

LA MÚSICA DE LOS REYES CATÓLICOS. TRES MOMENTOS HISTÓRICOS

CICLO DE MIÉRCOLES
DEL 13 AL 27 DE MARZO DE 2019



LA MÚSICA DE LOS REYES CATÓLICOS. TRES MOMENTOS HISTÓRICOS

CONCIERTOS TEATRALIZADOS

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 13 AL 27 DE MARZO DE 2019



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Pocos periodos de la historia de España han sido más trascendentales que la época de los Reyes Católicos, un primer paso histórico para la unión política de la península ibérica. La música ocupó entonces un lugar central en los espacios cortesanos, tanto en ceremonias institucionales de relevancia pública como en momentos lúdicos de ocio privado, todos sujetos siempre a la estricta etiqueta de la corte. Los tres conciertos de este ciclo recrean algunos de los momentos musicales más destacados del entorno de los Reyes Católicos, reconstruidos a la luz de la documentación histórica y las últimas investigaciones musicológicas. Imbuidos en este espíritu, estos conciertos no solo aspiran a una interpretación históricamente informada, sino también a una cierta puesta en escena que estimule la mejor comprensión del impacto que pudo causar en los oyentes de la época.

Fundación Juan March

*Por respeto a los demás asistentes, les rogamos que desconecten sus teléfonos móviles
y no abandonen la sala durante el acto.*



ÍNDICE

7

LA MÚSICA DE LOS REYES CATÓLICOS.
TRES MOMENTOS HISTÓRICOS

Tess Knighton, comisaria invitada

13

Miércoles, 13 de marzo

TRISTE ESPAÑA SIN VENTURA:
LA MUERTE DEL PRÍNCIPE DON JUAN
(SALAMANCA, 1497)

Schola Antiqua y **Coro Victoria**
Juan Carlos Asensio y **Ana Fernández-Vega**, dirección
Juan Meseguer, narrador

31

Miércoles, 20 de marzo

JUEGOS DE AMOR CORTESANO
(LAREDO, 1496)

Vandalia
Juan Meseguer, maestro de ceremonias

45

Miércoles, 27 de marzo
DE FLANDES A CASTILLA
(BURGOS Y TOLEDO, 1502)

Alamire
David Skinner, dirección
Juan Meseguer, narrador

63

Bibliografía
Narrador y maestro de ceremonias
Autores de las notas al programa

La música de los Reyes Católicos. Tres momentos históricos

Tess Knighton

En la historia de la música en España, desde la publicación de los cinco volúmenes de repertorio polifónico editados por Higinio Anglés y José Romeu Figueras en los *Monumentos de la música española* a mediados del siglo pasado, se considera el reinado de Fernando e Isabel (1474-1516) como un momento de máxima eclosión musical. Aun antes, cuando Francisco Asenjo Barbieri publicó su edición del *Cancionero musical de Palacio* a finales del siglo XIX, se hizo evidente la importancia para la música española de los años en torno a 1500. El *Cancionero de Palacio* permitió a Barbieri reivindicar la existencia de una “escuela nacional” española que, gracias a esta fuente musical, podía situarse al nivel de las escuelas alemana, francesa, italiana e inglesa.

La idea de una tradición que formaba parte de la historia musical europea, pero que al mismo tiempo de-

mostraba características estilísticas diferenciadas que se podían considerar autóctonas, informó las contribuciones de los primeros musicólogos españoles con una visión que llegó hasta mediados del siglo XX. Cuando se compilaron las antologías “monumentales” de música sacra y profana que formaron la serie *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, Anglés las presentó como herencia y legado de una profunda expresión del nacionalismo musical que, según él, surgió de la unificación de las coronas de Aragón y Castilla, pero que, en realidad, reflejaba más bien el espíritu del momento histórico y del marco institucional en que él mismo vivía y trabajaba.

En el primer volumen de *La música en la Corte de los Reyes Católicos* (1941), Anglés, que había realizado una investigación infatigable por los archivos y bibliotecas de España y Portugal, presentó un primer listado de los manuscritos e impresos que incluían obras de compositores españoles, la mayoría de los cuales se vinculaban a las casas y capillas reales. En aquel momen-

Retrato de Isabel la Católica, de autor desconocido. Óleo sobre tabla, 21 x 13,3 cm, c. 1490. Museo del Prado

to se sabía poco sobre la procedencia y el proceso de recopilación de estas fuentes musicales, pero la mayor parte de ellas, según Anglés, se relacionaba con la corte de los Reyes Católicos. En años más recientes, basándose en estudios más detallados de las características físicas y repertorios de los manuscritos agrupados por Anglés, diversos historiadores de la música como Emilio Ros-Fábregas, Juan Ruiz Jiménez y Kenneth Kreitner han llegado, en general, a la conclusión de que muy probablemente ninguno de ellos fuera copiado o compilado en o para el uso directo de la corte, a pesar de que estos manuscritos presentan numerosas obras de músicos que trabajaron allí.

La revisión de lo recopilado por Anglés como monumento ha sido muy significativa en los últimos años. Sin embargo, aún quedan casos importantes –como el mismo *Cancionero de Palacio* o la gran antología de música sacra que se conserva en la catedral de Tarazona– cuyos orígenes siguen constituyendo un misterio insondable. Por otra parte, se sabe que un elevado número de manuscritos musicales que aparece en los inventarios de la capilla y cámara de Isabel se ha perdido. Algunos se conservaron durante largos años en los archivos de las capillas reales de Granada y Madrid, pero esta última ardió en 1734 con desastrosas consecuencias para la historia de la música en España. En general, se ha estudiado los manuscritos más como objetos que como productos o manifestaciones de las redes culturales, religiosas y diplomáticas que engendraban una fluidez intrínseca a la cir-

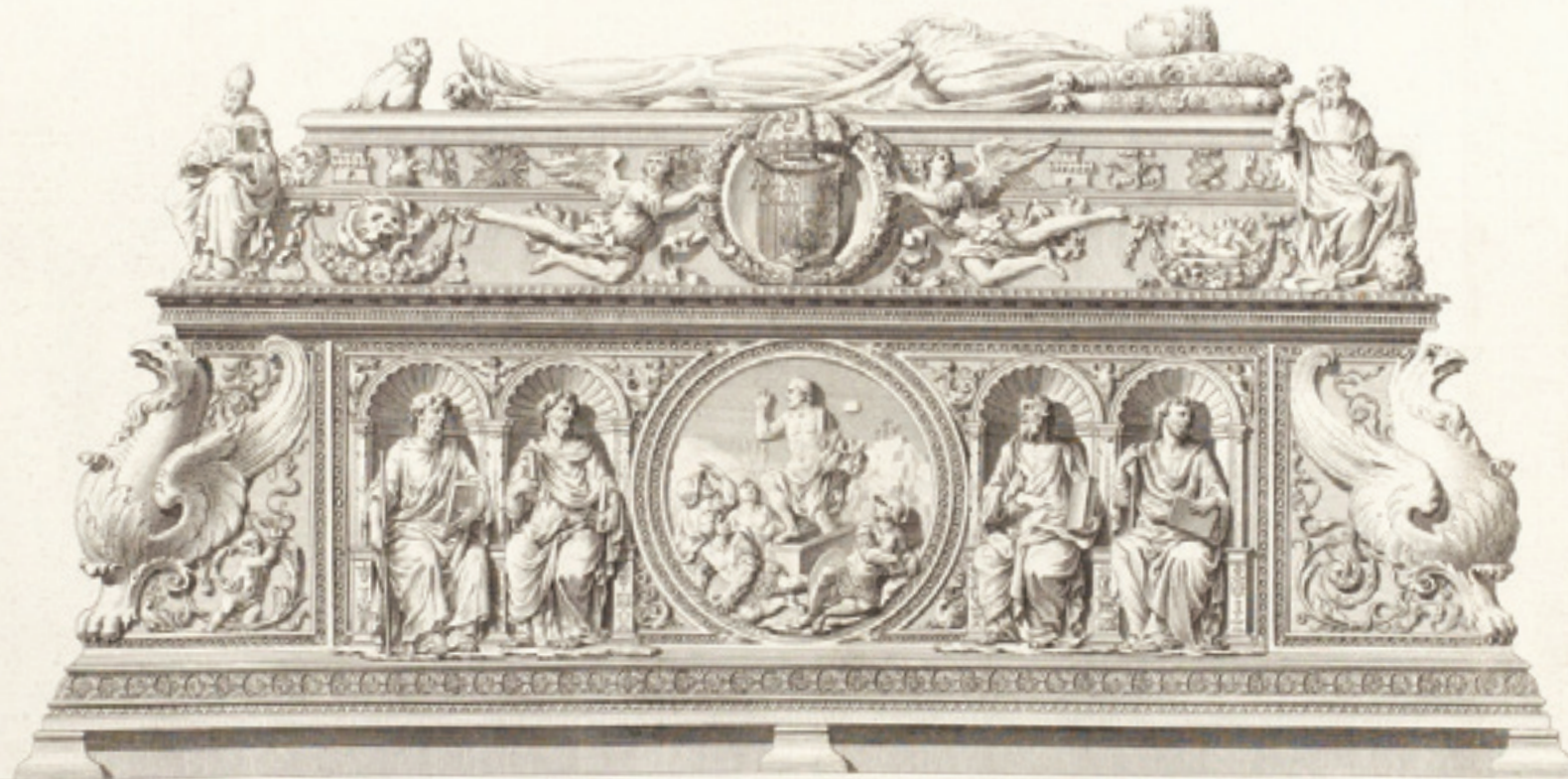
culación del repertorio musical de la época, hecho aún más trascendental a la luz de la vida itinerante de la corte. Por ejemplo, parece ahora que compositores como Pedro de Escobar o Alonso de Alba no trabajaban en el entorno cortesano, si bien sus obras se encuentran copiadas mezcladas con las de Anchieta, Peñalosa y otros músicos de las capillas reales.

El repertorio musical de la época de los Reyes Católicos que ha llegado hasta nuestros días es, sin duda, la punta del iceberg. Las necesidades del ceremonial de la capilla y de los entretenimientos cortesanos –muchos de ellos destinados a proyectar el poder y estatus de la monarquía, no solo ante una poderosa nobleza, sino también en el teatro de la política y diplomacia internacionales, y que jugaban un papel clave en la negociación social de la corte– suponían y exigían la creación, producción e interpretación de obras musicales, aunque estas fueran en muchas ocasiones improvisadas o semiimprovisadas (así sucedería con las fanfarrias, bailes, romances y salmos).

El empleo de docenas de músicos en las casas y capillas reales –además de las de Castilla y de Aragón, que nunca fueron amalgamadas durante el reinado de Fernando e Isabel, estaban las establecidas para los infantes– transformó la corte en un centro institucional de primer orden en la creación y el patrocinio de ac-

Retrato de Fernando el Católico, atribuido a Michiel Sittow (1468-1525). Óleo sobre tabla, 28,7 cm x 22 cm, finales del siglo xv. Museo de Historia del Arte de Viena © KHM-Museumsverband





Sepulcro de los Señores Reyes Católicos D.ⁿ Fernando V. y D.^a Isabel.

tividades musicales a gran escala. Al mismo tiempo, sirvió como modelo para los miembros de la nobleza que querían compartir y explotar la estrecha relación entre poder y magnificencia, y entre el deseado atributo de la liberalidad y un palacio y un séquito resplandecientes. Las dinámicas seguidas en la corte y en las catedrales e iglesias de los reinos en cuanto al

Sepulcro de los Reyes Católicos, de Domenico Fancelli (1469-1519). Estampa grabada por Manuel Salvador Carmona, según dibujo de Juan Pedro Arnal. Talla dulce: aguafuerte y buril sobre papel verjurado, 1768. Museo del Prado

reclutamiento, formación e intercambio de cantores y organistas fomentaban la existencia de un alto y sólido nivel musical, al tiempo que facilitaban la circulación de los músicos, de sus obras, y de prácticas y tendencias musicales. Es el caso de la extensión de la polifonía a un número cada vez mayor de textos relacionados con la celebración de la liturgia.

Si hasta cierto punto es necesario matizar la noción –impulsada por los musicólogos desde Barbieri– de una eclosión musical durante el reinado de los Reyes Católicos, no se debe infravalorar el impacto de su política (la preservación de las dos casas reales, la política matrimonial, la expresión del poder y estabilidad de la monarquía a través del carácter peripatético

de la corte) y de su reforma eclesiástica. Este celo reformista, fomentado por confesores reales como Hernando de Talavera y Francisco Jiménez de Cisneros, dio lugar, entre otras cosas, a la reestructuración de la música en el entorno catedralicio, a unas prácticas músico-litúrgicas más consolidadas, a la aparición de nuevas liturgias, y a un énfasis en la comprensión de los textos litúrgicos y devocionales que influyó en un estilo musical que hizo de la inteligibilidad de las palabras un fin primordial.

Estas tendencias ceremoniales, culturales y espirituales tenían sus cimientos bien asentados y fueron desarrollándose a lo largo del siglo xv en círculos cortesanos y nobiliarios y entre la jerarquía eclesiástica, pero florecieron durante el reinado de los Reyes Católicos, sobre todo tras la culminación de la campaña granadina en 1492, cuando, con más recursos y más tiempo, Fernando, Isabel y sus consejeros pudieron concentrarse en su pa-

pel monárquico y su legado en cuanto al concepto de prestigio real.

Los tres programas que forman esta serie de conciertos dedicada a la música en tiempos de los Reyes Católicos intentan relacionar géneros y repertorios musicales con tres momentos históricos concretos. No deben ser considerados como reconstrucciones en tanto que reproducciones exactas de ciertas ceremonias religiosas y entretenimientos cortesanos, sino como evocaciones sonoras del pasado en las que se ha intentado sugerir posibles contextos y enriquecer la experiencia de escucha de esta música en una sala de conciertos actual. Además de la selección y presentación de obras de una forma coherente, se han introducido otros elementos extramusicales –como la proyección de textos e imágenes, la inclusión de lecturas relacionadas y la inserción de sutiles elementos teatrales que incluyen luces y movimiento escénico– para complementar la experiencia musical y despertar la imaginación.

MIÉRCOLES 13 DE MARZO DE 2019, 19:30

Triste España sin ventura: la muerte del príncipe don Juan (Salamanca, 1497)

Reconstrucción musical inspirada en las ceremonias y honras fúnebres por el príncipe don Juan de Aragón celebradas en la catedral de Salamanca o en el convento de Santo Tomás de Ávila. Se combina con la lectura de poemas elegíacos escritos tras el fallecimiento del príncipe.

SCHOLA ANTIQUA

Juan Carlos Asensio, dirección

CORO VICTORIA

Ana Fernández-Vega, dirección

Juan Meseguer, narrador



El concierto puede seguirse en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

AD MATUTINUM

Extracto del poema *Tragedia trobada*,
de Juan del Encina (1468-1529)

Domine labia mea aperies *
Deus in adiutorium meum intende *
Circumdederunt me *
Salmo 94 *

IN PRIMO NOCTURNO

Extracto del poema *Tragedia trobada*,
de Juan del Encina (continuación)

Parce mihi domine *
Credo quod redemptor *

IN SECUNDO NOCTURNO

Extracto de las *Décimas al fallecimiento del príncipe don Juan*,
del Comendador Román (1564-post. 1497)

Quid mihi hoc tribuat *

Francisco de la Torre (c. 1460-c. 1505)
Motete “Ne recorderis”

IN TERTIO NOCTURNO

Elegía por el fallecimiento del Ilustrísimo don Juan de Aragón,
de Francisco Faragonio (c. 1460-c. 1525)

Pelli meae *

Francisco de Peñalosa (1470-1528)
Motete “Domine, secundum actum meum”

Quare de vulva eduxisti me? *

Juan de Anchieta (c. 1462-1523)
Motete “Libera me, Domine”

MISSA PRO DEFUNCTIS

Triste España sin ventura,
de Juan del Encina

Pedro de Escobar (1465-1535)
Missa pro defunctis

Introitus
Kyrie
Graduale
Tractus
Evangelium
Ofertorium
Sanctus

Francisco de Peñalosa
Motete “Pater noster”

Pedro de Escobar
Missa pro defunctis (continuación)
Agnus Dei
Communio

* Canto llano conservado en las colecciones *Intonarium Toletanum*, *Psalterium Toletanum* y *Officiarium Toletanum* publicadas por Arnao Guillén de Brocar en Alcalá de Henares (1515-1516)



El príncipe Juan y la infanta Isabel arrodillados junto a sus padres. *La Virgen de los Reyes Católicos*, de autor desconocido (Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos). Técnica mixta sobre tabla, 123 x 112 cm, 1491-1493. Museo del Prado

Triste España sin ventura: la muerte del príncipe don Juan (Salamanca, 1497)

Tess Knighton

El 4 de octubre de 1497 murió el príncipe don Juan en la ciudad de Salamanca. Tenía solo diecinueve años y había estado casado ocho meses escasos con la princesa Margarita de Austria, hija del emperador Maximiliano I y hermana de Felipe el Hermoso, quien a su vez se había casado con Juana de Castilla, la hermana de Juan. Esta doble alianza nupcial formó la piedra angular de la política exterior de los Reyes Católicos: una coalición con Borgoña en contra de su enemigo, el rey de Francia (Carlos VIII). Mientras esta alianza política se mantendría con la boda de Felipe y Juana, la muerte del príncipe tendría consecuencias más trascendentales para la unificación de los reinos de Aragón y Castilla, iniciada con el matrimonio de sus padres, Fernando e Isabel. A su muerte, la princesa Margarita estaba embarazada, pero a finales de diciembre de 1497 dio a luz prematuramente a una niña que no sobrevivió al parto. En aquel momento, la esperanza de un reino unido, español, se perdió. En palabras del poeta Juan del Encina: “Triste España sin ventura / todos te deven llorar”.

Solo unos días antes de su muerte, el príncipe y su esposa habían presenciado otra obra de Encina, el *Triunfo de amor*, que se representó durante las fiestas con las que fueron acogidos en Salamanca. En su narración versificada de los eventos tristes que siguieron, la *Tragedia trobada*, Encina describió a Margarita como “la flor de Alemaña” y estableció la escena en una estrofa de gran vivacidad:

Mostró Salamanca tal gozo, en llegando los príncipes ambos, tan bien recibidos, que todos andavan en gozo encendidos, los unos corriendo, los otros saltando, saltando, baylando, baylando, dançando, toros y cañas, cien mil invenciones, bordados y letras, romances, canciones, los unos tañendo, los otros cantando.

El humanista Pietro Martire d'Anghiera (conocido en España como Pedro Mártir de Anglería) viajaba en el séquito del príncipe a Salamanca y describió su entrada en la ciudad, el 23 de septiembre, en una elegante carta dirigida al Cardenal Cisneros que incluye abundantes referencias al mundo antiguo:

... fue tanto el aplauso de trompetas y atabales con que sus vecinos le recibieron, que parecía rasgarse el aire de júbilo. ¡Oh, qué melodías de cítaras, qué diversidad de cantos, qué de himeneos compuso el clero! No salieron con más alegría en la fabulosa Tebas a recibir al dios Baco cuando regresaba vencedor de la India, ni a Hércules cuando venía de España.

En aquellos momentos de festejo y alegría en Salamanca, los reyes se dirigían a la frontera con Portugal para acompañar a su hija Isabel, que iba a casarse con el rey Manuel de Portugal. Al recibir una carta del obispo de Salamanca, Diego de Deza, fechada el 29 de septiembre, pidiéndoles consejo ante la enfermedad del príncipe, Fernando volvió a toda prisa para estar al lado de su hijo. Llegó justo a tiempo para despedirse de él. Según Martire d'Anghiera, el rey intentó animarle, suplicándole que tuviera esperanza, pero el príncipe respondió que ya sentía “acercársele la muerte, y virilmente ruega y suplica a su padre que lleve con entereza lo que Dios ha determinado desde lo alto, principalmente siendo de todo punto inevitable”. Murió en brazos de su padre “deshecho en lágrimas”. Fernando escribe a su esposa con la fatídica noticia, que se transmite luego a todas las ciudades de los reinos de Castilla y Aragón.

Comenzó así un largo periodo de luto durante el cual se celebraron exequias reales por toda la península, y los poetas y letrados de la corte produjeron un sinnúmero de lamentos y elegías. Los sonidos festivos se transformaron de repente en lamentacio-

nes de Viernes Santo. Según Encina: “Los cantos, las voces y las melodías / tornáronse todas en triste llorar”. Se han propuesto varias explicaciones sobre la súbita e inesperada muerte del príncipe. Entre ellas, la de un exceso de amor, que tiene sus raíces en la correspondencia de Martire d'Anghiera. En junio de 1497 el humanista advirtió cómo el príncipe, “preso en amor” por Margarita, “ya está demasiado pálido”, y constató que los médicos sugerían una separación para darles tregua, “alegando que la cópula tan frecuente constituye un peligro para él”, pero que a la reina no le parecía “conveniente que los hombres separen a quienes Dios unió con el vínculo conyugal”. De ahí que haya sido llamado “el príncipe que murió de amor”. Sea como fuere, la salud del príncipe fue débil durante su breve vida; no heredó la célebre robustez de su padre y partió del mundo antes de tiempo, dejando el corazón de su madre afligido por el primero de los tres cuchillos de dolor que, según el cronista real Andrés Bernáldez, sufrió en los últimos años de su reinado.

Las honras y exequias se celebraron en ciudades de todo el país, desde Murcia hasta Daroca y desde Écija hasta Gerona. Estos eventos urbanos de luto seguían un orden de eventos bien establecido. Avisados de la muerte real, los concejos municipales se reunían para determinar los distintos elementos clave del ceremonial. Se levantaban banderas negras en las puertas de la ciudad, doblaban las campanas de las iglesias y los pregoneros salían a las calles y plazas para anunciar la funesta noticia. En Ávila se decretó que “en el tiempo de dolor, tristura e pesar

no es razón de fazer auctos de plazer y alegría”. Se prohibió toda actividad comercial: en Córdoba, por ejemplo, se cerraron las tiendas, los barberos no podían afeitar a la gente; no se podían celebrar bodas con actos festivos; si se danzara en cualquier ocasión o lugar, se romperían las vihuelas. En Ávila se prohibía que las bodas y bautismos se celebraran “con gaita, nin tamborino, cheremía nin vihuela, nin con otro instrumento alguno de plazer [...] nin bailen nin canten en ellas nin fuera”. Los miembros del cabildo municipal y de la jerarquía eclesiástica y jurídica de la ciudad tenían que vestirse con sarga, y en general nadie debía vestirse “de seda ni de brocado”, ni usar trajes de color rojo, morado o amarillo, mientras que las mujeres no podían salir de casa sin llevar tocas negras durante la novena o nueve días oficiales de luto. El fondo sonoro urbano se vio radicalmente transformado con el cese de las actividades cotidianas, lo que hacía resaltar más las campanas que doblaban y los llantos derramados durante las exequias.

Los cabildos municipales y catedralicios determinaron las fechas de los funerales y organizaron el pago de miles de velas y de enormes cantidades de telas negras destinadas a cubrir el interior de catedrales e iglesias, así como la construcción de túmulos o catafalcos, que solían tener diez o más gradas, y que, junto con docenas de hachas y velas, permitían configurar impresionantes capillas ardientes. Las procesiones durante la vigilia y el día de las honras fúnebres atravesaban las calles hasta la catedral o iglesia mayor, y en ellas participaban todas las

ordenes monásticas y cofradías con sus velas. En muchas ciudades, como en Ávila, los moros también desfilaron, llevando la señal de la luna azul sobre el luto con que se vestían, “por que sean conocidos por moros entre cristianos”, y contribuían con sus propios llantos. El sonido de los llantos reemplazaba entonces a los pregones (en Ávila: “Oid, oid, oid, porques razón natural que donde mayor perdida se ofrece y, haya mayor sentimiento, pena y dolor, especialmente cuando los vasallos y naturales pierden su señor, [...] para mañana sabado a las vísperas e el domingo syguiente a la misa se hagan las osequias y honrras del malogrado señor príncipe don Juan, que santa gloria aya...”), y las campanas doblaban sin cesar. En los templos se cantaban las misas de réquiem y los responsos, o responsorios de difuntos, ante el túmulo o catafalco.

De este modo, toda España quedó convertida en un mar de luto durante el otoño de 1497. Según el cronista aragonés Jerónimo Zurita, “fueron las honras y obsequias las más llenas de duelo y tristeza que nunca antes en España se entendiese haberse hecho por príncipe, ni rey ninguno...”. Unas horas después de la muerte del príncipe, su cadáver fue conducido a la catedral (vieja) de Salamanca, y su cuerpo fue sepultado –provisionalmente– en la capilla mayor. Su lebril preferido, Bruto, se situó sobre la cabecera de la tumba, y nunca dejó a su amo hasta que su cuerpo fue trasladado al convento de Santo Tomás de Ávila en la primera semana de noviembre.

Pocos son los detalles conocidos sobre las honras litúrgicas que se ce-

lebraron allí, si bien se conservan los pormenores de los gastos entre la documentación de la casa real: la compra de cera y de paños de luto; la construcción del catafalco también cubierto de terciopelo y seda negra. Cabe presumir que la liturgia de difuntos sería celebrada por los dominicos del convento junto con los miembros de las capillas reales, muy probablemente –si bien no hay constancia de ello– en presencia de su propio maestro de capilla, Juan de Anchieta, y de los mozos de capilla con quienes el príncipe solía cantar canciones polifónicas durante la siesta. Los gastos indican que se pagó a un mercader moro por los centenares de varas de luto y a los sastres por realizar “mantos de los capellanes e moços de capilla, e xergas e mongiles e abitos”.

* * *

El programa de este concierto evoca el ceremonial de un momento histórico: las exequias del príncipe don Juan, tal como se hubieran podido celebrar tanto en la capilla mayor de la catedral de Salamanca, lugar de su sepultura provisional, como en el convento de Santo Tomás de Ávila, donde fue enterrado para la eternidad, o en cualquier otra catedral o iglesia mayor del reino donde celebrasen honras fúnebres por el príncipe. La documentación de la época permite reconstruir muchos aspectos del ceremonial, desde la construcción del túmulo y la capilla ardiente en medio de la capilla mayor, hasta los desfiles de cofradías y órdenes monásticas por las calles de las ciudades correspondientes.

Durante nueve días el convento resonó con los llantos, sermones, misas de réquiem y responsos cantados, y con los miles de misas rezadas por su alma. Como luego rezó el epitafio escrito en latín por el cronista real Lucio Marineo Sículo para el túmulo renacentista tallado por Domenico Fancelli, el príncipe Juan fue renombrado por ser “cultivador de todas las virtudes, las bellas artes y la religión cristiana”. El profundo impacto de su muerte, inesperado y trágico tanto para sus padres como para el concepto emergente de “España”, se halló expresado en la marcada solemnidad de las exequias y honras fúnebres celebradas en todas las ciudades de los reinos que habría heredado, y especialmente en Ávila, su sepultura final.

El mundo sonoro del momento estuvo caracterizado por el solemne doblar de las campanas, los llantos de distintos grupos de la sociedad urbana y el canto de la liturgia propia del oficio de difuntos (celebrado en las vísperas) y la misa de réquiem del día de las honras. Aunque la mayor parte de estos oficios se celebraban en canto llano, hay indicios de que, en ciertos momentos, se cantaron algunos textos en canto de órgano (polifonía) o contrapunto (polifonía semiimprovisada sobre el canto llano correspondiente). Por ejemplo, la descripción detallada de la ceremonia funeraria del rey Juan II de Aragón en 1479, escrita por Pere Miquel Carbonell a instancias de su hijo, Fernando el Católico, menciona que los responsos

eran cantados en “contrapunct” por los miembros de la capilla real aragonesa, tanto durante el desfile como en la catedral de Barcelona. La tradición de interpretar el *Libera me* con algunas secciones cantadas “en contro” se remonta al menos a 1464, cuando se detalla la interpretación de este responsorio en las exequias por el hermano del condestable de Castilla, don Miguel Lucas de Iranzo. Como ha señalado Grayson Wagstaff, las secciones en polifonía generalmente correspondían a las frases del canto litúrgico tradicionalmente cantadas por solistas.

Varias dotaciones funerarias y conmemorativas de la catedral de Sevilla especifican la participación de los cantores en la celebración de las misas y responsos de difuntos a lo largo del siglo xv. En la catedral de Toledo, no hay duda de que las exequias del cardenal Pedro González de Mendoza, celebradas en presencia de la familia real en 1495, incluyeron canto polifónico tanto en el oficio como en la misa de difuntos. Además, en su testamento, el cardenal nombró heredero universal al hospital de Santa Cruz que había mandado construir en Toledo, y dotó un aniversario allí que debía celebrarse en la fecha de su muerte. Este aniversario suponía el traslado de los canónigos y prebendados de la catedral junto con toda la parafernalia de ornamentos, velas y paños al hospital para celebrar las vísperas cada 12 de enero a las tres de la tarde y la misa matinal el día 13 a las nueve y media de la mañana:

... en un día de la octava de Epiphania en la tarde y otro día siguiente por la mañana tiene de costumbre el cabildo

de esta santa yglesia de yr a celebrar en cada un año para siempre jamás un aniversario con vísperas y misa cantada de Réquiem a canto de órgano por el ánima del Reverendísimo Cardenal don Pedro Gonçalez de Mendoza...

En cuanto a la misa de réquiem, se cantaba en polifonía (“... otro día siguiente se dice la missa mayor de requiem a canto de organo a las nueve y media [...] y en acabando la missa se dice el responso a canto de órgano”), y en las vísperas de la vigilia: “la primera lección dicen los cantores en el faristor a canto de órgano, la segunda dice un cantor en dicho faristor, la tercera el preste canónigo rector en su asiento [...] y dicen el responso *Ne recorderis* a canto de órgano...”. Es decir, que la tradición de cantar en polifonía algunas partes de la liturgia de las exequias o conmemoraciones reales o de la jerarquía eclesiástica estaba bien establecida antes de la muerte del príncipe Juan.

Estos datos permiten a evocar el probable fondo sonoro de las exequias reales en el otoño de 1497, toda vez que el **canto llano** del oficio y de la misa de difuntos se podría tomar de los libros litúrgicos de la institución eclesiástica correspondiente, en caso de que se hubieran conservado. Aunque no fueron impresos hasta dos décadas después de la muerte del príncipe, los textos y melodías que se incluyen en los libros litúrgicos impresos en Alcalá de Henares por el Cardenal Cisneros (*Intonarum Toletanum*, 1515; *Psalterium Toletanum*, 1515; y *Officarium Toletanum*, 1517) ofrecen una base adecuada para la evocación de las exequias del príncipe Juan. Más



problemático es, sin embargo, identificar si algunas de las pocas obras polifónicas que se conservan de alrededor de 1500 fueron cantadas en aquellas ceremonias fúnebres. De finales del siglo xv existen dos responsorios de difuntos polifónicos (el *Ne recorderis* de Francisco de la Torre y el *Libera me* de Anchieta) y una *Misa de réquiem* (de las más tempranas que se conservan en toda Europa) atribuida a Pedro de Escobar.

En el caso de los responsorios –los cuales se interpretaban tanto en la liturgia de vísperas como de la misa, y normalmente eran cantados delante del túmulo y también, en algunos lugares, en las “estaciones” del cortejo

fúnebre– parece razonable que fueran cantados en versión polifónica durante las exequias del príncipe Juan, sobre todo en el caso del *Libera me* de **Juan de Anchieta**, su maestro de capilla en el momento de su muerte. **Francisco de la Torre** sirvió en la capilla real aragonesa desde 1483 hasta 1494 y después en la catedral de Sevilla –donde tenía una prebenda desde 1488– hasta su muerte en marzo de 1507, probablemente a causa de la plaga que sufrió la ciudad en aquella época. Las versiones polifónicas de ambos compositores se basan en el canto llano correspondiente al texto litúrgico y representan una aproximación elaborada y escrita de la práctica semiimprovisatoria del

Detalle del sepulcro del príncipe Juan, de Domenico Fancelli (1469-1519). Monasterio de Santo Tomás de Ávila

contrapunto. Esta consistía en añadir una o más voces a la melodía según un esquema de posibles intervalos verticales. En estas secciones, las tres voces añadidas ofrecen esencialmente una armonización de la melodía del canto llano presentada en el *superius*, normalmente en notas de larga duración.

Ambas versiones alternan esta textura elaborada para cuatro voces con el canto llano según la estructura repetitiva del responsorio, si bien las distintas fuentes varían en el número y orden de las secciones polifónicas. Es notable que, en el manuscrito Tarazona 2/3, los responsorios de De la Torre y Anchieta se encuentren copiados juntos con la *Misa de réquiem*

de **Pedro de Escobar**. Esto sugiere la existencia de una relación estrecha entre las obras, como si fueran cantadas en las mismas ocasiones y por los cantores de una capilla institucional como la de los reyes o la de una catedral.

Las conexiones entre el repertorio polifónico de esta fuente –la más importante para música sacra de la época de los Reyes Católicos– y la práctica músico-litúrgica de la catedral de Sevilla son llamativas. De hecho, es probable que el manuscrito recoja el repertorio de aquella institución, bien fuera compilado allí o en otro centro como la propia capilla real. Aunque Anchieta nunca sirvió en la catedral hispalense, la visitó varias veces con la corte, y conoció tanto a De la Torre como a Escobar. Se sabe que Escobar fue maestro de capilla en Sevilla entre los años 1507 y 1514, pero hasta ahora no se ha podido averiguar dónde estuvo antes y después de estas fechas. Ya no es posible mantener la hipótesis de Robert Stevenson que identificaba a Escobar con Pedro de Porto, quien sirvió en la capilla real castellana durante los años noventa del siglo xv. La reciente investigación de Francesc Villanueva en el archivo catedralicio en Valencia ha establecido que Pedro de Porto era maestro de capilla allí en los mismos años en que Escobar ocupaba este cargo en Sevilla. Además, confirma que Porto había servido en la capilla real castellana y, tras su estancia valenciana, en la capilla real portuguesa. Esta desvinculación de la identidad de Porto-Escobar hace menos probable que la misa de réquiem atribuida a Escobar fuera escrita para las exequias del príncipe don Juan en 1497, cuando era Porto, y no Escobar,

quien formaba parte de la capilla real. Por otra parte, Juan Ruiz Jiménez ha sugerido que, dado el orden de los textos litúrgicos seleccionados por Escobar, es más probable que la misa fuera escrita para el funeral de un obispo u otro miembro de la alta clerecía de la catedral de Sevilla. Es también posible que Escobar –quien fue llamado para ir a Sevilla desde Portugal– escribiera la misa de réquiem para las exequias celebradas por el príncipe Juan u otra figura real (por ejemplo, el rey de Portugal, Juan II, quien murió en 1495) en la institución eclesiástica (hasta hoy desconocida) donde trabajaba antes de 1507.

Estilísticamente, la *Misa de réquiem* demuestra las mismas tendencias de los dos responsorios: se escucha el canto llano –hasta ahora sin identificar, si bien Juan Carlos Asensio ha encontrado la melodía del *Kyrie* en un libro litúrgico más tardío y de procedencia desconocida– en la voz superior, mientras las otras crean una armonización, en muchos casos homofónica o nota-contra-nota. Tanto la melodía como los textos litúrgicos difieren de la tradición romana y confirman la existencia de una tradición hispánica y, muy posiblemente, hispalense. En la misa de Escobar se encuentran diferencias entre el texto del tracto, gradual y comunión, tanto de la tradición romana como de la toledana, si bien estos textos coinciden bastante estrechamente con los libros litúrgicos que se utilizaban en Sevilla, al menos más tarde, en el siglo xvi. No en vano, Wagstaff refiere la existencia de una tradición andaluza basándose en otras versiones polifónicas más tardías de Morales y Ceballos. Si resultara

posible identificar la procedencia de la melodía descubierta por Asensio, se podría aclarar de un modo más firme la institución para la cual fue escrita.

En todo caso, la *Misa de réquiem* de Escobar es la más temprana que se conserva en fuentes españolas –aunque Ramos de Pareja (c. 1440-1522) hace mención a una que él mismo habría compuesto– y, pese a que hunde sus raíces en la técnica tradicional del contrapunto, ofrece aspectos más innovadores. La tendencia a elaborar la melodía e integrarla más en la textura de cuatro voces hacia las articulaciones cadenciales es marcada, y aunque Escobar no utiliza la imitación de una manera uniforme o extendida, hay indicios de interdependencia entre las distintas voces. Esta aproximación da lugar a una textura en ocasiones casi contrapuntística, muy característica de las misas de compositores vinculados a la corte como, por ejemplo, Anchieta o Peñalosa. En general, hay variaciones texturales; particularmente en el tracto, “*Sicut cervus*”, en el cual se reducen las voces a un dúo entre *tenor* y *bassus*, mientras que el verso del mismo, “*Sitivit anima*”, es para las tres voces inferiores. Estas variaciones también suceden en otros momentos, aunque de manera fugaz. El “*Introito*”, por ejemplo, se abre con una anticipación de la melodía del canto llano en el *altus* que se presenta unos compases

más tarde en el *superius*, generando un ejemplo bastante raro de imitación.

Lo que destaca de estas obras destinadas a las exequias –o conmemoraciones– de los personajes que ocupaban los sectores más altos de la sociedad es su adherencia al canto llano y la solemnidad creada por las frases sostenidas y texturas homofónicas. Hay que imaginar el impacto causado por el contraste entre estas secciones interpretadas en “voces concertadas” y la monodía del canto llano que complementaba, auditivamente, la luz temblorosa de la capilla ardiente, o la misma yuxtaposición entre la brillantez que resaltaba el túmulo y la oscuridad que la rodeaba en el espacio catedralicio. Fuera o no escuchada en las exequias del príncipe Juan, esta música daba lugar a un ambiente lúgubre y contemplativo que evocaba muy bien la tristeza y significación de la muerte. Este sencillo dramatismo explicaría la amplia difusión de los responsorios de Anchieta y De la Torre por la península ibérica y el Nuevo Mundo, y el hecho de que se siguieran cantando durante varios siglos. Aún se cantaba el *Libera me* de Anchieta en la catedral de Toledo en 1925, cuando el historiador toledano Felipe Rubio Piqueras lo describió como “terriblemente trágico y de un expresivismo ultraterreno; cuantas veces se escucha, otras tantas nos habla del más allá fatídico que se nos acerca”.

Schola Antiqua



Desde su fundación en 1984, Schola Antiqua se dedica al estudio, investigación e interpretación de la música antigua, en especial del canto gregoriano. Todos sus componentes se formaron como niños de coro en la Escolanía del Valle de los Caídos. Su repertorio se centra en la monodia litúrgica occidental, así como en la primitiva polifonía y en las interpretaciones *alternatim* con órgano y conjuntos vocales e instrumentales.

Ha actuado en numerosos festivales en Europa, Estados Unidos de América, Centroamérica, Próximo Oriente y Japón. Su discografía incluye álbumes dedicados al canto mozárabe, el canto gregoriano y reconstrucciones históricas de polifonía de los siglos xv al xix. En 2012 realizó una serie de grabaciones en cámara anecoica dentro de un programa de arqueología acústica en colaboración con el CSIC y el Departamento de Ingeniería Acústica

del Institute of Technical Acoustics de la Universidad de Aquisgrán para reconstruir señales musicales en entorno anecoico para recrear de manera virtual el sonido del Antiguo Rito Hispánico.

Ha estrenado la obra *Apocalipsis* del compositor Jesús Torres, así como, junto al Ensemble Organum, *El libro de Leonor* de José María Sánchez Verdú y, junto al Ensemble Opus21musikplus, la obra *Paharión* de Konstantia Gourzi. En 2017 participó en el estreno de *Cuaderno persa* de Santiago Lanchares junto al grupo Artefactum.

Juan Carlos Asensio, dirección



Comienza sus estudios musicales en la Escolanía de Santa Cruz del Valle de los Caídos, que luego continuará en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es colaborador del Répertoire International des Sources Musicales. Ha publicado distintos trabajos en revistas especializadas junto a transcripciones del *Códice de Madrid* y del *Códice de Las Huelgas* y la monografía *El canto gregoriano* para Alianza Editorial. Colaborador del Ateliers de Paléographie Musicale de la Abadía de Solesmes, ha sido profesor de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca. En la actualidad es profesor de Musicología en la Escola Superior de Música de Catalunya y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Desde 1996 es director de Schola Antiqua y desde 2001 miembro del Consiglio Direttivo de la Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano, investigador asociado del CILengua, miembro del grupo de estudio Bibliopegia, editor de la revista *Estudios gregorianos* y miembro de número de la Academia “San Dámaso” de Ciencias Eclesiásticas.

Coro Victoria



El Coro Victoria es una agrupación profesional de cámara fundada en 2015 por Ana Fernández-Vega. Especializada en música antigua, tiene como principal objetivo la profundización en la polifonía del Renacimiento para la proyección y difusión internacional del patrimonio musical español, con atención especial a los autores menos programados. El Coro Victoria se construye sobre las premisas del rigor interpretativo, un color vocal puro y un exigente trabajo musicológico de selección de programas y fuentes, a través de colaboraciones con prestigiosos especialistas. Sus integrantes pertenecen a una nueva y brillante generación de jóvenes músicos españoles que son reputados cantantes especialistas en canto histórico.

La presentación oficial del Coro Victoria tuvo lugar el 11 de julio de 2015 en Madrid, con el programa *Laetatus Sum*, un monográfico en torno a la obra del Tomás Luis de Victoria. En marzo de 2017 realizó un ciclo de conciertos con un programa monográ-

fico sobre Alonso Lobo con motivo del cuarto centenario de su muerte. También colaboró en el ciclo homenaje al Cardenal Cisneros organizado por la Comunidad de Madrid con el programa *Réquiem por el Cardenal Cisneros* interpretado en la catedral de Alcalá de Henares. También, junto a Schola Antiqua y la Orquesta La Madrileña, interpretó el *Réquiem* de Nebra en el FIAS 2018, con gran éxito de público y crítica.

En enero de 2019 ha tenido lugar el lanzamiento de su primer proyecto discográfico *Lobo: Sacred Vocal Music* (Brilliant Classics), el primero de su serie Grandes Maestros del Renacimiento Español. Este proyecto, que cuenta con la colaboración de Madrid Cultura, se presenta como un monográfico de la obra del gran polifonista español Alonso Lobo, del cual se interpretan diversas piezas, algunas inéditas, configurando una muestra representativa de la calidad y variedad de la música de este autor tan poco interpretado.

Ana Fernández-Vega, dirección



Ana Fernández-Vega se licencia en Dirección de Coro, Dirección de Orquesta y Pedagogía Musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Realiza también estudios de clave y canto. Recibe formación especializada en dirección de coro en la Academia Sibelius de Helsinki y el Instituto Kodály de Kecskemet (Hungría). Ha dirigido numerosas orquestas y coros, tanto en Madrid como en Finlandia y Hungría. Actualmente es la directora de los Coros de Niños y Jóvenes de la Comunidad de Madrid con los que ha realizado conciertos en diversas ciudades de España como Segovia, Valladolid y Santander, y en importantes escenarios de Madrid como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Museo del Prado o el Auditorio Padre Soler. En 2015, fruto de su interés por la música antigua y por el patrimonio renacentista español, funda el Coro Victoria. Con él ha homenajeado a figuras como Alonso Lobo en su centenario (con una gira por capitales españolas del Renacimiento) o a Cisneros (con un concierto con música de su época dentro de un ciclo organizado por la Comunidad de Madrid).

MIÉRCOLES 20 DE MARZO DE 2019, 19:30

Juegos de amor cortésano (Laredo, 1496)

Reconstrucción musical inspirada en el entretenimiento cortésano descrito en el poema *Juego trobado* de Jerónimo de Pinar.

VANDALIA

Rocío de Frutos, soprano; **Gabriel Díaz**, alto;
Víctor Sordo, tenor; **Javier Cuevas**, bajo;
Tamar Lalo, flauta; **Sara Águeda**, arpa
y **Ariel Abramovich**, vihuela

Juan Meseguer, maestro de ceremonias



El concierto puede seguirse en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

I

PRESENTACIÓN Y PRIMERA PARTE DEL JUEGO

NAIPE 1 **Francisco de Peñalosa** (1470-1528)
A tierras ajenas *

NAIPE 2 **Juan Cornago** (c. 1400-c. 1475)
¿Dónde estás que no te veo? **

INTERMEDIO MUSICAL

Juan del Encina (1468-1529)
Más vale trocar
Ay, triste que vengo *
Hoy comamos y bebamos *

SEGUNDA PARTE DEL JUEGO

NAIPE 3 **Juan de Urrede** (c. 1430-c. 1482)
Nunca fue pena mayor *

NAIPE 4 **Juan Cornago**
Pues que Dios te hizo tal *

II

TERCERA PARTE DEL JUEGO

NAIPE 5 **Juan Pérez de Gijón** (1460-1500)
Al dolor de mi cuidado *

NAIPE 6 **Juan de Urrede**
De vos y de mí quejoso *

INTERMEDIO MUSICAL

Juan Vásquez (1520-1560)
Si el pastorcico es nuevo
A, hermosa, abríme cara de rosa
Zagaleja de lo verde

CUARTA PARTE DEL JUEGO

NAIPE 7 **Anónimo**
Morirse quiere Alixandre *

NAIPE 8 **Juan del Encina**
Pésame de vos, el conde *

EPÍLOGO Y FIN DE FIESTA

Luis de Narváez (1500-1555)
Diferencias sobre “Guárdame las vacas”

Mateo Flecha (1481-1553)
Ensalada “La bomba”

* Canción recogida en el *Cancionero de Palacio*

** Canción recogida en el *Cancionero de la Colombina*

Para vos luziere espejo
pues ami q̄ tanto os quiero
con amor muy verdadero
me tenes tã olvidado
no tomeps nuevo cupado
no mirays delo q̄ miero

Otra suya.

¶ Nos alabo por q̄ sobra
lo q̄ soys alo q̄ fiçto
q̄ querer comẽçar obra
do no alcãça el pensamẽto
perdida es q̄ no se cobra
Y pues de quedar confuso
no seçusa si os alabo
alabeos quie / os compuso
q̄ sabed q̄ yo no vso
dar comẽço do no ay cabo

¶ Otras supas por q̄
vna señoza le pidio vn deçar
do / y el gelo embia con estas
coplas.

¶ Clan las muestras por mo
dipues q̄ vã a feruiros / straros
quãto me pena encobriros

Omiẽçã las obras de pinar .y esta primera es vn juego trobado
q̄ hizo ala Reyna doña Ysabel cõ el q̄l se puede jugar / como cõ dados o naypes y con el se
puede ganar / o perder / y echar encuẽtro / o azar / y baxer par / las coplas son los naypes / y las
quatro cosas q̄ van en cada vna dellas / ban de ser las fuertes.

¶ La copla de su
alteza dize.

¶ Tome vuestra megestad
primero como primera
la palma por castidad
por que vos sola sefiera
Y vn fenix q̄ solo fue
como vuestra alteza en todo
con la cãcion deste modo
reyna de muy alta .c.
pel refran q̄ alla van leyes
donde las mãdan los reyes

Dize la õl p̄ncipe

mi catiuo desfiaros
pel tenor q̄ de deziros
Mi passion
por q̄ nunca de rason
quereys conigo vestiros

¶ Muchos dias ha señoza
como diẽ cierto sabreys
q̄ por vuestro me teney
mas no q̄ punto de vnoza
de plazer dado maueys
Por lo qual
nunca ose mostrar mi mal
aun q̄ mostrava quie es

¶ Agora las muestras tristes
facadas daq̄l dechado
donde vos teneys labrado
pena y pensamẽtos tristes
congoras de amozado
Da diran
las penas q̄ amozadan
lo medio dello contado

¶ Hablá las mue
stras con la señoza.

¶ Señoza de do venimos

¶ Nuestra alteza ha õ tomar
p̄ncipe rey y seño
tres coronas ala par
ques sefial demperadoz
Y por arbol la justicia
por aue la caridad
por cãcion la humildad
ques cãtar de auer cobdicia
pel refran en cosa alguna
pensar muchas y hazer vna

La õla p̄ncesa
de portogal.

¶ Tome vuestra realza

la verdad os contaremos
sin q̄ solo vn punto etremos
de quãtos males le vimos
por q̄ biẽ lo conoscemos
Y sabido
ved q̄ su fe y vuestro oluido
le mataron dos estremos

¶ El os quiere / y el os ama
vos soys quie lo defamays
el a do quera q̄stays
con mil sospiros os llama
gloria mia q̄ penays
Mi beuir
hazco cierto mi mouir
o muerte por q̄ tardays

¶ En
Todos juntos estos males
estas penas y passion
q̄ tienen su coragon
como buegos infernales
y su vida en condicion
Z e dan vida
pensando q̄ soys feruida
deteniẽdo el galardõ

p̄ncesa señoza y tal
por arbol nueua firmeza
de su propio natural
Y despues tome vn mojal
y vn asne q̄ este con el
cãtando con voz ygual
donde amor biere cruel
pel refran mas apropiado
porfia mata venado

Del archiduquesa.

¶ Tome con grã señoza
vuestra alteza vn narãgal
pel aue q̄ se le embia

Juegos de amor cortesano (Laredo, 1496)

Roger Boase

La música formaba parte intrínseca de los entretenimientos cortesanos en la época de los Reyes Católicos, y el canto –en forma de canciones, romances, cosautes y villancicos– era un elemento clave en los juegos de amor entre los nobles y damas que seguían a la corte y vivían con ella en su trayectoria viajera. Buen ejemplo es el *Juego trobado*, un poema compuesto como un juego de naipes para el entretenimiento de la corte real por Jerónimo de Pinar y dedicado a la reina Isabel de Castilla. Este juego, que se encuentra recogido en el *Cancionero general* editado por Hernando del Castillo en Valencia en 1511, se llevó a cabo poco antes del 22 agosto de 1496, cuando la flota castellana zarpó hacia Flandes para llevar a la infanta Juana, ya archiduquesa de Austria, al encuentro de su marido, Felipe de Habsburgo (o Felipe el Hermoso), hijo del emperador

Inicio del poema *Juego trobado* de Jerónimo de Pinar, en el *Cancionero general*, copilado y editado por Hernando del Castillo. Valencia, Cristóbal Koffman, 1511. Biblioteca Nacional de España, R/2092

Maximiliano. Este concierto es un intento de recrear, al menos parcialmente, el aspecto musical de este acontecimiento lúdico.

Los participantes en el juego fueron la reina Isabel, su único hijo, el príncipe Juan, sus cuatro hijas, y cuarenta de sus damas de corte. Probablemente, el juego se desarrolló en el puerto de Laredo, en la costa cantábrica, mientras la corte esperaba un tiempo propicio para la navegación. Se trataba de una ocasión conmovedora, ya que fue la última ocasión en que la reina, su hijo y sus cuatro hijas estuvieron juntos. En ese momento el rey Fernando estaba ausente porque había tenido que partir hacia Aragón y Cataluña para atender a los asuntos de su propio reino.

A cada uno de los participantes en este juego se le asigna una estrofa o naipe, con un árbol o planta, un ave, una canción y un refrán. Por medio de estos cuatro lotes o suertes, el lector u oyente debe ser capaz de identificar a las cuarenta principales damas al servicio de la reina, así como a los seis miembros de la familia real. Por lo tanto, se trataría de un juego de adivinanzas para

predecir el futuro de los participantes, aunque gran parte de la diversión derivaría del placer de descubrir la identidad de la dama oculta tras los símbolos. El procedimiento es similar a la forma en que se interpretan las invenciones de justadores, en las cuales hay un componente visual –la divisa o empresa– y un componente verbal –la letra–, y, como en los mejores ejemplos de este género, el mensaje verbal de la letra no se puede descifrar sin la ayuda del estímulo visual de la divisa. El *Juego trobado* se asemeja a una gran invención porque en cada estrofa hay dos elementos visuales y dos elementos verbales. Con todo, el modo en que se desarrolló el juego es todavía una hipótesis.

Además, en este juego se añade la dimensión musical, de manera que es posible imaginar que, cuando al tirarse un naipe, se cantaría la canción citada. Según el análisis de Tess Knighton, es muy probable que al acontecimiento asistieran músicos y cantantes profesionales. Pero, además, las instrucciones contenidas en el poema y dirigidas a algunos de los participantes indican que en el curso del juego se esperaba que, al menos algunas de las damas, cantasen la canción que les había sido asignada. En algunos casos, se insinúa que la dama designada no tiene buena voz para cantar, mientras que en otros se sugiere que canta muy bien. En ciertos lugares, el poeta indica cuántas voces tienen que cantar la canción (pueden ser dos o tres voces, por ejemplo) y la manera de cantarla (“cantaréis muy sin temor”, o “cantaréis con el sufrir”). Desafortunadamente, en casi tres cuartas partes de las canciones y romances citados, la versión musical ya no exis-

te. La música de todas las obras que se cantarían hoy procede del *Cancionero musical de Palacio* y del *Cancionero de la Colombina*.

Otro aspecto destacable es que, a juzgar por el *Juego trobado*, se esperaba que las damas de la corte castellana supieran de memoria ciertos poemas que nunca se incluirían en el *Cancionero general* (1511), al quedar fuera del ámbito autoimpuesto por el compilador Hernando del Castillo porque fueron compuestos en una fecha muy anterior, porque eran fácilmente accesibles en otros lugares o porque se les había añadido música. La mayor parte de estos poemas fueron compuestos veinte o treinta años antes, algunos cuando la reina Isabel era una joven princesa. Algunos son mucho más antiguos y se encuentran en el *Cancionero de Baena* y en el *Cancionero de Estúñiga*, lo que permite asociarlos con la corte de Juan II de Castilla o con la corte aragonesa-napolitana del Alfonso el Magnánimo.

Uno de los mayores logros de los poetas del siglo xv en la península ibérica fue el desarrollo de la canción, un género literario breve que muestra ingenio, compresión y sutileza. Brian Dutton ha identificado 569 canciones en el periodo 1380-1511, pero la cifra verdadera podría ser mucho mayor. Solo unas noventa canciones en castellano han sobrevivido completas con su música, incluyendo cuarenta del *Cancionero de la Colombina*. Todas fueron compuestas antes de 1500, cuando el villancico comenzó a desplazar a la canción como la forma musical preferida. Sin embargo, la canción no fue forzosamente cantada, ni siempre se compuso para ello, y solo media docena de

las canciones cortesanas más populares se encuentra en el *Cancionero general*.

La canción del siglo xv puede definirse como una composición lírica octosilábica corta que comienza con un estribillo de cuatro o más versos, seguido por una estrofa de entre ocho y doce versos, cuyos últimos versos forman la vuelta, refrán, o pie de la canción, que repite el esquema de la rima y todas o algunas de las palabras del estribillo inicial. La típica canción se compone de estrofas de cuatro o cinco versos. Normalmente no hay más que cuatro rimas, y las rimas de la vuelta repiten las del estribillo, aunque no siempre en el mismo orden. Más de la mitad de las obras musicales citadas en el *Juego trobado* pertenecen a esta categoría.

Casi todas las canciones del siglo xv se compusieron originalmente para una dama específica, cuyo nombre a menudo se oculta en el texto. Dicho de otro modo, el texto apunta a una historia medio escondida, con la cual la ma-

yoría de los contemporáneos del poeta estarían familiarizados, y que el lector moderno solo puede descubrir nuevamente vez por medio de una minuciosa investigación.

El *Juego trobado* de Pinar es una lente única a través de la cual, con la ayuda de la investigación, podemos tener acceso a la memoria cultural colectiva y los procesos de pensamiento de un grupo de mujeres educadas en un momento particular en que los libros impresos eran escasos y muy caros, y cuando la cultura dependía aún más de la palabra hablada que de la escrita o impresa. Nos informa sobre los poemas, canciones y romances que disfrutaron estas mujeres y las ficciones sentimentales con las cuales estaban familiarizadas, y nos da una idea de su conocimiento del folclore y su comprensión del simbolismo de las aves y las propiedades de los árboles y plantas, diciéndonos algo acerca de su carácter y el carácter de sus esposos, o futuros esposos.

* * *

En este concierto se han agrupado algunas canciones y romances del *Juego trobado* que se conservan en versiones musicales en los cancioneros de la época de los Reyes Católicos con el hilo conductor de un texto explicativo creado por Tess Knighton a partir del poema de Pinar y del estudio realizado por Roger Boase, así como de textos de finales del siglo xv. Está escrito desde la perspectiva del poeta y hace referencia a los distintos elementos de cada naipe: árbol o planta, pájaro,

canción y refrán. Con este texto se intenta recrear en lo posible el contexto interpretativo en el que se cantaban y escuchaban las canciones y romances junto con una parte del espíritu del juego original. Entre las cuatro partes del juego, los interludios incluyen más repertorio cancioneril de la época y de las décadas posteriores para poder situar este experimento con la recreación de un momento histórico dentro de una programación adecuada a una sala de conciertos moderna.



Roble



Albercoquero



Álamo



Laurel



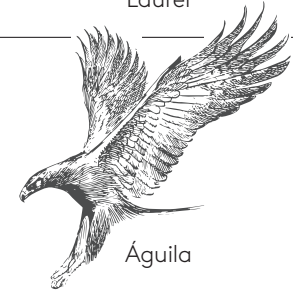
Gavilán



Solitario



Tortolilla



Águila

Francisco de Peñalosa
A tierras ajenas

*Quien se muda,
las más veces Dios le ayuda*

**Infanta
María
[de Aragón]**
(1482-1517)

El texto de la canción hace referencia a la necesidad que tendría la infanta de viajar a "tierras ajenas" para casarse con un príncipe extranjero.

Juan Cornago
¿Dónde estás que no te veo?

Casaréis y amansaréis

**Doña
Mayor de
la Cueva**
(1476-1556)

Nicolás de Guevara compondría la letra de la canción para la madre de doña Mayor, Mencía de Mendoza, cuando, a la edad de trece años, casó con Beltrán de la Cueva.

Juan de Urrede
Nunca fue pena mayor

*Por donde vas,
como vieres, así haz*

**Doña Aldonza
Leonor
de Toledo**
(c. 1473)

Hija ilegítima de Fadrique Álvarez de Toledo, II duque de Alba, y de su cuñada Mayor de Toledo. La canción pudo ser escrita a petición de García de Toledo al saberse engañado por su esposa Mayor y su hermano Fadrique.

Juan Cornago
Pues que Dios te hizo tal

*Muchas veces
es más el ruido que las nueces*

**Doña Leonor
Manrique
y Fajardo**
(1486-1535)

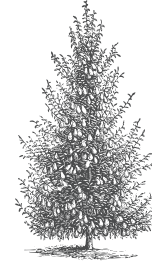
El texto original de la canción, posiblemente escrito por Jorge Manrique, estaba dedicado a otra Leonor: Leonor de la Vega y Velasco, esposa del conde de Ureña.



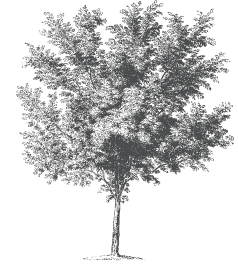
Olmo



Sauce



Cermeño



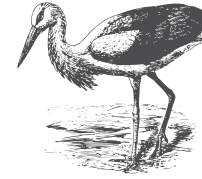
Duraznero



Cuervo



Perdiz



Cigüeña



Vencejo

Juan Pérez de Gijón
Al dolor de mi cuidado

Juan de Urrede
De vos y de mí quejoso

Anónimo
Morirse quiere Alixandre

Juan del Encina
Pésame de vos, el conde

*Pidió el goloso
para el deseoso*

Jura mala, en piedra caya

*Al que es de vida, el agua
le es medicina*

*Hizonos Dios,
¡y maravillámonos nos!*

Doña Sancha de Guzmán
(m. 1512)

Doña Beatriz de Mendoza y Enríquez
(c. 1475-c.1549)

Doña María de Rojas y Araoz

Doña María de Cárdenas y Enríquez
(c. 1475-1503)

Se convirtió en señora de Batres tras las muertes de su padre, que luchó en las batallas de Olmedo, y de su hermano. Casó con García Laso de la Vega y es madre del célebre poeta del mismo nombre. El refrán alude al músico Bernardino Manrique, apodado el Goloso, amigo del marido de doña Sancha.

La letra de la canción se atribuye a Pedro Álvarez de Osorio, marqués de Astorga y primo del rey Fernando. La habría escrito cuando, por rivalidades políticas, tuvo que romper su compromiso con María Pimentel y Pacheco. Esta dama terminaría casándose con Diego Hurtado de Mendoza, conde de Saldaña y sobrino de Beatriz de Mendoza y Enríquez.

El miembro más famoso de la familia Rojas fue Francisco de Rojas, enviado como embajador de España ante el papa Alejandro VI. Este hecho permitiría relacionar a la dama con este romance sobre Alejandro Magno.

Se convirtió en condesa tras su matrimonio con Francisco de Zúñiga, conde de Miranda del Castañar. Su tío don Fadrique Enríquez, almirante de Castilla, fue llamado "manos y piernas de vencejo" (en referencia a su corta estatura) y la canción haría referencia al intento de coqueteo del almirante con la dama de ascendencia real doña Marina Manuel.

Vandalia



El nombre de la agrupación hace referencia a sus orígenes andaluces, pero también a su intención de abordar programas vocales de música histórica, con especial atención al repertorio español. A sus miembros 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. Con este punto de partida, han desarrollado sus carreras profesionales independientes en grupos de música antigua de referencia.

En 2013 vio la luz el cdé *Espacios sonoros en la Catedral de Jaén. Juan Manuel de la Puente (1692-1753)* con la Orquesta Barroca de Sevilla, bajo la dirección de Enrico Onofri y Lluís Vilamajó. Desde entonces, el grupo ha sido requerido para ofrecer conciertos en numerosas salas de conciertos

nacionales e internacionales. En septiembre de 2016, lanzó un álbum en formación de cuarteto vocal y arpa para el sello Brilliant, un monográfico dedicado a las canciones a tres y cuatro voces de Juan Vásquez. Además, en julio de 2018, se publicó su último proyecto discográfico, *Hirviendo el mar*, para el sello IBS Classical, una grabación realizada en colaboración con Ars Atlántica, formación dirigida por el arpista Manuel Vilas. En el futuro próximo, grabarán un cdé doble de tonos humanos del *Cancionero de La Sablonara* gracias a la financiación de una de las becas Leonardo de la Fundación BBVA.

MIÉRCOLES 27 DE MARZO DE 2019, 19:30

De Flandes a Castilla (Burgos y Toledo, 1502)

Reconstrucción musical inspirada en las ceremonias protagonizadas por las capillas musicales de los Reyes Católicos y la capilla flamenca tras la llegada a Burgos y Toledo de Felipe I y Juana I de Castilla en 1502. Se combina con la lectura de fragmentos de las crónicas de la época.

ALAMIRE

David Skinner, dirección

Helen Roberts, corneta y Daniel Oyarzábal, órgano

Juan Meseguer, narrador



El concierto puede seguirse en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

I BURGOS Del 12 al 23 de febrero de 1502

Juan de Anchieta (c. 1462-1523)
Salve Regina
Congratulamini Mihi *

Extracto de la *Relación anónima del viaje de Felipe y Juana a Castilla desde Bruselas*, 1501-1502

Francisco de Peñalosa (1470-1528)
Kyrie, de Missa “L’homme armé”

Martín de Rivaflacha (c. 1479-1528)
Vox delicti mei
Anima mea liquaefacta est

Josquin Desprez (1440-1521)
Pleni sunt caeli *

Extracto de la *Relación anónima del viaje de Felipe y Juana a Castilla desde Bruselas*, 1501-1502 (continuación)

Francisco de Peñalosa
Unica est columba mea *
Gloria, de Missa “L’homme armé”
Unica est columba mea
Credo, de Missa “L’homme armé”

II TOLEDO Del 7 de mayo al 29 de agosto de 1502

Josquin Desprez
Dulces exuviae

Francisco de Peñalosa
Kyrie *

Extracto del *Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501-1502*, de Antoine de Lalaing (1480-1540)

Pedro de Escobar (1465-1535)
Patrem omnipotentem *

Francisco de Peñalosa
Sanctus y Benedictus, de Missa “L’homme armé”

Pedro de Escobar
Salve Regina

Josquin Desprez
Descendi in hortum meum
Pleni sunt caeli *

Extracto del *Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501-1502*, de Antoine de Lalaing (1480-1540) (continuación)

Jacob Obrecht (1458-1505)
Si dederó *

Francisco de Peñalosa
Agnus Dei, de Missa “L’homme armé”

Josquin Desprez
Salve Regina

* Transcripciones en cifra para órgano recogidas en el *Arte para tanger* (Lisboa, 1540) de Gonzalo de Baena (c. 1480-c. 1540)



De Flandes a Castilla (Burgos y Toledo, 1502)

Tess Knighton

La música viajaba en la Edad Media, pero lo hacía con bastante lentitud. En una época en que la mula era el medio de transporte, y antes del advenimiento de la imprenta, el repertorio musical se difundía, al menos en parte, gracias a los viajes de los músicos y, más aún, a través de sus agentes y de otros miembros de la corte o de la institución donde estaban empleados. La música se transmitía, bien por escrito (en fascículos manuscritos que luego se copiaban), bien de oído (para ser memorizada mediante la transmisión oral, y a veces también para ser escrita con posterioridad). Por lo tanto, el proceso de transmisión del repertorio de un centro musical –cortesano o eclesiástico– a otro dependía en gran parte de los continuos traslados de las cortes y de las redes catedralicias o monásticas.

A nivel internacional, las actividades diplomáticas y las grandes reuniones

de las cortes o los concilios eclesiásticos tenían un papel fundamental en la difusión e intercambio de repertorios musicales. Estos momentos históricos facilitaban la transmisión tanto de obras musicales concretas como de prácticas y técnicas interpretativas, y a menudo fueron fundamentales en el devenir histórico de la música. Por ejemplo, el Concilio de Basilea (1431) abrió las puertas a nuevas tendencias musicales (repertorios y prácticas) a nivel europeo gracias a la asistencia de embajadas de distintos países, sobre todo de Inglaterra, que influyó notablemente en la polifonía de la época a través de la llamada “*contenance angloise*”.

Aunque no se debe sobreestimar el impacto causado por el viaje de la capilla borgoñona a España en 1502 y la transmisión de su repertorio francoflamenco –la corriente musical dominante en la época, con obras de Josquin, Okeghem, Obrecht, La Rue, Agricola y otros–, no cabe duda de que este se produjo y fue de gran envergadura, no solamente en la corte sino también en las ciudades e iglesias castellanas y aragonesas por donde pasa-

Retrato de Juana de Castilla, de Juan de Flandes (fl. 1496-1519). Óleo sobre tabla, 29,5 cm x 19,3 cm, c. 1500.
Museo de Historia del Arte de Viena
© KHM-Museumsverband

ba el resplandeciente séquito de Felipe el Hermoso, archiduque de Borgoña. Felipe acompañó a su mujer, Juana, segunda hija de los Reyes Católicos, para prestar juramento como heredera de los reinos de Castilla y Aragón, después de una serie de muertes imprevistas: la del príncipe Juan en 1497, la de su hermana mayor, Isabel de Aragón, reina consorte de Portugal, en 1498 y la del hijo de esta, Miguel de la Paz, en 1500. Como ha señalado la historiadora Bethany Aram, las bodas dinásticas que los Reyes Católicos habían negociado tan cuidadosamente en los años 1495-1496 no tuvieron finales felices y las alianzas políticas que las sustentaban sufrieron tensiones y contratiempos bastante graves.

Felipe, mucho más francófilo que su padre, el emperador Maximiliano I, optó por viajar por tierra a través de Francia, a pesar de las hostilidades existentes en Italia entre el rey francés y sus suegros. Su posición como príncipe consorte de Juana era problemática, y en Flandes ya había tratado a la princesa española con cierto desdén y no había mostrado voluntad de integrar a los miembros del séquito castellano en la casa y corte borgoñonas. Encuentros como el de Toledo en 1502 eran complejos momentos políticos en los que la ostentación de poder y magnificencia servía para negociar rivalidades y celos entre los príncipes, mientras el ceremonial cortesano debía canalizar la expresión de estas tensiones políticas y mitigar los conflictos culturales que surgían como consecuencia de las rígidas y jerarquizadas etiquetas y de la existencia de costumbres distintas.

Esta misma etiqueta exigía que se recibiera y festejara a los herederos del trono de manera fastuosa, según la manera acostumbrada en el reino y siguiendo el protocolo establecido. Felipe y Juana entraron en cada ciudad que se encontraba en la ruta desde la frontera francesa hasta Toledo anunciados por el sonido emblemático de trompetas y atabales y el repicar de las campanas de las iglesias, al que se sumaba el ruido marcial de la artillería (que subrayaba la presencia militar), bajo palio, y con una comitiva formada por las autoridades civiles y eclesiásticas del lugar. Desde la puerta designada de cada ciudad desfilaban hasta el altar de la correspondiente catedral o iglesia mayor, donde se cantaba el *Te Deum laudamus* y se reverenciaba a las reliquias que resaltaban el prestigio de cada centro urbano. Las crónicas de la época –sobre todo la del camarlenigo de la casa borgoñona, Antoine de Lalaing, y otra anónima, escrita por otro miembro de la casa del archiduque de Borgoña– ofrecen descripciones bastante detalladas de estas entradas y de los festejos celebrados. Buen ejemplo del fasto y del paisaje sonoro que rodeaba a tales eventos se halla en la descripción de la entrada de Felipe y Juana en Valladolid el 28 de febrero de 1502:

Y llevaron el palio los dichos señores que habían presentado las llaves de la misma ciudad. Al instante, todos los trompetas y los atabales grandes comenzaron a tocar y tamborear, [tanto] que apenas se podía oír lo que se decía; las campanas sonaban por todas partes, las calles quedaban

adornadas con ricas tapicerías y bellos tapices, y acudía muchísima gente a las ventanas de las casas, las bellas damas vestidas de terciopelo y seda.

Este proceso festivo se repetía ciudad tras ciudad. En cuanto a la música, los cronistas resaltaban los atabales o timbales grandes que se tocaban a caballo y que, originarios de la cultura árabe, eran característicos de Castilla. Pero, sobre todo, comentaban la superioridad de las trompetas del séquito de Felipe y la admiración de los nobles castellanos ante la actuación de la capilla borgoñona. Por ejemplo, en la ciudad de Burgos, en febrero de 1502, el autor anónimo indica que los nobles castellanos quedaron muy impresionados por la capilla borgoñona:

... los señores de España se maravillaron de ver tan hermosa y buena capilla, igualmente a tan buenos cantores y buenos órganos, de tal manera que ellos tenían gran estima por lo hecho de monseñor [Felipe], porque había mucho señorío de España oyendo la misa.

Así, el cronista dejó constancia de la calidad de la capilla borgoñona, que reflejaba debidamente el estatus de Felipe como uno de los príncipes más importantes y poderosos de Europa, a pesar de que, a ojos castellanos, su papel como príncipe consorte de la princesa Juana resultaba incómodo. Entre sus cantores estaban los compositores francoflamencos Pierre de La Rue, Alexander Agricola, Philippot de Brujas, Antoine Divitis, Jean Braconnier y, posiblemente, Josquin Desprez y el célebre organista Henry Bredemers. Lalaing comentó

que en la misa celebrada en Toledo el 15 de mayo, domingo de Pentecostés, otro músico distinguido de la casa de Felipe, el cornetista *maitre* Augustin, tocaba con los cantores de la capilla borgoñona y daba mucho placer escucharlos (“ce qu’il faisoit bon à oyr avoec les chantres”).

Las circunstancias políticas exigían esta continua demostración de superioridad del séquito borgoñón y que la élite castellana quedara impresionada por esta supremacía. Sin embargo, lo que más interesa aquí es determinar hasta qué punto estos músicos francoflamencos influyeron en los de las casas reales de Fernando e Isabel durante su prolongada estancia en territorios peninsulares. ¿Cuál fue el impacto de las obras polifónicas que se interpretaron y escucharon en ciertos momentos ceremoniales? ¿Hasta qué punto dio lugar a un proceso de ósmosis musical?

Los cronistas de la casa borgoñona indican que tanto las misas como los motetes se cantaban en polifonía cuando la capilla catedralicia o las capillas reales estaban presentes. Un buen ejemplo de estos encuentros entre las capillas tuvo lugar a mediados de febrero de 1502 en la catedral de Burgos (antes de que Felipe y Juana llegaran a Toledo), donde permanecieron durante dos semanas. El 20 de febrero, el obispo de Burgos celebró la misa en la catedral “con los cantores de la iglesia, y había algunos cantores de monseñor y madame con ellos”. De ello se deduce que todos los músicos participaban en la celebración de la misa, no se sabe si unidos o formando dos conjuntos distintos. Otro momento de encuentro sucedió en Toledo en la misa de Pentecostés celebrada el 15 de mayo,



cuando –según Lalaing– los cantores de la capilla real cantaron una parte de la misa y los cantores de la capilla borgoñona otra. Desgraciadamente, Lalaing no especifica qué partes interpretó cada capilla, pero parece claro que ambas tuvieron un papel activo.

En otras ocasiones, los cantores de las distintas instituciones cantaban por separado. En Toledo, el 8 de mayo se celebró la misa en la gran sala del palacio donde se alojaban Fernando e Isabel, con los –según Lalaing– entre 60 y 80 cantores “del rey” (cabe deducir que serían las dos capillas reales), que “cantaron la misa en discanto y con los órganos y no cantaron nada los cantores de monseñor”. Es probable que la capilla borgoñona estuviera presente, escuchando la misa polifónica de sus colegas españoles. En otros momentos, la capilla borgoñona celebraba la misa de manera más íntima en los aposentos de Felipe y Juana, como sucedió en Burgos el 19 de febrero de 1502: “y Monseñor hizo cantar la misa por sus cantores en su alojamiento”.

Leyendo entre líneas, algunos indicios de la crónica anónima permiten deducir que la capilla borgoñona participó en las preparaciones festivas junto a sus colegas españoles, notablemente en los ensayos para las ceremonias del acto de juramento en Toledo. Cuando Felipe se quedó en Olías del Rey, un pe-

queño pueblo fuera de Toledo, mientras se preparaba su entrada y se encontraba convalenciente por la viruela, su capilla se le adelantó en la ciudad. De este modo, la misa celebrada el 1 de mayo en la gran sala donde estaban él y Juana fue rezada y no cantada, ya que los cantores estaban en Toledo (“car les chantres estoient a Toulette”). Sin embargo, volvieron a Olías unos días después para celebrar las vísperas ante el archiduque en la vigilia de la Ascensión.

Si bien el encuentro de capillas en momentos oficiales fue bastante puntual, es imposible cuantificar el contacto informal entre los cantores, por ejemplo, en aquellos días de preparación en Toledo, momento en que podían intercambiar repertorio polifónico. En 1993, el musicólogo Reinhard Strohm señaló que existen pocas huellas de la transmisión del repertorio francoflamenco en las escasas fuentes de polifonía de la época que se conservan. Resulta difícil extraer conclusiones ante la pérdida de manuscritos de polifonía de la capilla real castellana. Sin embargo, las crónicas dejan vislumbrar la interpretación de misas, antífonas y motetes polifónicos, tanto por parte de las capillas reales y catedralicias como por parte de la capilla borgoñona, en las iglesias donde se celebraba la liturgia durante la trayectoria del archiduque desde Vitoria hasta Toledo, y más tarde hasta Zaragoza, donde tuvo lugar el juramento de Juana como heredera de la Corona de Aragón.

Como comenta Strohm, la transmisión del repertorio musical no se limitaba a los encuentros entre capillas como consecuencia de alianzas políticas y bodas entre príncipes, pero

Retrato de Felipe I de Castilla,
atribuido al Maestro de la Leyenda de la
Magdalena (c. 1480-c. 1526). Óleo
sobre tabla, 31,1 cm x 20,3 cm, c. 1500.
Museo de Historia del Arte de Viena
© KHM-Museumsverband

es fácil imaginar que estos actos facilitarían el contacto y darían lugar a influencias recíprocas entre sus músicos. Entre las obras compuestas por los músicos de las capillas reales se encuentra la misa de Juan de Anchieta, en cuyo “Agnus Dei” se cita la melodía de *L’homme armé*, la misa completa de Francisco de Peñalosa basada en esta melodía, y las misas de Peñalosa y de su colega en la capilla borgoñona Pierre de La Rue basadas en la melodía de la canción *Nunca fue pena mayor* de Juan de Urrede. Tanto en las misas de Peñalosa como en sus motetes se observa el mismo tipo de combinación e hibridación de elementos estilísticos que caracterizan el arte y la arquitectura de la época, a los que se ha otorgado el calificativo de hispanoflamencos.

Las crónicas del viaje de Felipe el Hermoso y Juana a España en 1502 hacen referencia a los distintos géneros musicales que se interpretaban en polifonía tanto por la capilla borgoñona como por las capillas reales, pero nunca mencionan obras específicas. Así, es imposible identificar cuáles fueron las obras cantadas, y también es imposible reconstruir un momento musical con base en las fuentes documentales. Lo que propone este programa es evocar el repertorio musical de las capillas en el verano de 1502, cuando pasaron unos cuatro meses en proximidad. En este momento, tanto el compositor vasco **Juan de Anchieta** (que había sido maestro de capilla del príncipe Juan hasta su muerte en 1497) como

Sería sorprendente que el viaje de Felipe a España en 1502 no diera lugar a intercambios musicales, tanto en obras específicas como a través de la absorción e incorporación de distintos elementos estilísticos. Pero los intercambios no se limitaron a este momento. Cuando Felipe el Hermoso volvió a la península como rey de Castilla en 1506, es muy probable que Anchieta viajara con la capilla borgoñona, y que siguiera cantando en ella después de la inesperada muerte del archiduque en el otoño de aquel año. Además, en los primeros años del siglo XVI, la circulación de las obras de Josquin y de sus compatriotas, tanto en manuscrito como a través de las primeras antologías impresas de Petrucci, consolidó su fama en la península.

Francisco de Peñalosa (que a partir de 1511 sería maestro de canto del príncipe Fernando, hermano menor de Carlos V) servían en las capillas reales castellana y aragonesa respectivamente y estaban presentes en Toledo.

Como se ha comentado en la introducción, la melodía de *L’homme armé*, tan estrechamente vinculada con el ceremonial de la Orden del Toisón de Oro, se encuentra en misas polifónicas de Anchieta y Peñalosa. En su *Missa quarti toni*, Anchieta cita la melodía en el “Agnus Dei” final, en notas de larga duración y transportada al modo frigio, en la voz del tenor. Es posible que quienes escucharon la misa no percibieran la cita, pero sin duda los cantores que la interpretaban podrían reconocer-

la. Por su parte, en la *Misa “L’homme armé”*, Peñalosa hace una contribución notable a la bien establecida tradición borgoñona de basar una misa entera en aquella melodía. Precisamente, esta será la obra que forma la columna vertebral de este programa.

No se sabe para qué ocasión la compuso Peñalosa. El análisis estilístico de sus misas realizado por María Elena Cuenca Rodríguez destaca la madurez y complejidad técnica de la obra, y Emilio Ros-Fábregas ha sugerido que, posiblemente, fuera escrita más tarde, para la reunión de la Orden del Toisón en Barcelona en 1519. Si la misa no se escuchó en Toledo, es muy posible que fuera allí donde despertara el interés de Peñalosa por las prácticas musicales asociadas con la Orden, aunque esta ya era bien conocida en España. Fernando el Católico había sido elegido miembro en 1473, y antes de 1492 había encargado una copia ricamente iluminada de los estatutos. Al preparar su viaje a España, el archiduque Felipe había decidido elegir a tres nuevos miembros de la Orden de entre los nobles castellanos y pidió sugerencias a su suegro.

La cuestión era delicada: el rey aragónés –quien, para disgusto de los miembros en el séquito borgoñón, no solía llevar su collar e insignia de la Orden– dilataba la decisión ante las posibles consecuencias políticas de que cualquier miembro de la nobleza castellana jurase lealtad a su yerno demasiado pronto. También fallaron los planes de celebrar una reunión de la Orden en Toledo, aunque los miembros se reunieron para celebrar las exequias de otro yerno de los Reyes Católicos (Arturo, príncipe de Gales, que había

muerto a principios de abril). Lalaing describe cómo:

El rey y el duque, el cardenal [Cisneros] y todos los príncipes de la Orden del Toisón de Oro asistieron vestidos de luto a las vigiliass del oficio y a las exequias por el príncipe de Gales, cantadas en el monasterio franciscano fundado por los reyes y llamado San Juan de los Reyes, en los laterales de cuyo coro se mostraban treinta escudos del príncipe difunto.

Es posible que en aquella ocasión se cantaran los responsorios de difuntos atribuidos a dos compositores que habían servido o servían en las capillas reales: el *Ne recorderis* de Francisco de la Torre y el *Libera me* de Anchieta.

Más difícil resulta saber si cantaron la *Misa de Réquiem* polifónica de Pedro de Escobar. No parece que este compositor trabajara en la capilla real castellana en la última década del siglo XV. Sin embargo, se ha incluido su versión polifónica de la *Salve Regina* porque está listado (aunque no copiado) en un manuscrito musical con repertorio mariano (Sevilla, Biblioteca Colombina 5-5-20) que se puede asociar con Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Córdoba y embajador en Flandes, que había acompañado a Felipe y Juana en su viaje a España.

En esa misma fuente (que seguramente fue compilada más tarde pero que refleja la intensa devoción mariana de Fonseca) se conservan el *Salve Regina* de Anchieta y las versiones polifónicas de varios textos del *Cantar de los Cantares* de **Martín de Rivaflécha**, maestro de capilla de la catedral de Palencia, adonde Fonseca fue promo-



Corrida de toros en honor a Felipe el Hermoso (Benavente, 1506), atribuido a Jacob van Laethem (1470-1528). Castillo de la Follie, Ecaussines (Bélgica)

vido a obispo en 1505. De este modo, el programa combina motetes marianos y salves que se podrían haber interpretado y escuchado en las completas o en la misa de la Salve que se cantaba los sábados en la capilla real castellana y en otras catedrales de la península ibérica con las distintas secciones de la *Misa "L'homme armé"* de Peñalosa para dar una idea del repertorio polifónico de alrededor de 1500.

El "elefante en la habitación" en el contexto de este programa es el célebre **Josquin Desprez**. ¿Viajó desde Flandes a Castilla en el séquito del archiduque? Su nombre no consta, al parecer, en las nóminas de los cantores de la capilla borgoñona u otros miembros de la casa borgoñona; sin embargo, de una carta

dirigida al duque de Ferrara en 1501 se deduce que Felipe el Hermoso habría invitado a Josquin a acompañarlo a España. David Fallows, en su biografía de Josquin (2009), confirma que se trataba del gran compositor y deja abierta la posibilidad de que viajara a España: hasta ahora no se ha encontrado ningún otro dato sobre su ubicación durante estos años.

Tanto si estuvo en Toledo como si no, sus obras circulaban por la península ibérica desde al menos los primeros años del siglo XVI, y se encuentran copiadas en las pocas fuentes musicales de la época que se conservan. Sus misas, incluida una de las dos que escribió sobre la melodía de *L'homme armé*, se encuentran transcritas en cifra

para tecla en la antología que **Gonzalo de Baena** publicó en Lisboa en 1540. Aunque con fecha mucho más tardía, es notable que las obras de Josquin aparezcan junto con otras de Peñalosa, Anchieta, Escobar y Rivaflecha, a quien seguramente Baena conocería mientras servía en la casa real castellana en los años anteriores al viaje de Felipe y Juana.

La influencia de Josquin en las misas y motetes de Peñalosa está clara, aunque no se puede afirmar con certeza que fuera resultado del encuentro de las capillas en Toledo. Una curiosidad es que la versión a cinco voces del *Stabat mater* de Josquin omita precisamente los versos 11 a 14, que forman el texto del motete *Sancta mater istud agas*, seguramente obra de Peñalosa pero atribuida a Josquin en el manuscrito M454 de la Biblioteca de Cataluña de Barcelona. Estructural y estilísticamente los dos motetes no pueden ser más distintos: el *Stabat mater* de Josquin se estructura sobre un *cantus firmus* con textura contrapuntística, mientras que la estructura del motete de Peñalosa, a cuatro voces y sin *cantus firmus*, deriva de la articulación musical de cada frase del texto, con el contraste entre unas frases escritas en contrapunto y otras en la homofonía declamatoria característica de los motetes de los compositores españoles. Cristóbal de Villalón, en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y el presente* (1539), declaró que Peñalosa era superior a Josquin y que "en arte y boz escedió a Apolo su inventor [de la música]".

Las versiones polifónicas de la *Salve Regina* de Anchieta y Escobar demuestran el proceso de ósmosis entre la co-

riente principal francoflamenca y las obras de los compositores españoles. Sin duda, este proceso tenía sus raíces en la segunda mitad del siglo xv, pero el encuentro de capillas en Toledo y la circulación de las obras de Josquin y otros compositores francoflamencos gracias a la imprenta lo impulsaron y consolidaron en la primera década del siglo xvi.

Tanto la versión de Anchieta como la de Escobar siguen la tradición bien establecida de la interpretación de la *Salve Regina in alternatim*, es decir, con la alternancia de versos del texto en canto llano y en polifonía, y con la presentación de la melodía del canto llano en los versos polifónicos. En el caso de Escobar, sería mejor decir melodías, porque parece combinar distintas versiones del canto llano; hay que recordar que el repertorio gregoriano no se unificó hasta después del Concilio de Trento. En su *Salve Regina* no sorprende –dada su vinculación con Sevilla– que predomine la melodía que se encuentra en los libros litúrgicos de la época procedentes de la catedral hispalense. Pero lo sorprendente es que introduzca otras melodías a lo largo de su versión polifónica, mezclando variantes que seguramente había memorizado al trabajar en otras instituciones. Anchieta, por su parte, parece basarse más en la melodía que se recoge en el *Intonararium toletanum*, que fue impreso en Alcalá de Henares en 1515, bajo el patrocinio del Cardenal Cisneros.

Ambos compositores, como sus coetáneos francoflamencos, crean contrastes en la presentación del canto llano (como *cantus firmus* en notas de larga duración o más integrado en

la textura en general), en el número y combinaciones de voces, y en texturas más contrapuntísticas y homofónicas. Ambos añaden una *quinta vox* en el verso final (“O dulcis virgo”) para crear una conclusión sonora majestuosa mediante la presentación canónica o cuasi canónica entre las dos voces superiores. En la versión a cinco voces de Josquin, la *quinta vox* repite las primeras cuatro notas de la melodía, con su característico intervalo descendente de quinta, en notas de larga duración y alternando el tono entre Re y Sol con tres pausas de breve como descanso entre cada reiteración. El texto entero de la antifona mariana se presenta en tres secciones a la manera de un mote tripartito, en el cual la repetición de la primera frase de la melodía permea toda la textura de una forma emblemática, mientras que las otras cuatro voces la sustentan con una elaboración de filigranas que deja ver –y escuchar– la inagotable imaginación musical de Josquin.

En la estructuración y elaboración de su *Misa “L’homme armé”*, Peñalosa utiliza las mismas herramientas que Josquin en sus misas, con la característica variación en la presentación de la melodía como punto de partida para la obra entera (por ejemplo, como *cantus firmus* en el tenor del “Kyrie I” o integrada en la textura del “Kyrie II” a cinco voces). Esta aparece a veces fragmentada y elaborada en una serie de frases imitativas. Otras veces (por ejemplo, en el “Gloria”) lo hace dentro de una textura cuasi homofónica, no como *cantus firmus* sino como una voz melódica entre otras que tejen una textura vocal más abierta. También se

encuentran los dúos (*bicinia*) y tríos (*tricinia*) característicos del lenguaje francoflamenco de la época de Josquin. Esto es particularmente evidente en el “Gloria”, donde anticipan y preparan los acordes a cuatro voces en la invocación del nombre de Jesucristo.

Diversos cambios métricos, de binario a ternario y viceversa, añaden variedad y también siguen el modelo francoflamenco. Así, los dos “Kyries” aparecen en ternario, el “Christe” en binario y la doxología al final del “Gloria” en ternario, que se emplea simbólicamente en el “Qui cum patre el filio” [que con el Padre y el Hijo] del “Credo” para evocar la Trinidad, y en el “Sanctus” para representar la triple invocación del texto “Sanctus, sanctus,

sanctus”. En el pasaje “Pleni sunt caeli” y en el “Benedictus”, el número de voces se reduce a tres y se introduce el tiempo binario. El último “Agnus dei”, aunque no presenta una *quinta vox* añadida, es un *tour de force* a la manera de Josquin por la multiplicación de un breve motivo que llega a dominar la textura, y por el uso de su presentación en secuencia (es decir, con repetición de una frase cada vez un tono más grave), que da un sentido de acumulación motivico y genera una propulsión rítmica hacia la cadencia final. La misa es, en suma, una obra maestra que demuestra la absorción total por parte de Peñalosa de las técnicas desarrolladas entre los compositores francoflamencos en torno a 1500.

Alamire



Alamire es uno de los grupos vocales más destacados en el Reino Unido, que cuenta entre sus filas con algunos de los mejores cantantes del momento, todos bajo la dirección carismática de David Skinner. Inspirado por las grandes obras vocales de la época medieval y comienzos del Renacimiento, el conjunto aumenta o disminuye el número de sus integrantes dependiendo del repertorio y a menudo se asocia con instrumentistas para crear originales programas que ilustran temas musicales o históricos. El conjunto fue fundado en 2005 por tres amigos y expertos en música antigua: David Skinner, Rob Macdonald y Steven Harrold.

Con un largo historial de actuaciones en Europa y los Estados Unidos de América, Alamire graba en exclusiva para Obsidian Records y ha ganado

numerosos premios. En 2011 recibió la aclamación de la crítica por su céde con los motetes completos de las *Cantiones Sacrae* (1575) de Thomas Tallis y William Byrd. Además, en 2015 recibió el codiciado premio Gramophone Award (Early Music) por el álbum *The Spy's Choirbook*, mientras que *Anne Boleyn's Songbook* fue candidato a un premio BBC Music y fue céde del año en la revista *Limelight* de Australia. Su último proyecto, *Thomas Tallis: Songs of Reformation*, conmemora el comienzo de la Reforma europea hace 500 años.

David Skinner, dirección



David Skinner es director de música del Sidney Sussex College de Cambridge y director artístico de Alamire. Su investigación se centra en las instituciones de música, los manuscritos y los compositores de la Europa del siglo XVI, especialmente en torno de la reforma anglicana. Una gran parte de su tesis doctoral fue publicada en el volumen del *Roxburghe Club* titulado *The Arundel Choirbook* y, desde entonces, ha publicado varias ediciones de música, volúmenes de facsímiles y artículos. Sus últimos trabajos son *The Anne Boleyn Music Book: Facsimile with Introduction*, DIAMM Facsimiles 6 (Royal College of Music, 2017) y *“Deliver me from my deceitful enemies”: A Tallis Contrafactum in Time of War* (Oxford University Press,

2017). Además, ha sido presentador de la radio de la BBC, apareciendo y escribiendo diversos programas en sus canales BBC 3 y BBC 4. También fue asesor musical de la serie *Music and Monarchy* del canal BBC 2 y del documental sobre la historia de *Evensong* del canal BBC 4. Actualmente está completando una nueva edición de la música de la iglesia latina de Tallis para la colección *Early English Church Music* de Stainer & Bell.

Selección bibliográfica

Ángel Alcalá y Jacobo Sanz, *La vida y muerte del príncipe don Juan: Historia y literatura*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 1999.

Roger Boase, *Secrets of Pinar's Game. Court Ladies and Courtly Verse in Fifteenth-Century Spain*, 2 volúmenes, Lovaina y Boston, Brill, 2017.

Álvaro Fernández de Córdoba Miralles, *La corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*, Madrid, Editorial Dykinson, 2002.

Tess Knighton, "Una confluencia de capillas: El caso de Toledo, 1502", en Juan José Carreras y Bernardo J. García García (eds.), *La capilla real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 127-150.

Tess Knighton (ed.), *Gonzalo de Baena, Arte para tanger (1540)*, Lisboa, CESEM, 2012.

Tess Knighton (ed.), *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, Lovaina y Boston, Brill, 2017.

Kenneth Kreitner, *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*, Studies in Medieval and Renaissance Music, volumen 2, Woodbridge, The Boydell Press, 2004.

Juan Ruiz Jiménez, "Música sacra: el esplendor de la tradición", en Maricarmen Gómez Muntané (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica (2). De los Reyes Católicos a Felipe II*, Madrid, Fondo de Cultura, 2012, pp. 291-395.

Juan Meseguer, actor



Formado en el Teatro Español Universitario, comienza su andadura profesional en la Compañía Lope de Vega dirigida por José Tamayo y, desde entonces, trabaja con diversidad de compañías, como la de María José Goyanes, el Centro Dramático Nacional, el Teatro Español, la Compañía de Núria Espert, la de José Luis Gómez o la Compañía Nacional de Teatro Clásico, entre muchas otras. Durante este tiempo ha recibido consejo de directores como José Luis Alonso, Miguel Narros, Francisco Nieva, Juanjo Granda, Lluís Pasqual, David Perry, Juan Margallo, Helena Pimenta, Laila Ripoll, Eduardo Vasco y Ana Zamora, entre otros.

Destaca su trabajo en *Los baños de Argel* de Miguel de Cervantes, *Tirante el Blanco* de Francisco Nieva, *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller, *Perdidos en Yonkers* de Neil Simon, *La herida del tiempo* de John Boynton Priestley, *Miguel Will* de José Carlos

Somoza, *Europa* de Andrés Laguna y *Comedia Aquilana* de Bartolomé Torres Naharro.

Ha participado en varias películas y series televisivas, entre las que destacan *La señora*, *Hospital Central*, *Compañeros*, *Policías*, *Al borde de la ley*, *Paraíso*, *Bandolera*, *Isabel*, *Gran reserva*, *Amar es para siempre* y *La verdad*, entre otras. Ha participado también en recitales poéticos, como los celebrados en “Miércoles de la poesía” que coordinaba Fina de Calderón, en el quincuagésimo aniversario de Antonio Machado o en el homenaje colectivo a Paco Rabal, y en eventos musicales como la ópera *La Clementina* de Luigi Boccherini, *Fígaro* de José Ramón Encinar o *Christoph Kolumbus Verlorene Paradiese* con Jordi Savall. Ha grabado discos en recitación con Tomás Garrido y Cristóbal Halffter, así como el titulado *Valle Inclán y su tiempo* para el Festival Internacional de Caracas.

Tess Knighton, comisaria invitada



Desde 2011, Tess Knighton es investigadora senior de la ICREA (Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats) afiliada a la Institució Milà i Fontanals (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) en Barcelona. Durante muchos años fue directora de la revista *Early Music* (Oxford University Press) y del Lufthansa Festival of Baroque Music en Londres, y también *fellow* del Clare College en Cambridge. Actualmente es *emeritus fellow* del Clare College y una de las dos directoras editoriales de la serie *Studies in Medieval and Renaissance Music* (The Boydell Press) y secretaria del comité editorial de los Monumentos de la Música Española.

Ha publicado numerosos artículos sobre la cultura musical en el mundo ibérico entre los siglos xv y xvii y ha coeditado varios libros dedicados al tema desde distintas perspectivas: el villancico (con Álvaro Torrente); la

circulación de los libros impresos de música (con Iain Fenlon); la música en la América hispana colonial (con Geoffrey Baker) y la eclosión polifónica en el Siglo de Oro (con Bernadette Nelson). Recientemente ha publicado una colección de ensayos sobre la música en tiempos de los Reyes Católicos, *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs* (Brill), y, con Kenneth Kreitner, una biografía y análisis de las obras de Juan de Anchieta (Routledge). Asimismo, ha dirigido un proyecto de investigación sobre la música urbana europea en la época moderna, con financiación de la Fundación Marie Curie, que ha dado como resultado la publicación de *Hearing the City in Early Modern Europe* (Brepols), trabajo coeditado con Ascensión Mazuela-Anguita. Le apasiona la investigación sobre la práctica interpretativa y la recepción de las músicas del pasado en el presente.

Roger Boase, historiador cultural



Roger Boase es investigador honorario de la Universidad Queen Mary de Londres. Sus publicaciones incluyen *The Origin and Meaning of Courtly Love* (Manchester University Press, 1977), *The Troubadour Revival* (RKP, 2019), *Pashtun Tales from the Pakistan-Afghan Frontier* (Saqi, 2003), *Islam and Global Dialogue: Religious Pluralism and the Pursuit of Peace* (Ashgate, 2005), *Secrets of Pinar's Game: Court Ladies and Courtly Verse in Fifteenth-Century Spain* (Brill, 2017) y numerosos artículos centrados en la poesía hispana del siglo xv y en la expulsión de los musulmanes de España.

CRÉDITOS

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE, march.es y YouTube. Si desea volver a escuchar esos conciertos, los audios estarán disponibles en march.es/musica/audios

© Tess Knighton
© Roger Boase
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549

Diseño
Guillermo Nagore

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores
Sonia Gonzalo Delgado
Alberto Hernández Mateos
Josep Martínez Reinoso
Olga Torres

Proyecciones
Dolores Iglesias
Alfredo Casasola

Ambientación sonora
Ángel Colomé

Ciclo de miércoles: "La música de los Reyes Católicos. Tres momentos históricos": marzo 2019 [introducción y notas de Tess Knighton y Roger Boase]. - Madrid: Fundación Juan March, 2019.

70 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; marzo 2019)

Programas de los conciertos: [I] Triste España sin ventura: la muerte del príncipe don Juan (Salamanca, 1497): "Obras de F. de la Torre, F. de Peñalosa, J. de Anchieta y P. de Escobar", por Juan Meseguer; Coro Victoria (Ana Fernández-Vega) y Schola Antiqua (Juan Carlos Asensio Palacios); [II] Juegos de amor cortesano (Laredo, 1496): "Obras de F. de Peñalosa, J. Cornago, J. del Encina, J. de Urrede, J. Pérez de Gijón, J. Vázquez, L. de Narváez y M. Flecha", por Juan Meseguer y Vandalia; [y III] De Flandes a Castilla (Burgos y Toledo, 1502): "Obras de J. de Anchieta, F. de Peñalosa, M. de Rivaflecha, J. Desprez y P. de Escobar", por Juan Meseguer y Alamire (David Skinner), celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 13, 20 y 27 de marzo de 2019.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Coros religiosos (Voces mixtas) sin acompañamiento - Programas de mano - S. XV-XVI.- 2. Motetes - Programas de mano - S. XV-XVI.- 3. Cantos gregorianos - Programas de mano - S. XV-XVI.- 4. Requiem - Programas de mano - S. XV.- 5. Diferencias (Vihuela) - Programas de mano - S. XVI.- 6. Música para vihuela - Programas de mano - S. XVI.- 7. Canciones polifónicas - Programas de mano - S. XV.- 8. Salve Regina (Música) - Programas de mano - S. XV-XVI.- 9. Música para órgano - Programas de mano - S. XV-XVI.- 10. Música para corneta y órgano - Programas de mano - S. XV-XVI.- 11. Misas - Selección - Programas de mano - S. XV-XVI.- 12. Fundación Juan March - Conciertos.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

El auditorio principal tiene 283 plazas. Las entradas se ofrecen gratuitamente (una por persona) en la taquilla, por orden riguroso de llegada, a partir de una hora antes de cada acto. Una vez agotadas, se distribuyen 114 para el salón azul, donde se transmite el acto.

Reserva anticipada: se pueden reservar 83 entradas en march.es/reservas (una o dos por persona), desde siete días antes del acto, a partir de las 9:00. Los usuarios con reserva deberán canjearla por su entrada en los terminales de la Fundación desde una hora hasta 15 minutos antes del inicio del acto. Más información en march.es/informacion/reservas

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

BIBLIOTECA DE MÚSICA

Los objetivos de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos son reunir, preservar y difundir entre el público interesado y los investigadores los recursos necesarios para el estudio del teatro y la música españoles desde el siglo XIX a nuestros días. Su catálogo recoge casi 180.000 registros de todo tipo, destacando los 16 legados, fundamentalmente de compositores, donados a la Fundación. Estos fondos únicos contienen partituras manuscritas, grabaciones sonoras, documentación biográfica y profesional, programas de mano de estrenos, correspondencia y fotografías, entre otros documentos. Muchos de ellos están accesibles en formato digital. Más información en march.es/bibliotecas

PROGRAMA DIDÁCTICO

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

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 3.700 conciertos. Más de 200 están disponibles permanentemente en audio y cerca de 550 en vídeo (estos también en YouTube).

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las **redes sociales**:



Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir nuestra programación en march.es/boletines

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

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

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

LAS BOULANGER Y SUS DISCÍPULOS

3 DE ABRIL

Carmen Romeu, soprano y **Husan Park**, piano

Obras de L. y N. Boulanger, A. Copland

y L. Bernstein, entre otros

10 DE ABRIL

Trío Boulanger

Obras de L. y N. Boulanger, G. Fauré,

P. Glass y C. Saint-Saëns

24 DE ABRIL

Marta Zabaleta, piano

Obras de L. y N. Boulanger, N. Bonet Armengol

y A. Piazzolla, entre otros

Introducción y notas al programa de **Pilar Ramos**

IL FINTO SORDO

Ópera bufa de salón de Manuel García

6, 8, 11 Y 12 DE MAYO

ESTRENO EN TIEMPOS MODERNOS

Rubén Fernández Aguirre, dirección musical y piano

Paco Azorín, dirección de escena

REPARTO

Cristina Toledo, soprano (Carlotta)

Gerardo Bullón, barítono (Pandolfo)

Francisco Fernández-Rueda, tenor (Capitano)

César San Martín, barítono (Pagnacca)

Carol García, mezzosoprano (Lisetta)

Damián del Castillo, soprano (Francuccio)

Nueva producción de la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela,
en coproducción con la ABAO/OLBE de Bilbao



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2018-2019



Entrada gratuita. Parte del aforo se puede reservar por internet. Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo a través de march.es y YouTube. Los de miércoles, también por Radio Clásica (RNE).

Boletín de música y vídeos en march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

