisco García Fajer, LAU008; *Misa O Gloriosa Virginum*, de Rodríguez de Hita, LAU009; *In Dominica Palmarum* de Juan García de Salazar, LAU011 y *La fiesta de Pascua en Piazza Navona*. Tomás Luis de Victoria, LAU012—. Para esta segunda serie, generalmente colabora con la Schola Antiqua de Juan Carlos Asensio. A finales de 2010, editó un doble CD dedicado a Cristóbal Galán, LAU010, en lo que constituye el primer

monográfico dedicado a uno de los principales compositores españoles del siglo XVII. Su último CD (2013) recupera dos misas de Alonso Lobo, el maestro de la catedral de Sevilla y Toledo en tiempos de El Greco.

Por su calidad y su solvencia artística, los discos de La Grande Chapelle / Lauda han obtenido galardones y premios nacionales e internacionales de reconocido prestigio en el mundo de la música antigua, tales como dos Orphées d’Or —Academia del Disco Lírico de París, en 2007 y 2009—, Sello del año de los Prelude Classical Music Awards 2007 (Holanda), 5 de Diapason, CD Excepcional de Scherzo, etc. Ha recibido el I Premio FestClásica —Asociación Española de Festivales de Música Clásica—, por su contribución a la interpretación y recuperación de música inéditas española durante el año 2010. Recientemente, su CD sobre *La fiesta de Pascua en Piazza Navona* ha sido galardonado con el Preis der deutschen Schallplattenkritik (PdSK), el prestigioso Premio de la Crítica Discográfica Alemana, en la categoría de Música Antigua (*Bestenliste 4-2012*) y el Critic’s Choice (selección de la crítica) de la célebre revista británica *Gramophone*, diciembre 2012.

## LA GRANDE CHAPELLE

Albert Recasens, *dirección*

### SOLISTAS

Eugenia Boix, *soprano*

Lidia Vinyes Curtis, *soprano*

Gabriel Díaz Cuesta, *contratenor*

Francisco Fernández-Rueda, *tenor*

### CONJUNTO INSTRUMENTAL

Veronika Skuplik, Judith Steenbrink, *violines*

Sara Ruiz, María Elena Medina, *violas de gamba*

Eyall Street, *bajón*

Charles-Edouard Fantin, *tiorba*

Johanna Seitz, *arpa*

Marc Clos, *percusión*

Herman Stinders, *órgano positivo*

LLTTTTTUUUUUURRRRRRAAAA  
MMMMIIIIIGGGGGUUUUUUUUUU  
DDDDDDDEEEELLLLLLLIIIIIIIBBE

[WWW.AUDITORIOMIGUELDELIBES.COM](http://WWW.AUDITORIOMIGUELDELIBES.COM)  
[WWW.FACEBOOK.COM/AUDITORIOMIGUELDELIBES](http://WWW.FACEBOOK.COM/AUDITORIOMIGUELDELIBES)  
[WWW.TWITTER.COM/AMDVALLADOLID](http://WWW.TWITTER.COM/AMDVALLADOLID)