

Fundación Juan March



CICLO

CONFERENCIAS Y CONCIERTOS
EN TORNO A LA EXPOSICIÓN

GOYA GRABADOR

Enero - Febrero 1994

CICLO

CONFERENCIAS Y CONCIERTOS
EN TORNO A LA EXPOSICIÓN

GOYA GRABADOR

Fundación Juan March

CICLO



CONFERENCIAS Y CONCIERTOS
EN TORNO A LA EXPOSICIÓN

GOYA GRABADOR

Enero - Febrero 1994

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	5
Conferencias: Programa general.....	7
Conciertos: Programa general.....	9
Introducción general por José Sierra.....	13
Notas al Programa:	
• Primer concierto.....	21
Textos de las obras cantadas.....	26
• Segundo concierto	45
Textos de las obras cantadas.....	50
• Tercer concierto.....	52
Participantes.....	55

Como en otras muchas ocasiones (Matisse en 1980, Mondrian en 1982, Schwitters en 1982, Monet en 1991, Hockney en 1992, y Picasso: El sombrero de tres picos en 1993), hemos organizado en torno a la exposición Goya Grabador un ciclo de conferencias y otro de conciertos con músicas relacionadas con Goya. Creemos que, de esta manera, los interesados podrán contemplar los grabados y litografías exhibidos con mucha más información que la muy abundante que les proporciona el Catálogo de la exposición, el vídeo que la acompaña y el resto de materiales que hemos puesto a su alcance.

El ciclo de siete conferencias constituye uno de nuestros habituales cursillos universitarios. Lo abren y cierran los autores del Catálogo de la exposición, y con ellos otros cinco profesores bien conocidos y estimados por sus ricas aportaciones a nuestra historiografía artística acotarán cada una de las etapas de la actividad gráfica de Goya.

El ciclo musical se desarrolla en tres vertientes: El primer concierto acoge una selección de tonadillas escénicas de la época de Goya, en las que cantan personajes muy parecidos a los que el aragonés pintó en sus cartones para tapices. El segundo se refiere a Luigi Boccherini, el compositor del infante Don Luis, en cuyo palacio de Arenas de San Pedro coincidió con un Goya joven que hacía méritos para entrar en la corte. El tercero, con las Goyescas de Granados, no necesita de mayor justificación.



*Sueño de la mentira y la inconstancia.
Aguafuerte y aguatinta bruñida.*

CONFERENCIAS

GOYA GRABADOR**Enero 1994**

Viernes 14

Alfonso E. Pérez Sánchez
GOYA EN BLANCO Y NEGRO
(Conferencia inaugural)

Martes 18

Valeriano Bozal
LOS CAPRICHOS

Jueves 20

José Milicua
LA TAUROMAQUIA

Martes 25

José Manuel Pita Andrade
LOS DESASTRES DE LA GUERRA

Jueves 27

Francisco Calvo Serraller
LOS DISPARATES

Febrero 1994

Martes 1

Antonio Bonet Correa
GOYA Y LA ARQUITECTURA

Jueves 3

Julián Gallego
GOYA LITÓGRAFO

Todos los actos comenzarán a las 19,30 horas.



El vito.

Litografía, piedra, lápiz, pincel y rascador, tinta negra.

CONCIERTOS

CICLO
MÚSICAS PARA GOYA

Enero 1994

Miércoles 19

EL ÁRBOL DE DIANA

Miércoles 26

EL SIGLO DE ORO

Solista: **M.^a José Montiel**, soprano

Febrero 1994

Miércoles 2

José Francisco Alonso, piano

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

Tonadillas Escénicas del Siglo XVIII

I

Juan Marcolini

Naranjera, petimetre y extranjero

Josef Castel

La jitanilla en el coliseo

Ventura Galván

Los vagamundos y ciegos fingidos

II

Antonio Rosales (?-c. 1801)

El recitado

Pablo Esteve (?-c. 1794)

Gañido enfermo y su testamento

Intérpretes: EL ÁRBOL DE DIANA

M.^aJosé Sánchez, *soprano*

Ana M.^a Leóz, *soprano*

Emilio Sánchez, *tenor*

Miguel Angel Tallante, *clave*

Miércoles, 19 de enero de 1994. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

Luigi Boccherini (1743-1805)
en Arenas de San Pedro

I

Quartettini per 2 violini, viola e violonchelo (1781)

N.- 1 en Mi mayor Op. 33/1 (G. 207)

Allegro spiritoso

Rorideau

N.^a 2 en Do mayor Op. 33/2 (G. 208)

Allegretto

Tempo di Menuetto

II

Stabat Mater (G. 532), Primera versión, 1781

1. Stabat Mater. *Grave assai.*
2. Cujus animan. *Allegro. Adagio.*
3. Quae moerebat. *Allegretto con moto.*
4. Quis est homo. *Adagio assai.*
- 5- Pro peccatis. *Allegretto.*
6. Eja Mater. *Larghetto non tanto.*
7. Tui nati. *Allegro vivo. Adagio. Allegro vivo.*
8. Virgo virginum. *Andantino.*
9. Fac ut portem. *Larghetto.*
10. Fac me plagis. *Allegro comodo.*
11. Quando corpus. *Andante lento.*

Intérpretes: EL SIGLO DE ORO

Roberto Mendoza, *violín*

José Carlos Martín, *violín*

Fernando G.^a Tabares, *viola*

Jurgen Van Win, *violonchelo*

Francisco J. Fernández, *contrabajo*

Solista: María José Montiel, *soprano*

Miércoles, 19 de enero de 1994. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

Enrique Granados (1867-1916)

I

Goyescas (Volumen 1)

Los requiebros

Coloquio en la reja

El fandango del candil

Quejas, o La maja y el aiiseñor

II

Goyescas (Volumen 2)

El amor y la muerte (Balada)

Epílogo (Serenata del espectro)

El Pelele

Intèrprete: José Francisco Alonso, piano

Miércoles, 2 de febrero de 1994. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL



MÚSICA DE LOS OJOS, PINTURA DE LOS OÍDOS

Viene de antiguo el decir que todo buen músico debe oír con la vista y ver con los oídos, queriendo dar a entender con ello que lo visto en la partitura debe oírse interiormente y lo oído en la interpretación debe verse escrito. La música de la época de Goya o la posterior con profundas referencias a ella, junto con la contemplación de sus cuadros, nos propone un ejercicio de vista y oído en alguna medida semejante: mirar oyendo o, viceversa, oír mirando. Dependerá del punto de partida. Mirar la música de sus cuadros, ver en las obras musicales los personajes y situaciones. Pero, en todo caso, como tarea común del acercamiento a la cultura, que tiene una morfología común expresada a través de la vida, las artes y el pensamiento y de sus mútuas influencias. La cabriola que supone tal ejercicio es mucho menos complicada que aquellas sinestesias lorquianas en que se propone, por ejemplo, un «paisaje en do mayor» para definir su especial significación de colores. No habrá que dar un salto de tantos grados en la metáfora para oír a Goya en sus cuadros porque Goya nos es próximo. Su obra se identifica en gran parte con la imagen que tenemos de España, una imagen que quizá, sin pretenderlo, fue creada por él en que lo popular -y también lo humano- es ingrediente fundamental y lo castizo y lo majo, concreciones de ese popularismo. Pero hay que dejar las cosas en su sitio. Goya no es, ni mucho menos, el introductor del popularismo en pintura que, en el caso de España, está

ya presente en Velázquez. Muchos de los cuadros de costumbres, sobre todo en su primera etapa, le fueron sugeridos y en todo caso se hacían bajo la dirección y supervisión del pintor de cámara. Cuando Goya pinta algo suyo en esta etapa hace constar que es de su invención. Los temas populares le vienen sugeridos desde el gusto de la corte.

El fenómeno de lo popular en España durante el siglo XVIII es de una trascendencia sumamente importante a la hora de entender la cultura y sus formas, ya sea en música o en pintura. Incluso para entender la vida cotidiana. El «plebeyismo», sin que en ello haya en modo alguno ninguna connotación peyorativa, es un fenómeno que se produce en la España del siglo XVIII con una fuerza que no aparece en ninguna otra época ni nación. Se da con ello una súbita vuelta a la tortilla. No es ya el pueblo quien procura imitar a la vida y formas de la aristocracia sino que se hará lo contrario. Es la aristocracia, nobleza y realeza quienes imitarán al pueblo. Decía Ortega que «fue el plebeyismo el método de felicidad que creyeron encontrar nuestros antepasados del siglo XVIII».

Sean las que fueren las razones por las que el pueblo no cree en la ejemplaridad de las clases superiores, lo cierto es que en la segunda mitad del siglo con la política de bienestar de Carlos III, y por lo que respecta a la música, los fandangos, seguidillas, boleros, tiranas..., de la música y danza populares, junto a sus personajes, comenzaron a sustituir a las danzas extranjeras como la alemanda, y el minué y contradanza franceses. Y esto tanto en el teatro, quizá en primer lugar, como posteriormente en los saraos y tertulias domésticas de la aristocracia donde hasta entonces, y por influencia de los primeros Borbones, había predominado el mundo de un cierto convencionalismo estéril de «currutacos» y «currutacas», «petimetres» y «petimetas», «damiselas de nuevo cuño»... para vivir a la moda francesa. Este cambio de costumbres estará abanderado por el majismo, de manos de unos hombres de clase media que se oponen a todo extranjero. El majismo, con sus modos, decires, vestidos y donaires, es puesto de moda por la aristocracia y en especial por la duquesa María Cayetana de Alba, competidora de la condesa-duquesa de Benavente en cuanto al establecimiento de la moda a imitar en Madrid. Aquella en lo popular, ésta

en lo culto. La majeza, aliada con lo castizo, se impuso en la escena y luego en la calle de manos de un teatro extraordinariamente gozado por los españoles de la segunda mitad del siglo -quizá como nunca- en que las actrices, cantaban, recitaban y danzaban con una gracia tal que ha puesto en evidencia una cierta feminidad española todavía detectable. La Tirana, María Alcazar, La Caramba, María Ladvenant, La Catuja, María Ibáñez... imponen un gusto castizo, más elemental, popular y apasionado que el estéril y alambicado mundo del «cortejo». Ello comporta una reacción evidente contra el teatro francés, de forma que en las tablas se impondrá cada vez con más fuerza un teatro en que lo importante, en la mayor parte de los casos, no es la creación poética, sino la puesta en escena de unos personajes que muchas veces le vienen dictados al autor por la persona -el actor concreto- y sus posibilidades, que se convierten en modelos incluso para las personas más ilustres. Lo decía Samaniego: «¿Y quién duda que a estos modelos se debe también aquel resabio de *majismo que afecta hasta las personas más ilustres de la corte y sus trajes y modales truhanescos?*»

Esta reacción contra las costumbres extranjeras, fundamentalmente francesas, tiene su paralelismo en la música, donde los ataques se centrarán más bien contra la ópera italiana. Y esta reacción se materializa sobre todo en la tonadilla escénica, un género teatral en que se carga el acento en aspectos y argumentos populares y dan una exaltación del majismo en que la importantísima participación de la música es de carácter popular. Este subsuelo es el que sirve a la duquesa de Alba —que emplea el tiempo agradablemente... en cantar tiranas y envidiar a las majas— para poner de moda a actores y actrices, majismo y tonadilla, una moda que apoyaría Carlos IV y su esposa, María Luisa de Parma, a quien Pablo Esteve dedicó una tonadilla, *La parmesana y las majas*, en 1765. Viene además apoyada la aprobación de este gusto por parte de la realeza en el hecho de que se hacían copias para la Casa Real de la música para los coliseos.

La exaltación de lo popular trajo como consecuencia el temprano planteamiento del nacionalismo musical español, entrevisto por Feijoo y claramente expresado en el Marqués de Ureña y don Preciso. La formulación de este último, cuando ya la tonadilla ha

sido desbancada por la ópera italiana y francesa, viene formulada en su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos, que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Madrid, 1816: «La música, señores míos, nace con nosotros y obra efectos según las costumbres de las diferentes naciones y la índole de su lenguaje sobre cuya poesía se compone; así se ha visto que todos los pueblos del mundo, desde los más bárbaros hasta los más civilizados, han tenido y tienen un género de música propio o nacional, para explicar sus pasiones, ¿y hemos de ser tan negados los españoles, que teniendo música análoga a nuestro carácter, queramos olvidarla para adoptar la italiana compuesta sobre una lengua afeminada?» Para don Preciso (seudónimo de Iza Zamácola), que siempre tiene un decir rotundo, la colección de estas coplas persigue evitar el mayor mal, desterrando «con ellas los indecentes y escandalosos que sólo circulan». Le preocupa que haya desaparecido en España la «música nacional, aquella que teníamos tan análoga a nuestras costumbres que comúnmente tocaba y hería en el corazón menos sensible».

Y es que en la España de unas décadas atrás se libraba una batalla entre dos bandos, uno popular y castizo -el de la mayoría- y otro de unos pocos hombres ilustrados, hombres de ciencia, de gobierno o administración que luchaban contra el majismo consiguiendo nada más y nada menos que, por ejemplo, la supresión de algunas corridas de toros o fustigar la manolería de don Ramón de la Cruz, dos manifestaciones consustanciales a la creación artística del pueblo. Jovellanos veía las cosas de forma muy distinta a don Preciso cuando nos dice en su *Memoria sobre la policía de los espectáculos y diversiones públicas y su origen en España*: «¿Qué otra cosa nuestros bailes que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe? Otras naciones traen a danzar sobre las tablas los dioses y ninfas; nosotros los manolos y verduleras».

Probablemente uno y otro bando tenían razón, siempre que se dejen las cosas en su sitio. Algunos no cederían un milímetro de su postura. Otros bandearían. Goya, que precisamente conocerá a Jovellanos en torno a 1780, cuando ambos son nombrados académicos de la Academia de San Fernando, experimentará algún cambio al cruzarse con el mundo ilustrado. En 1790 mandaba Goya unas seguidillas y tiranas a su

amigo Zapater y le decía: «Con qué satisfacción las oírás. Yo no las he escuchado todavía y lo más probable será que nunca las oiga, pues no voy a los sitios donde podría oír las, porque se me ha puesto en la cabeza que debo mantener una determinada idea y guardar una cierta dignidad que el hombre debe poseer, con lo cual, como puedes creerme, no estoy muy contento». La determinada idea es la «razonable» idea ilustrada, conducente a una «dignidad que el hombre debe poseer» y que le impide ir a los sitios donde puede disfrutar las seguidillas y tiranas. ¿Un cambio en Goya? ¿Disfrutaba él de la música? ¿Influyó esto en su pintura? ¿Se aparta del pueblo? Goya cambió hacia la década de los 90 en que poco a poco irá dejando el pueblo de las gozosas diversiones de los cartones para tapices y de los saínetes de don Ramón de la Cruz, pero nunca dejó el pueblo, aunque su visión no fuera tan gozosa.

Goya disfrutó de la música mientras pudo oírla y probablemente era capaz de rasguear los aires de su tierra en la guitarra. En 1780 escribía a su amigo Zapater para preparar una estancia en Zaragoza y le habla de lo indispensable: «Para mi casa no necesito muchos muebles, pues me parece que con una estampa de Nuestra Señora del Pilar, una mesa, cinco sillas, una bota, una sartén y un tiple (el guitarrico baturro), todo lo demás es superfluo». En 1789 Goya oía perfectamente: «A Dios —se despedía de Zapater— que no puedo más, que estoy oyendo cantar perfectamente y no lo quiero perder». En otra ocasión le recomienda al cantante Paco Trigo: «Día de San José, no hay mucho tiempo pero con todo te digo que te llevará una carta de recomendación mía Paco Trigo, hijo de Madrid, famoso por lo que toca y canta con la guitarra en Cádiz; ha asombrado y lo mismo hace aquí y espero que ahí será lo mismo; te estimaré le favorezcas y le hagas cantar donde te se antoje para que corra la voz porque él piensa para sacar alguna utilidad... y tiene caudal para cantar ocho o diez días seguidos tres o cuatro horas sin repetir nada».

Precisamente este cantante debe ser el mismo que Jovellanos cita junto a la famosísima Caramba en una sátira contra un majo que ha venido a menos por echarse en manos de la majeza y reconocible, más que por su abolengo, por «el arpa, la bandurria, y la guitarra». El majo anda en la más grande incultura: «...Nunca

pasó del B-A ba. Nunca sus viajes/más allá de Getafe se extendieron,/fue antaño allá por ver unos novillos/junto con Pacotrigo y la Caramba/.../ Examinale. ¡Oh idiota!, nada sabe./Trópicos, era, geografía, historia/son para el pobre exóticos vocablos».

Los ilustrados ven en el majismo la incultura de la que tratan de sacar al pueblo. Goya lo comprende así, pero no anda muy contento persiguiendo esa dignidad que le aparta de las seguidillas y tiranas. Y este es el claro-oscuro de la sociedad que se manifiesta en las tablas con personajes citológicos cantando, por ejemplo, unas seguidillas delante de los muros de Troya o en el paso de un minué a un fandango en que a veces no se nota la más leve rasgadura. En la misma iconografía de Goya se mezclan las divinidades clásicas con la mitología popular.

Hay cierta representación de danzas en la obra de Goya que parece mostrar una evolución desde *Baile de majos a la orilla del Manzanares*, cartón para tapiz de 1777, en que se muestra una sosegada alegría de brazos abiertos, hasta la estampa de *Disparates*, titulada *El disparate alegre*, con movimientos exagerados y llenos de la apasionada fantasía del Goya de esta época tardía, con una brusquedad desenfundada. Adopta el personaje central de esta obra la figura del danzante de *Seguidillas boleras*, tal como pueden verse ilustradas en las planchas publicadas por Marcos Téllez, *Seguidillas boleras* (BNM. ER 3439), con brazos abiertos, el peso del cuerpo sobre una pierna y la otra en alto. Otras figuras con esta disposición bolera que quizá fuera para Goya el símbolo de la danza, pueden verse en los personajes centrales de *El entierro de la sardina*, en el dibujo *Cuidado con ese paso*, *Disparate bobo*, con fantasmas de fondo y en el dibujo tardío *Fantasmas bailando con castañuelas*. Habría que estudiar en todo ello una posible simbología.

El fenómeno musical de la España del siglo XVIII es algo mucho más complejo que el sólo aquí apuntado atendiendo a contextualizar un aspecto importantísimo de la cultura española de la época, que nos viene plásticamente confirmado de una manera muy especial por Goya, lo popular. Pero existe una abundante práctica de la música culta durante todo el siglo XVIII, tanto en la Casa Real como en las casas de la nobleza. Por cen-

tramos en la música de cámara, sólo en la segunda mitad del siglo, época que aquí interesa, cabe destacar la más que afición del infante don Gabriel, hijo de Carlos III, que tuvo como consecuencia, por ejemplo, la producción de la música de tecla, quintetos y conciertos para dos instrumentos de tecla de Antonio Soler, uno de los músicos más importantes del siglo. Carlos IV cultivó con extraordinaria intensidad la música de cámara y tocaba el violín. Carlos IV prefirió a Gaetano Brunetti antes que a Boccherini como compositor de cámara. El propio rey (violín) formaba parte del cuarteto que interpretaba la música en palacio junto a Brunetti (violonchelo), Vacarí (violín segundo) y Dámaso Cañada (viola). Gran parte del repertorio que se interpretaba, perteneciente a unos cien compositores de lo más representativo de la época, se guarda en el palacio Real y en la Biblioteca Nacional de Madrid. La música de cámara se cultivó también intensamente en «el Cuarto del Infante» don Luis Antonio de Borbón, hermano de Carlos III, con la figura central de Boccherini como compositor de cámara, hecho que propiciará el encuentro con Goya en Arenas de San Pedro. También encontraremos a Boccherini y Goya en la casa de la Condesa-Duquesa de Benavente que organizaba frecuentes e importantes •Academias», rivalizando con la Duquesa de Alba, M.^a Teresa Cayetana. En casa de los Benavente había una extraordinaria admiración por Haydn, quien se comprometió por contrato de 1783 a enviar toda su producción a la Condesa. Quizá fue el enorme cariño de Tomás Iriarte por Haydn quien propició este gusto. Es importante este hecho para calibrar el influjo de la escuela de Mannheim en la España del último tercio del siglo XVIII y su conocimiento y posible influencia en compositores españoles como Manuel Canales, Manuel Pía, Antonio Soler...

La música de cámara, la música seria y culta, pasa de la Casa Real a la nobleza y luego a la burguesía. Y como la costumbre del pueblo se ha hecho moda, no faltarán momentos en que también la música popular encuentre resquicios para irse colando entre la culta, un ejemplo de lo cual lo encontramos en el propio Boccherini.

Pero la cita de lo popular por lo culto encontrará sus más altos exponentes en el siglo XX, de manos del nacionalismo musical que tiene en Granados un espe-

cial significado y referencia a la época de Goya. Granados se quedó fundamentalmente en Goya por la gran admiración que sentía por esta época y por su obra. El será el gran pintor con paleta de sonidos de la época goyesca, tan aliada, como se ha intentado exponer, del carácter español.

Un ejercicio a través de tres momentos en que se nos propone un encuentro con la música popular (tonadillas), culta y religiosa (Boccherini), para terminar con una música posterior que supone una de las primeras manifestaciones del nacionalismo musical español, con profundas referencias a la música ya escuchada de la época de Goya (Granados).

El ejercicio de vista y oído será más fácil si pensamos las tonadillas con los majos y majas de Goya, si escuchamos la tantas veces amable música de Boccherini viendo lo placentero de algunos tapices de la primera época de Goya, y si escuchamos a Granados evocando esas situaciones y personajes pretéritos.

En todo caso complementaremos las artes entre sí a modo de lo que nos propone el contemporáneo Marqués de Ureña en sus *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música en el templo*, Madrid, 1785: «¿Mas qué hará la pobre Música, que ha de influir por ios oídos sin el auxilio de las palabras? ¿Qué hará la arquitectura sin sonidos, sin colores y sin palabras?». Más adelante, al hablar de las analogías y relaciones entre las artes, nos da la solución: «Finalmente hallaremos, que la Arquitectura, Pintura, Escultura son *música de los ojos*, como la Oratoria, Poética y Música, *pintura de los oídos*».

José Sierra

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO



TONADILLAS

José Subirá, a quien debemos la práctica totalidad de la información sobre la tonadilla escénica, nos presenta este género, la música teatral, como la manifestación más importante durante la segunda mitad del siglo XVIII en España y viene a definirla como una breve ópera cómica cuya duración no debía sobrepasar los ventitantos minutos, tiempo que como máximo duraban los intermedios de las representaciones teatrales en que se representaban las tonadillas escénicas. Igual que el baile, el sainete o el entremés, la tonadilla es una obra para un intermedio, pero como sucediera tantas veces con aquéllos, la tonadilla venía a significar el éxito o fracaso de la pieza teatral mayor a la que acompañaba. Sucedió, en efecto, que el público con frecuencia asistía a los teatros sólo por ver estas obras pequeñas. La tonadilla escénica no es un género circunscrito sólo a Madrid. Se cantaban en toda España, ya sea en las representaciones públicas de los coliseos, en las más privadas de las casas aristocráticas, en los salones del cuerpo diplomático o en los Reales Sitios. De todos modos, las miles de tonadillas que se escribieron están muy relacionadas en su origen y ambientación con los coliseos madrileños del Príncipe y de la Cruz.

La tonadilla puede ser para uno, dos, tres... personajes, y atendiendo a ello se denominará «tonadilla a dos, a tres...». Cuando intervenían muchos personajes, por lo general un máximo de en torno a una docena,

se denominaban «tonadillas generales». Al ser toda la tonadilla cantada -excepto las pequeñas «parolas», habladas sobre fondo musical o no- el número de piezas depende en buena medida del número de personajes, que van aumentando conforme la tonadilla llega a su evolución final a partir de principios del siglo XIX. Y es a esta época a la que conviene mejor la denominación de breve ópera cómica. Antes, la tonadilla era más breve.

Subirá distingue cinco etapas en la evolución de la tonadilla, que abarcan los años 1751-1757, en que aparece, hasta 1811-1850, fechas de su olvido y ocaso. Todas las tonadillas del presente concierto pertenecen a la etapa central de madurez y apogeo, 1771-1790, madurez que viene referida tanto a lo musical como a lo dramático. La etapa primera comporta un andamento melódico todavía no despegado del todo del contrapunto que aún existía dentro de la música religiosa. La última etapa, por su parte, ha claudicado ya ante el omnipresente italianismo y, en menor medida, ante la influencia francesa. En lo dramático, esta etapa final comporta una intención moralista y aburguesada que conduce inevitablemente a su desaparición.

La tonadilla escénica considerada en su madurez tiene como nota fundamental el costumbrismo y la sátira. Como queda apuntado, la tonadilla es el arma arrojada contra la invasión de costumbres extranjeras mediante la puesta en escena de argumentos y aspectos de la vida popular española. Y es reacción en lo argumental y en la música. En aquél, porque opondrá el majismo a los currutacos, petimetres y madamitas de nuevo cuño. En lo musical, porque subirán a las tablas los fandangos, boleros, seguidillas... y toda clase de bailes, ritmos y melodías españolas, ya sean popularizantes o folklóricas, no sólo por gusto, naturalmente, sino por ridiculizar, como sucede en tantos argumentos de tonadillas, el acicalado minué o al engolado estilo italiano junto a los personajes que lo representan. Estas luchas provocan la apareición en escena de toda clase de tipos y personajes correspondientes a uno y otro bando, que se expresan a través de sus especiales maneras de hablar, decir, cantar y bailar: majos, petimetres, naranjeras, vagabundos, gitanillas... Los argumentos vienen de manos de dramaturgos como don Ramón de la Cruz, Iriarte, Cornelia... La música estará a cargo

de compositores como Luis Misón, Pablo Esteve, Blas de Laserna, Pablo del Moral, Antonio Rosales, Pedro Aranaz, Castel, Marcolini, Galván, entre otros.

La música de las tonadillas, siempre de una armonía muy convencional, lleva una plantilla que está compuesta, en su formación más usual, por violines, oboes y/o flautas, trompas y acompañamiento. No hay que buscar, pues, una música muy elaborada. Tales plantillas servían fundamentalmente como acompañamiento, aunque no faltaran los trozos instrumentales, y son las habituales en otros tipos de música. Es casi preceptivo el comienzo de una tonadilla con una introducción instrumental que empalma con un número vocal-instrumental para entablar la idea. A esta primera parte le siguen las coplas, denominación que no siempre aparece para desarrollar el argumento. El número final, con mucha frecuencia, suelen ser unas seguidillas (seguidillas epilógicas) cantadas o cantadas y bailadas. Con menos frecuencia se bailaban sin letra. Esta es la forma más común de la tonadilla, que puede percibirse con mucha claridad en *La Jitanilla en el Coliseo*.

La tonadilla pasó las fronteras y fue estimada, por ejemplo, por Charles Burney, quien las oyó en Munich a un cantante italiano de ópera. No era infrecuente el que actores y actrices de tonadillas pudieran desempeñar un papel de ópera, de donde se puede deducir su gran profesionalidad.

Anotamos algunos detalles de cada una de las tonadillas porque tal vez sean de interés para su audición.

JUAN MARCOLINI

Naranjera, petimetre y extranjero

Año 1774. Tonadilla a tres. El extranjero es francés y se expresa en un castellano afrancesado o viceversa, con muchas *erres* y sustituyendo *ees* por *jotas*. El petimetre sólo tiene apariencia y «profesa pobresa». Ambos pertenecen a la Naranjera, que se expresa en un lenguaje castizo. Es interesante el contraste entre la primera seguidilla de la Naranjera y el minué del petimetre de los números segundo y tercero.

JOSEF CASTEL

La jitanilla en el Coliseo

Año 1776. Tonadilla para una cantante solista y dos coros, uno de negros de Guinea, que bailan el cumbé, y otro de moros de Argelia que bailan y cantan unos versos referidos a Mahoma. Ambos coros son las atracciones que la gitana presenta a los asistentes al Coliseo para pedir limosna. Termina la tonadilla con unas seguidillas epilógicas.

VENTURA GALVÁN

Los vagamundos y ciegos fingidos

¿Año 1772? Tonadilla a tres. Un cuadro gracioso y costumbrista que debió tener mucho éxito dado que Laserna le añadió posteriormente una «Copla para ciego» en lugar del «canta ad libitum». El punteado de la cuerda refuerza el ambiente de la canción de ciegos. Las seguidillas son otra vez la reafirmación de lo popular, donde no falta la picaresca de los ciegos fingidos para «ganar pesetillas sin ir al Prado» y el sarcasmo contra los petimetres, que «son como laz lechugaz flamencaz: mucha pompa y poco jugo».

ANTONIO ROSALES

El recitado

c. 1775. Tonadilla a tres. El asunto presenta la lucha de la música española contra la italiana a través de la ridiculización de un *recitado* hecho por un tuno ante un galán y una dama que pretenden enseñarle el buen gusto. El pueblo rechaza lo italiano al igual que rechaza y ridiculiza a la gente distinguida que sigue la moda para darse tono. Unas seguidillas serán el contraste y la exaltación de la música popular española.

PABLO ESTEVE

Garrido enfermo y su testamento

Año 1785. Tonadilla a cinco. Sátira contra los médicos, por una parte, y exaltación de la música popular española por otra. Estando el protagonista a punto de morir después de una comilona carnavalesca, se le aplica una medicina consistente en una sesión cantada y danzada del popularísimo baile «La Tirana» que le cura de todo mal.



TEXTO DE LAS OBRAS CANTADAS

NARANJERA, PETIMETRE Y EXTRANJERO
(1774)

ESCENA I

EXTRANJERO.

(*Hablado*).

¡Alón! ¿Qui compra, qui compra coles de baquet pur les cavaliers de poque pecuniam y de poque peí?

(*Cantado*)

Moldes para risa se venden bien fets.

¡Alón! ¿Qui m'achette?

Tu ta buon marché.

Butons de camisa.

Pomades también.

Chapos de castrón.

¿Quién me compra, quién?

De peí de búfano

medies muy bien fets.

¡Alón! ¿Qui m'achette?

Tota buon marché. (*Se va*).

ESCENA II

MAJA

Limitas y naranjas

llevo en la cesta,

para los petimetres

y petimetros

¡Ay, qué cosa tan rica!

¡Ay, qué cosa tan buena!

Todos me compren,

menos estos que llaman

osias probes.

¿Quien me compra mi hacienda,

que es para los señores,

menos estos que llaman

osias probes? (*Se va*).

ESCENA III

Minué

PETIMETRE

Vengo al paseo por si esta tarde hallo una chusca que a mí me agrade; que aunque me encuentro muerto de hambre, de petimetre guardo el carácter. (*Se va*).

ESCENA IV

MAJA

¿Quién me compra [naranjas como melones, para las señoritas y señorones? Vamos a mis limitas, que son como unas flores.

ESCENA V

PETIMETRE

Allí veo una maja que es naranjera. Mi pretensión entablo, y ande la gresca.

EXTRANJERO

¡Oh, que estar muy boñica aquella maja! Yo le diz que la quierrí. Fort bien, madama.

PETIMETRE

Prenda querida, como me quieras, sabrás mis caudales y mi parentela.

EXTRANJERO

¡Oh, señorrita,
si usted me quiere,
mis habilidades
yo li haré presentes.

MAJA

Vayan diciendo,
y si alguno me gusta,
le daré el premio.

PETIMETRE

Mi padre es general
de las tropas de Argel.

MAJA

Tú, con el tiempo, puedes
llegar a coronel.

EXTRANJERO

E yo far cucharas
e derrito estaño.

MAJA

De ese licor puedes
echarte un buen trago.

EXTRANJERO

Yo se hacer, madama,
e muchas figurras.

MAJA

No habrá otra más grande,
francés, que la tuya.

EXTRANJERO

Ma disi usted mi quierrri
e despachamos presto.

MAJA

No me gusta a mí fruta
que no es del reino.

PETIMETRE

Quiéreme, vida mía,
pues yo por ti me muero.

MAJA

Por fin tú eres de España
y a ti te quiero.

EXTRANJERO

Coletes postices
de poco diñier,
per el poco pelo
san le conocer.
Bolses per l'archento.
Ma usted no va bien.
¡Alón! Per fer risos
sans le perruquier.

PETIMETRE

No gusto yo eso.

EXTRANJERO

Perque non poder.
Non haber pecuniam
y el motivo ser.

(Hablado).

Non se fará nada con
madama, monsieur, perque
en la republiche de su
faldriquier me parece que es
contrabando el diñerro.

MAJA

¿Qué va que me
[amostazo
y que de mí se acuerda?

EXTRANJERO

¿Qué va que si me
[enfado
le pateo la tienda?

PETIMETRE

Deja ese petate.

MAJA

Comprarle quisiera...

PETIMETRE

¡Ay, pobre de mí!

MAJA

una cosa de estas.

EXTRANJERO

¡Alón! ¿Qué mi compra?

PETIMETRE

Buena se me enreda.

EXTRANJERO

Monsiu el petimetre
profesa pobresa.

MAJA

Vamos, pues; ¿qué dices?

PETIMETRE

No traigo moneda.

EXTRANJERO

Descubrióse el acó
y acabe la fiesta.

(Hablado).

Y tanti millones que erreda.
¡Oh, cuantos potometres hay
que muestran mucho por de
fuen-a y no tienen nada por
dentro!

Los TRES

Y aquí da fin la idea.
Ya las seguidillas
por fin irán.
Mosqueteritos,
dueños del alma,
si no gusta la idea,
suplid las faltas.

Seguidillas.

Aquí verán, señores,
cómo lo pasan
los pobres mendigantes
con lo que agarran.

MAJA

¿Quién me compra limitas?

PETIMETRE

Limeritas del alma.

MAJA

Tenga usted buenos días.

PETIMETRE

Muy buenos, Nicolasa.

EXTRANJERO

(Hablado).

Señor; une limosne al
pobre desdichado que de
abaco hacia arriba
l'otre día ha tombado.

Los DOS

Perdone, hermano mío.

EXTRANJERO

Pacience le he sacado.

Los TRES

(Cantado).

Y así gatean muchos
con grande maña.

*Las seguidillas se repiten con
los dos siguientes estribillos:*

MAJA

1. Naranjas y limitas.

PETIMETRE

Salada eres, muchacha.

MAJA

Vamos; lleve usted algo.

PETIMETRE

No tengo ni una blanca.

EXTRANJERO

(Hablado).

Señor, une limosne, etc.

MAJA

2. Vaya, a mis naranjitas.

PETIMETRE

¿Vendes mucho muchacha?

MAJA

No va muy mal la venta.

PETIMETRE

Alégrame, muchacha.

EXTRANJERO

(Hablado).

Señor, une limosne, etc.

LA JITANILLA EN EL COLISEO
(1776)

ESCENA I

GITANA

1. Yo, zeñores, zoy
[gitana,
como lo publica el traje,
y zalgo a ezte colizeo
a hacer miz habilidadez.
Digo la buena ventura.
He eztudiado muchaz artez,
y a lo que ez hechicería
no he encontrado quien me
[gane.

Vaya, zeñorez,
denme por Dioz,
una limozna
e compazión.
Yo me contento
en la ocazió
que cada uno
me dé un doblón.

(Hablado).

Vaya, queridoz,
vaya por Dioz,

(Cantado).

Una limozna
de compazión.

2. Aquí habrá muchoz
[curiozoz
amigoz de novedadez,
y yo pretendo moztraroz
lo que paza en varias
[partez.
Mirarán laz diverziónez
que en cada paíz ze hace,
por zi con la nueva
[idea
ze divierten ezta tarde.
Oigan, zeñorez.
Haya atención,
que miz juguetez
zon de primor.
Haya atención.
Verán qué cozaz
de admiración.

(Hablado)

Que miz juguetez
zon de primor.

(Cantado)

Oigan, zeñorez.
Haya atención.
Madamaz y caballeroz,
uztedez discurrirán
que extán en el colizeo
y ze llegan a engañar,

porque eztamos en Guinea,
como zuz gentes dirán.

Todoz atiendan
y mirarán
cómo los negros
bailando van.

ESCENA II

NEGROS

Alegrémonos, neglillos,
con el baile y la sonaja,
que en la casa de la novia
tomaremos chocolata.

(Hablando).

Achí, achí,

(Cantado).

que todo lo neglo
bailan lo cumbé.

La la la, lu lu lu,

Le le le.

La la la, lu lu lu,
le le le.

Que viva lo neglo
y viva el cumbé.

Que viva lo neglo
y la diversión.

ESCENA III

GITANA

Ezto hace la gitana
zólo por divertiroz.
Feliz zi lo conzigue,
pueblo querido.

Ahora todoz pazaremoz
dezde Guinea hazta Argel
a ver cómo loz morilloz
divirtiende van al Bey,
con la algazara que zuelen
allá en zu lengua traer.

Todoz atiendan
y mirarán
cómo loz moroz
bailando van.
Todoz atiendan,
que llegan ya.

ESCENA IV

MOROS Y MORAS

¡Viva Majoma
y viva el Bey!
¡Vivan los moros
que alegres ser!

MORAS

Zala, zalá.
Zala, melé.

TODOS

Zala, zalá.
Zala, melé.

ESCENA V

GITANA

Ezto haze la gitana
zólo por complaceroz.
Y ahora van zeguidillaz,
miz mozqueteroz.

Seguidillas.

1. Atención, zeñoritaz
y caballeroz,
que a decir voy de muchoz
el penzamiento.

Atención, madamitaz.
Chuzcoz. zilencio.

Zentado hay un.uzía
que eztá zin blanca,
y le ezpera con cena
una real maja.

En la grada hay un mozo
que cierta niña
le ha dado calabazaz
ha pocoz díaz.

Otra rabia de celoz
en la cazuela,
porque un mueble que tiene
quiere a una tuerta.

¿No ez ezto cierto?
¿No ez verdad fija?
¡Cómo lo acierta
la gitanilla!

Azi acierte a dar guzto
a quien me anima,

que zerá el complemento
de miz fatigaz.

2. Ziga el capricho
de miz adivinanzaz,
como ya he dicho.
Átenzión, madamitaz,
cuenta, mocitoz.
Hay cierto zeñorito
en la luneta,
muerto por una uzía
que eztá bien cerca.

Aquel viejo que azoma
por la terturlia
gazta con las muchachaz
zuz aleluyaz.

Aquel majo de cofia
que eztá en el patio,
ez un pobre fachenda
que anda en el Prado.

¿No ez ezto cierto, etc.

Aplaudid, zi ha guztado
la tonadilla.

LOS VAGAMUNDOS Y CIEGOS FINGIDOS

(¿1772?)

*(Las palabras y frases que van enceiradas entre paréntesis
en esta obra, se declamaban, en vez de cantarse).*

ESCENA I

MUJER

MUJER

te llegan la mano a echar...,

1. ¿Sabes qué digo, Manolo?

MARIDO

MARIDO

(¡Deja que pillen!)

(¿Y por qué?)

MUJER

MUJER

te hemos de ver en el Prado

Porque eres un vagamundo...

MARIDO

MARIDO

(¡Qué Prado ni qué
[demonioz!)

(Ezo ez falzo)

MUJER

MUJER

de una carreta tirar.

y todos en eso están.

MARIDO

MARIDO

(¡Qué tiren los bueyez,
[chiquilla!)

(¿Quién lo ha dicho?)

MUJER

MUJER

Cuenta que si los soldados...

Y allí te harán trabajar.

MARIDO

2. Yo no tengo un gran
[pensamiento...

(¿Qué tenemos?)

MARIDO

(¿Y cual ez?)

MUJER

que al punto te ha de gustar.

MARIDO

(Conforme ze).

MUJER

Ahora vendrá aquí mi
[prima...

MARIDO

(¡Buen zujeto!)

MUJER

y nos acompañará.

MARIDO

(¿Y qué herno de hacer?)

MUJER

Diremos que ciego eres.

MARIDO

(¿Qué me la queréiz
[pegar?]

MUJER

Nosotras tuertas no más.

MARIDO

(¡Pedrci en el otro!)

MUJER

Llevaremos la *vigüela*.

MARIDO

(Zi yo no la zé tocar).

MUJER

Y unas coplas cantarás.

MARIDO

(¡Zi tengo maldita voz!)

MUJER

Y pesetas ganarás.

ESCENA II

PRIMA

3. ¿Qué hay de nuevo, prima
[mía?

MARIDO

(Bien venida, chiquilla).

MUJER

Manolo ha de hacer
[papá.

MARIDO

(Ezo al inztante).

MUJER

Y a las dos de lazarillos...

MARIDO

(¡Qué buenoz angelitoz!)

MUJER

dice que quiere llevar.

MARIDO

(Andaréiz vozotraz).

MUJER

Porque si no en San
[Fernando...

MARIDO

(¡Caramba!)

MUJER

a todos nos meterá.

MARIDO

(¡Que le metan al diablo!)

MUJER

Y teniendo este ejercicio...

MARIDO

(¿Qué zucedará?)

MUJER

así no nos pillarán.

MARIDO

(Tiene razón)

LAS DOS

Pues vámonos a ensayar.

TODOS

(Rezando)

1. De Madrid a Toledo
hay doce leguas.

Todo el camino es llano
menos las cuestas.

2. El que tiene una vieja
para cortejo,
aunque sea en la pascua,
come abadejo.

3. Como el vaso de vidrio
son las doncellas,
que al menor golpecito
luego se quiebran.

(Parola)

MARIDO. Ezas zon las verda-
dez de Perogrullo.

MUJER. Vaya, padrecito; haz
cuenta que estamos en
la Puerta del Sol y que
nos mandan cantar.

MARIDO. Empieza tú primero,
que yo zeguiré el com-
paz.

MUJER. ¿Y qué he de cantar?

MARIDO. Algunaz
zeguidillitaz.

MUJER. Pues escucha unas
que me han enviado de
Cádiz, de una dama que
sentía la ausencia de un
oficial.

PRIMA. Y a mí otras nuevas
de una dama que
buscaba cortejo.

MARIDO. Ya no ze dize
cortejo, niña.

LAS DOS. ¿Pues cómo?

MARIDO. Zobretodo.

LAS DOS. ¡Bufonada!

MUJER

(Cantando).

1. Un oficial de guerra
fué mi cortejo,
y en pocas semanas
quedó sin resto.

¡Ay, qué bueno será
el señor oficial!

Ya se ha marchado;
pero tengo el consuelo
que va pelado.

MARIDO

(¡Pobrecito, y qué
contento quedaría!)

PRIMA

2. Yo quisiera un abate,
pero me han dicho
que me guarde y reguarde
ele tan mal bicho.

¡Ay, qué bueno será
el señor perillán!

Porque esta casta
es tan corta de bolsa
como de capa.

MARIDO

(¡Pobrezillos! Ziempre ha zido perzeguída la inocencia).

MUJER

3. En la gente de guerra es evidente que siempre está el bolsillo convalaciente.

¡Ay, qué bueno será, el señor oficial!
Pero con todo, no faltan oficiales que son garbosos.

MARIDO

(Como que zí. Máz vale
[un
•Te daré» de algunoz oficialez
que doz «toma» de un
[paizano).

PRIMA

Un petimetre quiere que yo le oiga;
y por más que suspira, hago la tonta.

¡Ay, qué bueno será el señor perillán!
Porque su renta dicen que está en los bancos de la fachenda.

MARIDO

(Y que no ez cuento. Los petimetrez zon como laz lechugaz flamencaz: mucha pompa y poco jugo).

Parola sobre música

LAS DOS. ¿Qué tal, Manolo?

MARIDO. OZ habéiz portado con entendimiento.

LAS DOS. Pues canta tú ahora, y oiremos tu gracia.

MARIDO. ¿Que va de veraz?

LAS DOS. Sí.

MAIUDO. Puez zi no hay remedio, empiezo.

CEsta canción fue introducida por Laserna, como lo demuestra el autógrafo del manuscrito musical correspondiente).

MARIDO

(Cantado)

Camino de Salamanca son las culebras muy gordas; pero tienen los lagartos una cabeza y dos colas. Vaya que vaya; vaya que venga; que el que no anda, no se menea.
¡Vaya, vaya!
¡Ea, ea!

Parola sobre música.

MARIDO. ¡Ea, poca bulla; que aún falta lo mejor!

MUJER. ¿Qué es ello?

MARIDO. Un villancico al cazamiento de Majoma.

LAS DOS. ¡Vaya! ¡Prosigue!

MARIDO Y PRIMA

(Cantando)

1. Cuando Mahoma vivía, allá en la era pasada,

MUJER

tanto era lo que bebía que del suelo se elevaba...

Los TRES

con las monas que cogía.

MARIDO Y PRIMA

2. Los moros con atención mirando visajes tales,

MUJER

prestaban adoración
a los lobos garrafales,

Los TRES

que cogía el borrachón.

MARIDO Y PRIMA

3. Con Fátima se casó,
mora muy bonita y bella,

MUJER

y tan pronto la enseñó
a coger lobos a ellas

Los TRES

que quince y falta le dió.

MARIDO Y PRIMA

4. En medio de tal vaivén
con el vino reventaron,

MUJER

y con sus hijos también
al infierno se bajaron,

Los TRES

por siempre jamás. Amén.

Final.

LAS DOS

Vivan los ciegos.
Viva su canto.
Viva su gracia;
pues han logrado
el ganar pesetillas
sin ir al Prado.
El ha hecho de padre.

MARIDO

(¡Cierto!)

LAS DOS

Se fingió ciego.

MARIDO

(Y muchaz vecez).

LAS DOS

Que si no, ya estuviera...

MARIDO

(¿En dónde?)

LAS DOS

en un encierro.

MARIDO

(¡Canario!)

Los TRES

Y pues estamos
con alegría,
¡vivan los ciegos!
¡La corte viva,
que en fingimientos
todos imitan
y al mundo engañan
a letra vista!
Sí, sí, mi patio.
Sí, sí, mi vida.
Y aquí concluye, señores.
la tonadilla.

EL RECITADO
(Hacia 1775)

ESCENA I

TUNO

1. Yo señores míos,
soy un tuno tal,
que tuno más tuno
no lo encontrarán.
A todas las niñas
me gusta embromar;
unas con pimienta
y otras con sal.
Pero la que en todo
más gracia me dan,
son las que más saben
gorgoritear. ¡Ali!
Esta sí es primura. ¡Ah!
Este sí es quél.
Y está si es garganta
para un buen cordel.

2. A un madamita
ahora voy a ver,
que adoro, que quiero
con todo mi aquél.
Es muy primorosa,
feligrana es.
Canta a la italiana,
viste a la dernier.
Del gusto a lo chairo
quiere algo aprender,
y yo de su estilo
quiero algo coger. ¡Ah!
Ya la voy entrando. ¡Ah!
Con ello saldré.
Agur, caballeros,
que allá lo veréis. *(Se va.)*

ESCENA II

*(Salen la DAMA y el GALÁN
con un papel de música en
la mano)*

LOS DOS.

Las dulces auras
del suave viento
dulce contento

al amor dan.
Mas si los hados
las dichas truecan,
todo es borrascas,
todo es tormenta,
porque en amor no hay
nada

que no dé pena.

ESCENA III

TUNO

Seguidillas.
Tenga usted buenas noches,
señora hermosa;
Dios guarde, caballero,
la real persona.

DAMA

¿Si será tonto?
Diga usted lo que quiere.

TUNO

Poquito a poco.
2. Yo tengo una garganta
como un jilguero,
y son aun los canarios
para mí cuervos.

GALÁN

Ese ha delirios.

TUNO

¿A qué queda usted
tonto

si yo hago un trino?

GALÁN

3. Yo se hacer mil trinados.

DAMA

Yo apoyaturas.

GALÁN

Y yo semicorcheas
y semifusas.

DAMA Y GALÁN

Vamos a verlo.

TUNO

Pues chitón y cuidado.

Los TRES

Tengan silencio.

TUNO

(Hablado.)

1. Oiga usted un recitado.

Recitado.

(cantado, burlándose.)

Dolce mío amato,

tu sai mió bene

del Genitó...

DAMA

(Hablado.)

Señor: eso es muy malo. Así,
[así:

(Cantado.)

Dolce mío amato,

tu sai mió bene

del Genitó.

(lo repite Garrido

remedando.)

TUNO

Es que usted no ha entendido
aquel volado.

No le hacen los violines.

DAMA Y GALÁN

(Hablando.)

¿Pues quién?

TUNO

(Cantado.)

Sino los pavos.

(Hablado.)

Gor. gor.

Los TRES

(Cantado.)

Siga el asunto.

Prosiga el paso,

la tonadilla

del Recitado,

que el asunto es muy chulo

y muy extraño.

TUNO

(Hablado.)

2. Ahora hago el galán.

(Cantado.)

Amata mía,

bella dileta

yo sono qui qui qui.

GALÁN

(Hablado.)

Así, señor; así:

(Cantado.)

Amata mía,

bella dileta;

yo sono qui.

(Lo repite Garrido

[remedando.)

TUNO

Es que usted aquel eco

no ha penetrado.

Le hacen adentro dulce...

DAMA Y GALÁN

(Hablado.)

¿Quién?

TUNO

(Cantado.)

Cuarenta gallos.

(Hablado.)

Quiquiriquí.

Los TRES

(Cantado.)
 Siga el asunto.
 Prosiga el paso,
 la tonadilla
 del recitado,
 que el asunto es muy chulo,
 [etc.]

TUNO

(Hablando.)
 3. Ahora hago el bajo a dúo.
 (Cantado.)
 ¡Ah, figlia mía!
 ¡Oh, caro padre!,
 yo vidaró.

DAMA Y GALÁN

(Hablando.)
 Señor: eso no vale nada. Así:

GALÁN

(Cantado.)
 Ah, tiglia mía!

DAMA

¡Oh, caro padre!

DAMA Y GALÁN

Yo vidaró.
 (Lo repite Gañido
 remedando.)

TUNO

Ustedes de los ecos
 no me hacen caso.
 Y este han de responderle...

DAMA Y GALÁN

(Hablando.)
 ¿Quién?

TUNO

(Cantado.)
 Cuatro marranos.
 (Hablando.)
 U. u.

Los TRES

(Cantando.)
 Siga el asunto.
 Prosiga el paso,
 la tonadilla
 del recitado.
 Pues vayan seguidillas;
 sí, seguidillas
 y acabe el paso (bis).
 prosiga el paso.
 Siga el intento.

GALÁN

En francés,

DAMA

italiano,

TUNO

y en español.
 (La Dama y el Galán
 repiten lo que antes habían
 cantado en francés e
 italiano, respectivamente.)

TUNO

Oui, monsieur. Oui
 madame.
 Seguidillas.

Los TRES

Oigan las seguidillas
 de estilo nuevo.

GALÁN

En francés,

DAMA

italiano,

TUNO

y en español.

GALÁN

Serviteur, madame,
Je suis votre Jean.
(*Hablado.*)
Oui, oui.

TUNO

(*Hablado.*)
Fort bien.

GALÁN

Alons, prenez un pris.
Prenez un. Alons donc.

DAMA

Gli sono obligata
al suo bel honore.
Mi afecto in il core
gradice il suo honor.

TUNO

La que quisiere el cutis
traer colorado,
(y) échese cuatro cuartos
de chapurriao,
cabali, cabali, cabaluco,
de chapurriao.

GALÁN

(*Hablado.*)

Est très bien, monsieur.

DAMA

¡Bravo, bravo!

Los TRES

(*Cantado.*)

Viva, Viva la idea.
Sono obligato.
Quisquilá qui volete,
Respingan majo,
Quisquilá, quisquilá, qui
[volete,

(*Hablado.*)

GALÁN

Est très bien, monsieur.

Los TRES

(*Cantado.*)

¡Viva, viva la idea,
y agur, muchachos!

GARRIDO ENFERMO Y SU TESTAMENTO

ESCENA I

ELLA

Chito, silencio, la orquesta.
Observe silencio el patio,
que yo, poquito a poquito,
iré mi asunto explicando.
(*Recitado.*)
Público respetable y
venerado,
de vuestra Victoria tan
[amada,
aquí salgo a anunciarte un
[accidente
que ocurre desde ayer, y es
[el siguiente:

(*Cantado.*)

1. Sabrán que Garrido,
desde ayer acá,
de una merendona
muy malito está.
Se comió tres pavos;
se comió un capón,
catorce perdices
y medio jamón.
No se dónde tanto
le pudo caber
a una almondiguilla
como un cascabel.
Llorad, gallinitas,
si se va con Dios,
que ese gallinero
sin gallo quedó.

2. A ustedes pretende
esta tarde ver;
que aunque está malito,
se mantiene en pie.
Porque a conveniencia
consiga venir,
le he enviado la silla
que me trae a mí.
De tales excesos
en el carnaval,
¡cuántos habrá enfermos!
¡Cuenta con tragar!
Llorad gallinitas,
su suerte infeliz;
que el Arrebolado
se quiere morir.
(Parola.)

Sillero 1.^a

A un ladito. (Dentro.)

ELLA

Ya en la silla
el pobre Garrido llega.

ESCENA II

(Salen con las sillas.)

SILLERO 1.-

¿Donde va este enfermo?

ELLA

Aquí,

para abrirle yo la puerta.

GARRIDO

¡Ah, mísera humanidad!
Toda estás como una breva.
Caballeros, buenas tardes.
(Al patio.)
Coterras mozas y viejas,
enviad a este pobre enfermo
algo, si tenéis merienda.

SILLERO 1.^A

¿Quitamos la silla?

GARRIDO

Sí;
muchos de nuestras literas.
(Vanse con la silla.)

ELLA

3.¿A qué al coliseo
quisiste venir?

GARRIDO

A ver las devotas
que tengo hacía allí,
y al público amado
pedir por favor,
si me muero de ésta,
me encomiende a Dios.

ELLA

¿Sentirás morirte?

EL

Discúrrete tú
con mis buenas obras
que son de virtud.

LOS DOS

Llorad, gallinitas,
y entre tanto, ved
si acaso hay alguna
que alivio me dé.

ESCENA III

(Parola en la cazuela.)

CHICA

Seor Garrido.

GARRIDO

¡Ay, amor,
qué voz tan dulce!

ELLA

¡Baboso!

que no puedes con la bula
y has abierto tanto el ojo.

EL

Soy humano. ¿Quién me
[llama
de ese jardín delicioso
de Cupido?

CHICA

Una real moza
de primera clase, asombro
de la majeza y hechizo
de todos esos babosos
que miran.

EL

¿Y qué me quieres?

CHICA

Pues pides tan lastimoso,
que te den alivio, yo
iré a dártelo, pimpollo
de mi corazón; y escucha
con estilo saleroso
estas seguidillas majas,
pues es lo que causa
[asombro.

(Cantando a la cazuela.)

CHICA

Tengo yo un granadero
que me corteja,
y nos vamos a Maudes
todas las fiestas.
Y con qué resalero
me quiere y me ama,
porque esta majeza
es la sal de España.
Decid, chorizos;
decid, chorizas;
que nuestro Garridito
mil años viva.
(hablando sobre música.)
¡Que viva Garrido!

(Parola.)

ELLA

Piadosa te favorece
nuestra cazuela.

EL

Ay, amiga;
no sabes tú bien las almas
que hay aquí caritativas.

ELLA

Dos médicos he avisado,
ya enttan a verte.

EL

¡Ay!, querida,
di dos muertes con peluca
que andan a caza de vidas.

ESCENA IV

(Cantado.)

MÉDICO 1 °

Alargue la mano
y el pulso veré.
(Hace gestos.)
¡Que poco me gusta!
Muy malo está usted.

MÉDICO 2 °

Sacad esa lengua.
Veremos qué tal.
Raro es el que escapa
de esta enfermedad.

ELLA

Garrido mío,
ten conformidad,
y de estos Herodes
Dios te saque en paz.

EL

Sólo de mirarles
su gesto y bastón,
ya creo que huelo
a Kirie eleisión.

(Hablando sobre música.)

EL

MÉDICO L.º

Las orquestas famosas
que andan de ciegos,
y las irán cantando
tras de mi entierro.

Pues amigo.

MÉDICO 2.º

ELLA

Pues señor.

LOS DOS MÉDICOS

¿Para los compañeros
qué mandas dejás?

Disponga ya sus cosas.

EL

EL

¿Con que de veras va?

El dinero que encuentren
en mis gavetas,
con cláusula que paguen
todas mis deudas.

ELLA

Cuando los dos lo dicen,
no tienes que dudar.

ELLA Y MÉDICOS

¡Ay, pobre Garrido!

EL

EL

(Parola.)

Pues haré testamento
con toda brevedad,
antes que éstos me encajen
allá en San Sebastián.

Lo que es de llorar
las viudas de amores
que llego a dejar.

ELLA

LOS CUATRO

Prosigan las mandas
y conformidad.

(Cantado.)

Vaya de testamento.

Silencio. Empezad.

ELLA

LOS DOS MÉDICOS

2. A las mozas traviesas,
¿que das de manda?

Vaya de testamento.

Silencio. Empezad.

EL

TODOS

Vaya de testamento.

Silencio. Empezad.

Que en la calle de Atocha
las dejo casas,
que son tres de escarmiento
y una de baba.

ELLA

ELLA

1. ¿Quién de ais tonadillas
se hará heredero?

A tus apasionados,
¿qué mandas bueno?

EL

Que les den nueve días
a pavo tierno,
y ello me den a duro
mientras me muero.

ELLA Y MÉDICOS

¡Ay, pobre Garrido!

EL

Lo que siento yo
quién hará, muriendo,
a mi don Simón.
Prosigan las mandas
y disposición.

ELLA

3. A quién das tus vestidos
saber procuro.

GARRIDO

Al Apolo del Prado,
que está desnudo,
que su talle y el mío
es todo uno.

ELLA

¿Para quién son los dotes,
si es que los dejas?

EL

Para cómicas pobres
de dentro y friera,
y por falta de dote
se están doncellas.

ELLA Y MÉDICOS

¡Ay, pobre Garrido!

EL

Todo lo demás
dalo, mi Victoria,
a tu voluntad.

Los CUATRO

Y aquí el testamento
finalizó ya.

ESCENA V
(Parola.)

CHICA

Garrido, fuera tristeza,
que yo te vengo a sanar
cantándote una tirana
que espante tu enfermedad.

Los CUATRO

Veamos, salada.

CHICA

Chitito,

oye su amapola real.

(*Tirana cantada.*)

CHICA

Para curar los enfermos
de los chuscos
desahuciados,
es la mejor medicina
la tirana del fandango.
¡Ay, tirana, qué flechas que
[tiras
con tus ojos a mi corazón!
¡Ten piedad, ten piedad, que
[me matas,
y me muero, me muero de
[amor!
Ay, tirana, tirana, el
[fandango
es de España y del mundo la
[sal.
Eche usted, eche usted
[anisitos,
anisitos en el delantal.
Allá van. Alía van.

(Parola.)

TODOS

El enfermo cómo baila.

EL

Amigos, ¡gran medicina!
Se me espantó el mal y estoy
ya tan bueno.

ELLA

Pues prosiga
la tirana y finalice
con ella la tonadilla.
(*Cantado.*)
Ninguno compre chorizos,
que los viles choriceros
echan más carne de tajo
que no tocino de cerdo.

EL

Eso no es mucho milagro,
que la semana pasada
encontré yo dentro de uno
media piocha de cabra.

ELLA Y EL

¡Ay tirana, qué flechas que
tiras!, etc.

TODOS

¡Ay, tirana, tirana, el
fandango!, etc.

Final.

TODOS

Adiós, pueblo respetable,
que esto ya se concluyó,
pidiendo todos rendidos
de las faltas al perdón.
Adiós, mosqueteritos,
dueños del corazón.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

**BOCCHERINI**

**Quartettini per
2 violini, viola e
violonchelo.
Stabat Mater**

Luigi Boccherini (Lucca, 1743 - Madrid, 1805) viajó desde París a Madrid en 1768, en compañía de su amigo el violinista Manfredi, para presentarse al Príncipe de Asturias, que había de ser el futuro Carlos IV. Con su venida a Madrid, Boccherini cambia el rumbo de una carrera, desarrollada en gran parte de Europa para quedarse definitivamente en España. Tenía veinticinco años. El objetivo era formar parte de la Real Capilla. Boccherini escribió y dedicó al futuro Carlos IV los *Seis tríos*, Op. 6 para cuerda (dos violines y un violonchelo) en 1769, pero no fue contratado por la Real Capilla, probablemente debido a su hostilidad con Brunetti, una hostilidad que sin muchos datos está presente desde la biografía y catálogo que escribió en 1879 su biznieto Alfredo Boccherini y Calonge y que quizá se apoye en el peligro que pudiera ver Gaetano Brunetti, ya afianzado en la Real Capilla, en la personalidad de Boccherini o más bien, como se ha señalado últimamente, en el hecho de que Gaetano reservaba una plaza de violonchelo para otro Brunetti, que pudiera ser hijo o sobrino suyo, plaza que de hecho ocupó desde 1787. Lo cierto es que a Boccherini se le nombra violonchelista y compositor de cámara del infante don Luis de Borbón el año 1770, en Aranjuez. Desde este momento trabajará en exclusiva para el infante, a quien dedicará todas sus obras hasta que muera, en 1786. Durante estos dieciséis años, Boccherini acompañará al enante «cuarto del Infante», que sufre «destierro» de los Reales Sitios por unas intrigas que, en lo esencial,

conducen a apartarle de la Corte con el fin de evitar su acceso o el de alguno de sus hijos a la corona. Así, entre 1770-76, Boccherini está en Boadilla del Monte (Madrid). Después del matrimonio del Infante con M.^a Teresa Villabrega y Rozas, «de nobleza inferior», la pequeña Corte no puede residir en Boadilla, muy próxima a la Corte, por lo que tras algunos meses, yendo de un sitio a otro -Talavera de la Reina, Torrijos, Velada (en el palacio del Conde de Altamira, donde quizá compuso los *Seix sextetos* del Op. 23), Cadalso de los Vidrios-, se asienta de forma definitiva en Arenas de San Pedro (Avila) en 1777, y sólo en el año 1779 podrá tener una residencia más confortable en el Palacio del Infante o de la Mosquera construido por Ventura Rodríguez. Se apuntan con algún detalle estos hechos porque son los que explican la estancia de Boccherini no sólo fuera de la Corte sino del público madrileño, al que había intentado acercarse con un *Concierto-Sinfonía*, Op. 7, escrito en 1769 y dedicado al teatro de los Caños del Peral. Sin embargo, no hay que pensar esta etapa como oscura para la cañera más internacional del compositor, tal como se ha dicho en alguna ocasión.

Boccherini, cuando viene a España es ya un músico formado en el amable rococó italiano y en el clasicismo de la escuela de Mannheim. Desde las influencias de Tartini o Vivaldi abandonará, poco a poco, bajo la influencia importante de Cristoph Willibald Gluck, a quien conoce muy de cerca por sus dos viajes a Viena, la utilización del *basso continuo* para introducirse en una estética en que el equilibrio de las partes y el equilibrio entre homofonía y polifonía le conduzcan a los presupuestos del clasicismo, que conoció sobre todo en París. A ello hay que añadir el melodismo italiano, quizá más desarrollado en él por la influencia de Sammartini, a cuya orquesta perteneció durante dos años (1764-66), además de formar cuarteto con Nardini, Manfredi y Cambini.

Este es el bagaje de Boccherini cuando viene a España. En él experimentará, pero sin salirse de lo que es esencial al estilo italiano y vienés, en los que incluirá, sobre todo en su última etapa, el talante de la música popular española.

Comienza Boccherini a introducir la música popular española en sus obras, por primera vez, en 1780

con el Op. 30, *Música nocturna de las calles de Madrid*. Parece que debió tener siempre temores o recelos de que esta música pudiera tener un carácter universal porque, aún en 1797, escribía a su editor Pleyel diciéndole que «este trozo es totalmente inútil e incluso ridículo fuera de España». ¿Temores editorialistas? ¿Temores a que no se entienda la música española fuera de España? Sea lo que fuere, Boccherini se interesó siempre por la música popular española y la incorporó a su obra no como una cita fácil y exótica, sino como sustancia mas profunda en lo armónico y en lo rítmico, sintiendo una gran fascinación por la guitarra, como años atrás Domenico Scarlatti. Un ejemplo de esto es el «*Quintettino imitando il Fandango che suona sulla chitarra il padre Basilio*».

Boadilla y Arenas serán lugares apacibles para componer una música identificable con los estilos rococó-neoclásico de los edificios construidos por Ventura Rodríguez, aunque poco a poco entreviéndose un talante romántico que se apuntará más claramente en la etapa posterior madrileña, a partir de la muerte del Infante en 1786. La producción de esta etapa de Boccherini al servicio de Don Luis abarca fundamentalmente la música de cámara, desde el trío al sexteto, con un gran número de obras, a lo que hay que añadir 18 sinfonías y un *Stabat* y *Lfaer* para soprano y quinteto de cuerda. En esta una época feliz de experimentación y madurez a la que sucederá la postrera etapa madrileña al servicio de la Condesa-Duquesa de Benavente como director de música al frente de una orquesta que constaba de 17 componentes, donde reinaba de forma especialísima la música de Haydn. Recibirá paralelamente una pensión de su entusiasta admirador Guillermo II de Prusia, que le nombra compositor de cámara. Boccherini le mandará las obras a Berlín. En la casa de los Benavente tiene la oportunidad de reencontrarse con Goya, que pintaba para la familia, a quien ya había conocido en los veranos de 1783-84 en Arenas cuando el pintor se desplazó allí para hacer el *Retrato de familia del Infante don Luis*. Parece que el músico está retratado en este cuadro si es que se confirma la más que verosímil hipótesis de que el personaje central de las cinco figuras de la derecha, atendiendo al parecido de otros retratos suyos, es Boccherini.

Por estos años conocerá a don Ramón de la Cruz, autor del libreto para la zarzuela *La Clementina*, que

Boccherini escribió para ser estrenada en casa de los Benavente, dentro de aquel ambiente de arcadia ilustrada en que el compositor llevaba la batuta y componía para un gusto ya próximo al romanticismo. Su labor compositiva durante esta época será muy abundante.

Las obras que se proponen en este concierto, los dos *Quartettini* y el *Stabat Mater*. Son del año 1781 y, por tanto, compuestas en Arenas de San Pedro para el servicio del Infante don Luis. Los *Quartettini* (con este diminutivo, igual que los *Trietti*, *Quintettini*...) pertenecen a lo que Boccherini denominaba en el catálogo de su propia mano, «ópera piccola», es decir, aquélla que tenía dos movimientos, mientras que denominaba «ópera grande» a las obras que constaban de tres o más movimientos. Ambos quartettini constan, así, de dos movimientos, con disposiciones muy semejantes en ambos casos: un tema que aparece en las dos partes de que consta cada movimiento, en la tonalidad principal y en la dominante, respectivamente, con pequeños puentes para unir la nueva aparición del tema e introducir un pequeño elemento de contraste. Los segundos movimientos son un Rondeau y un Minueto con dos tríos, respectivamente, escritos en la misma tonalidad que el primero, si bien hay que resaltar el elegante y efectivo contraste que supone en el Rondeau la alternancia del tono mayor y menor. Una escritura elegante de forma y arquitectura acabada en que el violín primero lleva la parte cantable en un gran porcentaje de ambas obras. Una escritura, en fin, galante y amable.

El *Stabat Mater* supone un enorme contraste con las dos obras anteriores que nos sitúa en un ámbito religioso muy escaso en Boccherini (de sus 580 obras sólo nueve son religiosas), pero muy profundo. La obra tiene dos versiones, una primera de 1781 para soprano y quinteto de cuerda, escrita en Arenas por orden del Infante, y una segunda, mucho más conocida, de 1800 (en ésta lleva la denominación de «ópera grande»), para tres voces (dos sopranos y un tenor) hecha así «sin cambiar nada», «a fin de evitar la monotonía de una sola voz, para la que fue escrita, y la mucha fatiga para esta única cantante».

Aquí se oirá la primera versión. Tiene once números, en lugar de los 20 que corresponderían a otras tan-

tas estrofas de que consta la secuencia escrita por Jacopora da Todi (1230-1306), debido a que Boccherini, como también es normal en otros autores, engloba dos o tres estrofas en varios de los números.

La arquitectura de la obra está hilvanada atendiendo a cada número en particular y en su conjunto. Cada número consta de dos partes distribuidas en el siguiente esquema: Introducción instrumental - Primera parte vocal (con el texto completo de la estrofa) - Interludio Instrumental - Segunda parte vocal (en que se repetirá la estrofa, si sólo hay una) con una música que se inicia igual que en la primera parte o que se repite casi inédita) - Postludio instrumental (que con frecuencia recoge materiales de la introducción). En el caso de que haya tres estrofas dentro de un número, la primera y tercera estrofas corresponderán a las partes primera y segunda. En este caso, la estrofa segunda es una unión dentro del esquema básico de dos partes. Esto es siempre así en el caso de tres estrofas dentro de un mismo número, excepto para el número seis en que hay tres partes distintas, una para cada estrofa, porque se trata del número central, un punto que asimismo está en una tonalidad alejada a la que se ha llegado desde la tonalidad base, y desde el que se parte para volver a ella en el número final. Esta parte central junto a los dos extremos, en que probablemente se dan los momentos de más intenso dolor, son los pivotes de la obra atendiendo a su forma de conjunto. No hay «monotonía de la voz sola» y es de suponer que tampoco fatiga porque el canto no es excesivamente virtuosístico y, en todo caso, está articulado en frases cortas, con algunos respiros de *recitativo*, como el expresamente indicado en el número dos y otros lugares en que se aproxima mucho.

Es un gran acierto en esta obra íntima y expresiva la adecuación que existe entre el tratamiento instrumental y vocal para expresar la idea de profundo dolor del poema.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Stabat Mater

- | | |
|--|---|
| 1. Stabat mater dolorosa
juxta crucem lacrimosa,
dum pendebat filius; | La Madre piadosa estaba
junto a la cruz y lloraba
mientras el Hijo pendía;
cuya alma, triste y llorosa,
traspasada y dolorosa,
fiero cuchillo tenía. |
| 2. cujus animam gementem
contristatam et dolentem
pertransivit gladius. | |
| O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater Unigeniti! | ¡Oh cuán triste y cuán aflicta
se vio la Madre bendita,
de tantos tormentos llena!
Cuando triste contemplaba
y dolorosa miraba
del Hijo amado la pena. |
| 3. Quae moerebat et dolebat
et tremebat, cum videbat
Nati poenas inclity. | |
| 4. Quis est homo qui non fleret
Christi matrem si videret
in tanto supplicio?
Quis non posset contristali
piam matrem contemplari
dolentem cum filio? | Y ¿cuál hombre no llorara,
si a la Madre contemplara
de Cristo, en tanto dolor?
¿Y quién no se entristeciera,
Madre piadosa, si os viera
sujeta a tanto rigor? |
| 5. Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum.
Vidit suum dulcem Natum
morientem, desolatum,
dum emisit spiritum. | Por los pecados del mundo,
vio a Jesús en tan profundo
tormento la dulce Madre.
Vio morir al Hijo amado,
que rindió desamparado
el espíritu a su Padre. |
| 6. Eja, mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac ut tecum lugeam.
Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam. | ¡Oh dulce fuente de amor!
hazme sentir tu dolor
para que llore contigo.
Y que, por mi Cristo amado,
mi corazón abrasado
más viva en él que conmigo. |
| Sancta mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
cordi meo velide. | Y, porque a amarle me anime,
en mi corazón imprime
las llagas que tuvo en sí.
Y de tu Hijo, Señora,
divide conmigo ahora
las que padeció por mí. |
| 7. Tui nati vulnerati
tam dignati pro me pati,
poenas mecum divide. | |
| Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
donec ego vixero.
Juxta crucem tecum stare
te libenter sociare
in planctu desidero. | Hazme contigo llorar
y de veras lastimar
de sus penas mientras vivo;
porque acompañar deseo
en la cruz, donde le veo,
ai corazón compasivo. |

- | | |
|---|--|
| <p>8. Virgo virginum praeclara,
mihi jam non sis amara;
fac me tecum piangere.</p> | <p>¡Virgen de vírgenes santas!,
llore ya con ansias tantas,
que el llanto dulce me sea;
porque su pasión y muerte
tenga en mi alma, de suerte
que siempre sus penas vea.</p> |
| <p>9. Fac ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem,
et plagas recolere.</p> | <p>Haz que su cruz me enamore
y que en ella viva y more
de mi fe y amor indicio;
porque me inflame y encienda,
y contigo me defienda
en el día del juicio.</p> |
| <p>10. Fac me plagis vulnerari,
cruce hac inebriali
ob amorem Filii.
Inflamatus et accensus
per te, Virgo, sim defensus
in die iudicii.</p> | <p>Haz que me ampare la muerte
de Cristo, cuando en tan fuerte
trance vida y alma estén;
porque, cuando quede en calma
el cuerpo, vaya mi alma
a su eterna gloria. Amén.</p> |
| <p>Fac me cruce custodiri,
morte Christi preamuniri,
confoveri gratia.</p> | |
| <p>11. Quando corpus morietur,
fac ut animae donetur
paradisi gloria. Amen.</p> | |

*Secuencia de la festividad de
Los Siete Dolores de la
Virgen María, atribuida a
Jacopone da Todi Q-1306).*

*Traducción libre de Lope de
Vega, Rimas sacras, 1614.*

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO



ENRIQUE GRANADOS

Goyescas
El Pelele

Enrique Granados (1867-1916) tuvo clara idea de que con *Goyescas* había encontrado algo importante. El mismo lo dejó anotado en su libreta roja de apuntes en 1910: «He tenido la dicha por fin de encontrar algo grande, "las goyescas", "los majos enamorados", llevan ya mucho andado». No se equivocaba. La crítica posterior le ha dado la razón reconociendo en esta obra la más alta cota de su labor compositiva y una de las más grandes aportaciones del piano español de todos los tiempos.

Goyescas, en su versión para piano, fue estrenada en sus dos partes por el propio Granados en el Palau de la Música catalana en 1911 y 1913, respectivamente. Poco tiempo después Granados tenía compuesta una ópera con el mismo nombre, con texto de Fernando Periquet, para ser estrenada en París, pero la Primera Guerra Mundial impidió el estreno y la primicia de la puesta en escena recayó en el Metropolitan de Nueva York, donde se estrenó en 1916.

A la suite *Goyescas*, que consta de dos cuadernos, con cuatro y dos piezas, se le añade *El Pelele* (titulada «Goyescas» por Granados) y escrita probablemente en 1913, porque esta obra se incorporó al primer e importantísimo cuadro de *Goyescas* ópera junto a las otras obras de la música para piano. No existe una sucesión idéntica en *Goyescas* de piano y ópera, como tampoco hay una sucesión cronológica en el orden de publica-

ción en que aparecen aquéllas. La unidad dramática de la ópera junto a sus personajes perfectamente ambientados y definidos dentro de la época de Goya, nos describen con rasgos muy fuertes lo que se ha dado en llamar el «madrileñismo» popular de los reinados de Carlos III y Carlos IV.

Aunque *Goyescas* para piano es anterior a la ópera, es siempre importante tener presente el argumento dramático de ésta para huir y, en su caso, interpretar la obra pianística. Este mundo de majos, requiebros, desdenes, fandangos, coloquios en la reja, espectros en «dies irae», es la culminación del gran entusiasmo que Granados sentía por esta época, tan extraordinariamente reflejada en el teatro de Don Ramón de la Cruz y en la pintura de Goya. Y se dice culminación por el mismo juicio de Granados y porque este ambiente sonoro había sido ya, en efecto, muy trabajado por él en las *Tonadillas*, también con letra de Periquet -no la tonadilla dramática sino la semejante a los Heder, pero escritas «en estilo antiguo»- algunas de cuyas melodías aparecen luego comentadas en *Goyescas*. Bastaría recordar algún título suelto de las *tonadillas* para darnos cuenta de ello: «el majo olvidado», «la maja de Goya», «los currutacos y modistas», «si al retiro me llevas». Dígase lo mismo de las *Danzas españolas*.

La atmósfera tonadillesca del XVIII y comienzos del XIX es una referencia continua en *Goyescas*, pero una referencia quintaesenciada, adaptada a su época y —al ser gran obra de arte— a la de todos los tiempos. Con Granados, y también Albéniz, se da el gran paso que hace resurgir a la música española que, en una época de nacionalismos musicales, acudirá a las fuentes de la música del pueblo para incorporarla y hacerla sustancia de la música culta intentando atrapar su espíritu. El cúlmen de este proceso sería Falla, que busca más el espíritu que la letra en el canto popular y nos habla del profundo misterio armónico de la melodía popular. La obra de Granados fue importante porque está dentro de este espíritu que indica Falla, que en modo alguno había estado presente en ninguno de los géneros de zarzuela, dominada por lo italiano en un principio y, luego, por lo alemán.

El aire fresco lo trae Granados, como no podía ser de otra manera, de manos de un piano romántico en

que Chopin, Liszt y Schumann tienen mucho que ver, aunque con apuntes de impresionismo, tal como se ha señalado en alguna ocasión.

La forma musical en *Goyescas* hay que buscarla o entreverla pensando en su gran capacidad de improvisación a la que Granados era muy aficionado. Fantasía libre, pero natural, más que la sujeción a una forma. No obstante siempre es muy preciso, e incluso metódico, en sus indicaciones. La obra requiere una audición atenta en su conjunto para ver las alusiones a giros o temas que unas piezas hacen a otras, por ejemplo, las que se hacen en *El amor y la muerte* al *Coloquio en la reja* y *Quejas* o las que hay en el *Epílogo* referidas a *El amor y la muerte*. Esta atención debe dirigirse también al ambiente extraordinariamente rítmico del *Fandango de Candil*, que está colocado entre las dos piezas más expresivas de *Goyescas*: *Coloquio*, muy romántica, y *Quejas o la maja y el ruiseñor*; de gran delicadeza. Atención que también debe dirigirse a detectar en *Los requiebros* «La tirana del Trípoli», tomada del gran tondillero Blas de Laserna, o al *Fandango de Candil*, en que subyace la descripción de una escena madrileña del gran costumbrista Mesonero Romanos, que tiene ocasión en lugar cerrado a la luz de un candil.

En cualquier caso, las indicaciones dramáticas y de situación de *Goyescas* ópera nos ayudarán a ver y oír esta música. He aquí la descripción del decorado para la escena primera de la ópera: «Pradera de la Florida. En lotananza la silueta de la Iglesia de San Antonio. A la izquierda, lejos, el río Manzanares. También a la izquierda en primer término, un merendero practicable con encañizado. Día espléndido. Manolas y chisperos mantean un pelele. Recuerda la escena del famoso tapiz de Goya. Entre los hombres está Paquiro, mozo gallardo y decididor, que piropea a las hembras allí presentes».

Esta festiva y cálida escena se va enrareciendo poco a poco en un claroscuro que va del requiebro al celo pasando por el desafío y la muerte. Unos cuadros que Granados reflejó en su música y también en su pintura, a la que era más que un buen aficionado.



Maja.
Aguafuerte, aguatinta bruñida.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

EL ARBOL DE DIANA

El árbol de Diana interpreta música concertada de todas las épocas para voces e instrumentos.

Sus componentes cuentan con un amplio y destacado historial como solistas e integrantes de grupos de cámara.

Inició sus actividades en 1992 con un concierto en el que ofreció canciones populares de Irlanda. Gales, Inglaterra y Escocia, arregladas por L. van Beethoven para violín, violonchelo, piano y dos voces, programa al que siguió otro con obras de G. Rossini para cuarteto vocal y piano.

MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ

Nació en Salamanca. Estudió en la Escuela Superior de Canto de Madrid con Teresa Tourné, Valentín Elcorro y Miguel Zanetti, obteniendo brillantes calificaciones. Asistió al curso de Música Barroca de El Escorial con Nigel Rogers. Inicia su actividad profesional interpretando música antigua y barroca con gmpos como SEMA, Pro-Música Antigua de Madrid, Camerata, Stravaganza, con los que recorre todo el país y numerosas ciudades europeas y americanas. Simultáneamente colabora con grupos de música contemporánea como KOAN, Percusionistas de Madrid, Círculo, con los que realiza numerosos estrenos y grabaciones de disco y radio de compositores como Stravinsky, Boulez, Halffter, De Pablo, Bernaola, Marco.

Es solista de Oratorio con varias orquestas españolas, realizando también audiciones de óperas españolas olvidadas como *La Celestina* de Pedrell, «Charlot» de Bacarise y *Fantochines* de Conrado del Campo. Participa en el estreno absoluto de la ópera *Luz de oscura llama* de Pérez Maseda. Es contratada por la Opera Royal de Wallonie (Lieja) para el personaje de Frasquita de la ópera *Carmen* de Bizet, papel que interpreta en numerosas ocasiones y repite en 1992 junto a T. Ber-

ganza en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, J. Carreras y en el Teatro de la Maestranza de Sevilla con Plácido Domingo, con la producción del Gran Teatro del Liceo de Barcelona y el Covent Garden de Londres. A principios del 93 debuta en el Teatro del Liceo con esta producción, cantando también en numerosos teatros españoles que tienen temporada de ópera.

Invitada por la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico para cantar *Carmina Burana* de C. Orff, la repetirá en España en una treintena de ocasiones, siempre con éxito de crítica. Colabora con la compañía Opera Cómica de Madrid en originales montajes tanto de óperas como zarzuelas olvidadas o poco conocidas. Alterna esta actividad con numerosos recitales de canto y piano (lied, zarzuela, canción española y francesa, ópera), desarrollando una labor didáctica y divulgativa con la Comunidad de Madrid y de Castilla-La Mancha. Cuenta con una pequeña discografía muy interesante por su contenido en música antigua y contemporánea.

ANA MARÍA LEOZ

Nacida en el seno de una familia de amplia tradición musical, desde muy temprana edad se inició en el conocimiento de la música, realizando estudios de piano y órgano en el Real Conservatorio de Madrid, centro donde igualmente revalida sus estudios de canto que realiza bajo la dirección de su padre Esteban Leoz. Sigue posteriormente cursos de especialización con Isabel Penagos, Lola Rodríguez Aragón y Miguel Zanetti.

Se inició profesionalmente como organista a los doce años de edad, continuando desde entonces su actividad en el mundo profesional de la música ininterrumpidamente.

Como intérprete de la música Renacentista y Barroca, así como del Lied, Oratorio y Opera, ha actuado en los diferentes ciclos de conciertos, festivales y temporadas líricas, colaborando con agrupaciones como Orquesta Nacional de España, Orquesta de Radio Televisión, Sinfónica de Madrid, Sinfónica de Bilbao, Sinfónica de Valladolid, Orquesta Arbós, Sinfónica de

Tenerife, Sinfónica de Berlín, bajo la dirección de Moreno Buendía, Odón Alonso, Ernesto Halffter, Max Bragado, Peter Frank, Ricardo Muti y Luis Remartinez con obras como *Requiem* de Mozart, *El Mesías* de Haendel, *La Creación* de Haydn, *Stabat Mater* de Rossini, *Octava* de Mahler. Asimismo ha mantenido una estrecha colaboración con diversos grupos de Cámara como Cuarteto Renacimiento, Solistas de Catalunya, Agrupación de Cámara de Madrid, o La Stravaganza, agrupación con la que inauguró el reciente Festival de Otoño de Madrid.

Como intérprete de la Música Española ha llevado a cabo diversas giras por el extranjero, habiendo actuado en Portugal, Francia, Italia, Corea del Norte, China y Polonia, habiéndole sido encomendado el estreno de autores tan eminentes como Sebastián Durón, Padre Soler, Joaquín Rodrigo y Tomás Marco.

Tiene realizadas diversas grabaciones radiofónicas y discográficas, entre otras para la firma Philips, así como para Televisión Española. Con la compañía Opera Cómica de Madrid ha participado en producciones como *El Secreto de Susana* de Wolf Ferrari, *Viva la Opera* con música de Donizetti en versión de Alonso de Santos, *El sombrero de paja de Italia* de Niño Rota y *Las labradoras de Murcia* de Rodríguez de Rita.

Es profesora de la Escuela Superior de Canto de Madrid.

EMILIO SÁNCHEZ

Natural de Zamora. Inicia su formación musical en Salamanca, donde cursa sus estudios universitarios de Historia del Arte. Más tarde se traslada a Madrid, ingresando en la Escuela Superior de Canto y en el coro de la Comunidad Autónoma de Madrid. Con esta agrupación debuta en el Teatro Real de Madrid. Ha actuado con numerosas orquestas, como la Sinfónica de Madrid, la de Radio Televisión Española, la Sinfónica de Bratislava, la Filarmónica de México, los «Virtuosos de Moscú», bajo la dirección de maestros como Max Bragado, Marcello Panni, Odón Alonso y Sabas Calvillo, entre otros, en numerosas ciudades españolas, así co-

mo en México y Tel Aviv (Israel), donde colabora con el Israel Vocals Arts Institute, dirigido por Joan Dornemann. Ha grabado la obra *España*, de Otallo Morales, con la Orquesta de Radio Televisión Española para dicho ente; y en el verano de 1990 grabó para Radio Nacional de España la primera ópera radiofónica *Estamos en el aire*, de Juan Pagán, estrenada ese mismo año en el Festival de Música Contemporánea de Alicante.

MIGUEL ANGEL TALLANTE

Nace en Madrid. En su Conservatorio realiza, entre otros, los estudios de violín, piano, música de cámara y composición. Obtiene diversos premios y amplía su formación en Francia y Bélgica. Becado por la Real Academia de Bellas Artes de Madrid y por los ministerios de Educación y Asuntos Exteriores se especializa en música histórica y de cámara. Con órgano y clave ha colaborado con grupos, orquestas y coros españoles y extranjeros de prestigio. Su actividad también abarca la composición, la docencia y la investigación. Ha intervenido en una extensa y variada discografía. Es director del grupo «Pro Musica Antiqua de Madrid», creado en 1965, con el que ha recorrido más de 20 países. Asimismo dirige el grupo «Lírica XVIII», especializado en la lírica española del clasicismo. Pertenece al Departamento de Programas Musicales de Televisión Española.

SEGUNDO CONCIERTO

*EL SIGLO DE ORO***ROBERTO MENDOZA**

Estudió violín y música de cámara con Hermes Kriales y Luis Regó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obteniendo el Premio Fin de Carrera y diversos galardones. Amplió sus estudios en la Royal Academy of Music de Londres con Clarence Myerscough, Simón Standage (violín barroco) y el cuarteto Amadeus, habiendo recibido también las enseñanzas de prestigiosos maestros tales como Yehudi Menuhin, Klaus Liebermann, Uri Pianka y A. León Ara.

Ha sido miembro de la Joven Orquesta Nacional de España, la Orquesta Mundial de Juventudes Musicales, la Joven Orquesta de la Comunidad Europea, la Orquesta de Cámara Andrés Segovia; ha colaborado con la orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española y la Sinfónica de Madrid.

Como camerista ha ofrecido conciertos en Israel (Tel Aviv, Jerusalén), Italia (Roma, Milán) y Estados Unidos (Nueva York-Alice Tully Hall, Lincoln Center-Cambridge-Universidad de Harvard), destacando hoy su actividad con el **••Trío Renaissance** y el «Cuarteto de Madrid», del que es primer violín.

Realizó su presentación como solista en el Auditorio Nacional de Música en un concierto presidido por Su Majestad la Reina y Su Alteza Real el Príncipe de Asturias. En 1991 mereció la mención especial del jurado por su participación en el Concurso Nacional de Violín Isidro Gyenes.

Roberto Mendoza es en la actualidad profesor de Música de Cámara en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

JOSÉ CARLOS MARTÍN

Realiza la carrera de violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid bajo la dirección de Hermes Kriales, con el que también cursa Música de Cámara. A continuación estudia con Víctor Martín y paralelamente realiza cursos de especialización con W. Martín, Uri Pianka, Lorand Fenyves, León Ara, Gerard Claret.

Entre 1988 y 1991 reside en Viena, donde estudia violín en el Conservatorio de dicha ciudad con el profesor Thomas Christian, y música de cámara con Roger Salander siendo en múltiples ocasiones concertino de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio.

Fue becario de la Sociedad Hugo-Breitner para jóvenes valores, así como de la Karl-Michael Stiftung (Viena).

Ha sido miembro de la Joven Orquesta Nacional de España con la que realizó las giras de Bélgica (Europa) y Unión Soviética. Así mismo ha sido colaborador de orquestas sinfónicas profesionales como: Sinfónica de Asturias, Sinfónica de Valladolid, Sinfónica de Tenerife y Radio Televisión Española, así como las orquestas Mozart y Residenz (a la que perteneció por oposición) en Austria.

Fue concertino de diversas orquestas de cámara con las que interpretó todo tipo de repertorio dirigido por maestros como: Joseph Maria Müller, Kurt Richter o Conrad Leitner.

En abril de 1991 interpretó *Melos* para violín solo, de Erich Eder de Lastra, en el Instituto Español de Cultura de Viena, estreno mundial con motivo de la exposición de Antón Watzl.

Actualmente es profesor de violín del Conservatorio de Madrid y asiduo colaborador de la Orquesta de Cámara Reina Sofía con la que realizó el año pasado una gira por Japón.

FERNANDO GARCÍA TAIS ARES

Ha estudiado con Víctor Martín y Enrique Santiago. Ha recibido clases de Yehudi Menuhin, Daniel Benjamin y otros.

Ha sido becario de Su Majestad la Reina Sofía, la Fundación Banco Exterior y del Ministerio de Cultura. Perfeccionó sus estudios en la Academia Menuhin de Suiza y en Stuttgart (Alemania).

En la actualidad colabora con las principales orquestas de Madrid y diversos grupos de música de cámara.

JURGEN VAN WIN

Nació en la Haya, Holanda. Inició sus estudios musicales en el Real Conservatorio de la Haya, con René Van Ast, continuándolos en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam, con Elias Arizcuren Jr. y Anner Bijlsma.

Ha participado en clases magistrales impartidas por André Navarra, Lluís Claret y Misha Geller, así como con el «Cuarteto Italiano». Ha sido miembro de la Orquesta de Jóvenes de Holanda y como solista, de la Orquesta de Jóvenes de La Haya. Lo ha sido además de diversas orquestas sinfónicas como la Noord Hollands Philharmonic, Orquesta Ciudad de Valladolid, Orquesta Nacional de España, Orquesta Nacional de Bélgica, Orquesta Sinfónica de Haifa y Orquesta Nacional de Israel.

Ha fundado grupos de Cámara como el «Trío de Cuerda Carmel», el «Trío Amadeus», el «Cuarteto con piano Bukur» y el «Trío Renaissance», con quienes ha ofrecido conciertos en Italia, Holanda, Israel, España e India. Ha impartido cursos de violonchelo y música de cámara en Pamplona, Santander, Israel e India y ha sido profesor de violonchelo en la Muziekschool de Bijlmer, dependiente del Conservatorio Superior de Amsterdam. Durante dos años ha sido profesor de Música de Cámara en el Conservatorio Superior de Música Pablo Sarasate en Pamplona y profesor de violonchelo en el Conservatorio Jesús de Monasterio de Santander.

FRANCISCO J. FERNÁNDEZ

Nacido en 1971, realiza desde 1984 hasta 1989 sus estudios de contrabajo en el Conservatorio Superior de Música de San Sebastián, en la cátedra de Carmelo Fernández. De 1989 hasta 1991, becado por la Fundación del Banco Exterior y de la Excelentísima Diputación Foral de Guipuzcoa, estudia con Anthony Bianco obteniendo el título Máster de la Carnegie Mellon University. En 1991 obtiene el Primer Premio del Conservatorio Superior de Música de San Sebastián.

En la actualidad es miembro de la Orquesta de Cámara de la Escuela Superior de Música Reina Sofía y Camerata del Prado, además de encontrarse en la reserva de la Joven Orquesta Nacional de España y Joven Orquesta de la Comunidad Económica Europea.

Desde 1992 estudia con Ludwig Streicher en la cátedra de Contrabajo de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. En el curso 1992-93 fue nombrado alumno más destacado de dicha cátedra.

MARÍA JOSÉ MONTIEL

La soprano María José Montiel realizó la carrera de Canto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde fue galardonada con el premio Lucrecia Arana. Continuó sus estudios con Ana María Iriarte y, paralelamente, realizó cursos de ópera italiana, lied alemán y ópera de Mozart con Gino Bechi, Paul von Schilhawsky y Sena Jurinac, ampliando también el repertorio con Miguel Zanetti. Igualmente cursó estudios de derecho en la Universidad Autónoma de Madrid.

Fue premiada en el Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas (Barcelona), obtuvo una beca para estudiar en Italia y fue galardonada con el trofeo «Plácido Domingo» que otorga la Asociación Madrileña de Amigos de la Música.

Entre 1988 y 1991 perteneció al elenco de la Ópera de Viena, donde debutó con el rol de *Gerhilde en Die Walküre*, título al que siguieron *Il Trovatore*, *La Tra-*

uiata, *Der Rosenkavalier*, *Die ferne Klang*, *Die Frau ohne Schatten*, bajo la dirección de G. Albrecht, H. Stein, H. Hollreiser, Adam Fischer, A. Guadagno, C. Abbado... En el Palacio Auersperg interpretó el papel de Fiordiligi en *Così fan Tutte*, y en el Teatro Akzent el de Marie en la *Novia vendida* de Smetana.

Ha ofrecido recitales en las salas más importantes de Viena: Konzerthaus y Musikverein y participado en el estreno Mundial de *Die Bliden* en el Teatro Odeón. Ha colaborado con las siguientes orquestas: Filarmónica de Viena, Sinfónica de Montreal, Virtuosos de Moscú, Nacional de España, Sinfónica de Madrid, Sinfónica de Baleares, Sinfónica de Asturias, Radio Televisión Española, Mozartorchester, Wiener Akademie, Residenz.

Además del repertorio operístico, M. J. Montiel ha interpretado repertorio sinfónico y de oratorio: *Ausencias de Dulcinea*, del Maestro Rodrigo; *Canto a Sevilla*, de Turina; *Somb?-ero de Tres Picos* de Falla; *Misa*, de Rossini; *Gloria*, de Vivaldi; *Mesías*, de Händel, bajo batutas como las de O. Alonso, L. Remartínez, K. Richter, Charles Dutoit, W. Spivakov y N. Kraemer.

Realizó una tournée por 17 ciudades de Estados Unidos interpretando música española, culminando la misma en el Kennedy Center de Washington, participando posteriormente en el Festival de Música de Korea.

Colaboró en Florencia en los conciertos homenaje a G. di Stefano y Cario Bergonzi. Recientemente ha obtenido grandes éxitos junto a J. Antonio Alvarez Parejo y Miguel Zanetti interpretando recital de Lied y música española en la Semana de Música de Segovia y Fundación Juan March respectivamente.

TERCER CONCIERTO

JOSÉ FRANCISCO ALONSO

Comenzó sus estudios en Madrid con Julia Parody, continuándolos en Roma, París y Munich bajo la dirección de Zecchi, Silvestri, Tagliaferro y Wührer. Sin embargo, es su trabajo con el gran pianista alemán Wilhelm Kempff el que más huella ha dejado en su estilo interpretativo. La obtención de los primeros premios internacionales «Ottorino Respighi», de Venecia, y «Wilhelm Kempff», de Positano, marcan el comienzo de una carrera internacional con actividad concertística muy intensa en Europa, Asia y América.

Desde su residencia en Viena, Alonso visita varias veces al año el Extremo Oriente, actuando en Japón, Taiwàn, República Popular China y Corea. Su última gira por los países de la antigua Unión Soviética ha obtenido una excelente crítica en la capital austríaca.

Recientemente ha grabado para Yamaha la *Suite Iberia* y *Suite Española*, de Albéniz; *Goyescas*, de Granados, y la obra para piano de Manuel de Falla.

José Francisco Alonso ha sido miembro de jurados en numerosos concursos internacionales, como el «Tchaikovsky» de Moscú, Concurso internacional de Japón, Radiodifusión Alemana (Munich), Santander, «María Callas» en Atenas, Taipei, y ha sido invitado a los jurados de Leeds (Inglaterra) y Munich en 1993. En 1988 fue nombrado presidente de honor de la Sociedad Internacional de Pianistas con sede en Viena. Es director artístico de los Cursos Internacionales de Interpretación de Loosdorf (Austria), Ofunato (Japón) y Avila.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

JOSÉ SIERRA PÉREZ

Catedrático de Rítmica y Paleografía del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Sus investigaciones están fundamentalmente relacionadas con la música de El Escorial, entre las que destacan las siguientes:

- *Catálogo del Archivo de Música de El Escorial*, Cuenca, 1981.
- «Música del Padre Antonio Soler para obras de Calderón». *Revista de Musicología*, 1981.
- *La música escénica del Padre Antonio Soler*. Patrimonio Nacional, Editorial EDES, 1983.
- «La música en El Escorial según José de Sigüenza». *Revista de Musicología*, 1983-
- «La música instrumental no de tecla del P. Antonio Soler: los quintetos y el acompañamiento a la música vocal». *Revista de Musicología*, 1985.
- «El cancionero de El Escorial». *XV Congreso Internacional de Musicología*, 1992.
- «La música de escena y tonos humanos en el Monasterio de El Escorial». *Actas del Symposium La música en el Monasterio del Escorial*. Ediciones Escorialenses, 1992. Este simposium fue coordinado por el propio José Sierra Pérez.

Por la relación que existe entre los monasterios de Guadalupe y El Escorial para el estudio de la música en la orden jerónima, se ha acercado al estudio de la música en Guadalupe con el trabajo:

- «La música en el Real Monasterio de Guadalupe». Congreso celebrado en 1991. *Guadalupe de Extremadura: dimensión hispánica y proyección en el nuevo mundo*, 1993-

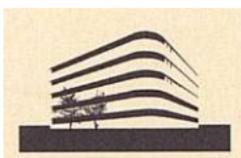
*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades
culturales y científicas, situada entre las más importantes de
Europa por su patrimonio y por sus actividades.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para
jóvenes (a los que asisten cada curso más
de 25 000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas
figuras, aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una
Biblioteca de Música Española Contemporánea.*

Depósito Legal: M.442-1994.

Imprime: Gráficas Jomagar. MOSTOLES (Madrid).



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castellò, 77. 28006 Madrid.
Entrada libre.