

CICLO DE MIÉRCOLES

**LAS MÚSICAS DE
CALDERÓN DE LA BARCA**

abril 2011



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

**LAS MÚSICAS DE
CALDERÓN DE LA BARCA**

abril 2011

Fundación Juan March

Introducción de **Antonio Regalado**
Notas al programa de **Andrea Bombi**
Notas sobre la representación teatral de **Nuria Alkorta**

Ciclo de miércoles: Las músicas de Calderón de la Barca, abril 2011 [introducción de Antonio Regalado, y notas de Andrea Bombi]. - Madrid: Fundación Juan March, 2011.

118 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; abril 2011)

Programas: [I] “Vaya de letra y de baile: Obras de F. Valls, L. Ruiz de Ribayaz, J. Hidalgo, B. de Zala, C. Galán, T. de Torrejón y Velasco y anónimos”, por Marta Infante, mezzosoprano y Manuel Vilas, arpa; [II] “Teatro de prodigios: Obras de J. Cabanilles, J. Ruiz Samaniego, J. H. Schmelzer, J. Hidalgo, F. Coppola, A. Falconiero, G. M. Pagliardi, J.-B. Lully Molière y anónimos”, por Los Músicos de Su Alteza. Luis Antonio González, director; [III] “Lágrimas a mis ojos: Obras de G. Sanz, J. Hidalgo, A. Literes, J. Peyró, L. Ruiz de Ribayaz, S. Durón, A. Martín y Coll y anónimos”, por Raquel Andueza, soprano y La Galanía ; [y IV] “Theatrum Mundi. Amor, honor y poder”. Representación teatral, basada en textos de Calderón de la Barca, por la Compañía delabarca. Centro de investigación, interpretación y producción. Nuria Alkorta, directora; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 6, 13, 27; viernes y sábado 29 y 30 de abril de 2011.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Canciones (Mezzosoprano) con arpa - Programas de mano - S. XVII.- 2. Folías (Arpa) - Programas de mano - S. XVII.- 3. Tonos humanos - Programas de mano - S. XVII.- 4. Música incidental - Programas de mano - S. XVII.- 5. Música escénica - Programas de mano - S. XVII.- 6. Cantatas a solo (Soprano) con conjunto instrumental - Programas de mano - S. XVIII.- 7. Minuetos (Arpa) - Programas de mano-S. XVII.- 8. Cuartetos (Violines (2), Violón, continuo) - Programas de mano - S. XVII.- 9. Lamentos - Música - Programas de mano-S. XVII.- 10. Jácaras - Programas de mano - S. XVII.- 11. Canarios - Programas de mano - S. XVII.- 12. Tríos (Instrumentos sin especificar (2), continuo) – Programas de mano.- 13. Fundación Juan March-Conciertos.

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

- © Antonio Regalado (introducción)
 - © Andrea Bombi (notas al programa)
 - © Nuria Alkorta (notas sobre la representación teatral)
 - © Fundación Juan March
- Departamento de Actividades Culturales
ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción. Apuntes sobre Calderón y la música teatral

CONCIERTOS

- 30 Miércoles, 6 de abril - Primer concierto
Vaya de letra y de baile
Marta Infante, mezzosoprano, y **Manuel Vilas**, arpa
Obras de F. VALLS, L. RUIZ DE RIBAYAZ, J. HIDALGO, B. DE ZALA,
C. GALÁN, T. DE TORREJÓN Y VELASCO y ANÓNIMOS
- 56 Miércoles, 13 de abril - Segundo concierto
Teatro de prodigios: precursores y epígonos
Los Músicos de Su Alteza
Luis Antonio González, director
Obras de J. CABANILLES, J. RUIZ SAMANIEGO, J. H. SCHMELZER,
J. HIDALGO, F. COPPOLA, A. FALCONIERO, G. M. PAGLIARDI,
J.-B. LULLY y ANÓNIMOS
- 74 Miércoles, 27 de abril - Tercer concierto
Lágrimas a mis ojos
Raquel Andueza, soprano, y **La Galanía**
Obras de G. SANZ, J. HIDALGO, A. LITERES, J. PEYRÓ, L. RUIZ DE
RIBAYAZ, S. DURÓN, A. MARTÍN Y COLL y ANÓNIMOS

TEATRO

- 100 Viernes y sábado, 29 y 30 de abril - Representación teatral
Theatrum Mundi. Amor, honor y poder, basada en textos de
Calderón de la Barca
Compañía delabarca. Centro de investigación, interpretación
y producción.
Nuria Alkorta, directora

Los conciertos de este ciclo se transmiten
por Radio Clásica, de RNE

Con frecuencia se olvida que una parte importante de los textos escritos para el teatro por los principales autores del Siglo de Oro español fueron concebidos para ser cantados. Estas obras teatrales adquieren así su pleno sentido no sólo cuando se ponen en escena, sino sobre todo cuando se hace, además, acompañado con la música que fue compuesta específicamente para su representación. La aplicación práctica de esta premisa aparentemente incuestionable no siempre es, sin embargo, posible en la actualidad: las escasas fuentes musicales que se han conservado, la versatilidad de los géneros teatrales en continua transformación introduciendo cambios sustanciales de una representación a otra y la disociación moderna entre actor y músico son algunos de los obstáculos que han dificultado esta empresa.

4

Este ciclo de conciertos reúne una selección del repertorio musical barroco compuesto expresamente para las obras teatrales de Calderón de la Barca, posiblemente el dramaturgo español que más importancia ha dado a la música en su teatro, así como de algunos de sus contemporáneos como Vélez de Guevara o Zamora. El compositor Juan Hidalgo, uno de los músicos que más estrechamente colaboró con Calderón, tiene aquí una presencia destacada. Los programas de estos conciertos son sólo un tenue reflejo de la diversidad de géneros teatrales que exigían distintos grados de intervención musical: ópera, zarzuela, auto sacramental, comedia, tragedia y drama, en los que el canto, combinado casi siempre con el texto hablado, tenía presencia a través de tonos, arias, recitados, solos y coros, además de piezas íntegramente instrumentales. En tanto que la pervivencia del teatro áureo trascendió la época de estos dramaturgos y se mantuvo en la escena durante buena parte del siglo XVIII, las músicas que acompañaron la recepción póstuma del teatro calderoniano se fueron actualizando con los nuevos estilos compositivos.

En pocos repertorios como los programados en este ciclo puede verse con tanta nitidez la compleja, rica e insoluble

relación que existe entre música, texto y dramaturgia, y las funciones que aquélla desempeña: lenguaje solo apto para los dioses, recurso narrativo para trasladar la escena a un plano sobrenatural o mitológico, recreación del estado psicológico o anímico de los personajes o transición de una escena a otra.

Además de los propios conciertos, este ciclo se completa con la representación teatral de la obra *Theatrum Mundi. Amor, honor y poder* basada en cinco obras originales de Calderón de la Barca. La puesta en escena, que tendrá lugar los días 29 y 30 de abril (viernes y sábado), sigue el espíritu de la época e incluye también la participación de intérpretes musicales. Será, de este modo, una muestra de la importancia que la música representa para la comprensión en toda su dimensión del teatro del Siglo de Oro y de quien fue uno de sus más eximios representantes.

INTRODUCCIÓN

Apuntes sobre Calderón y la música teatral

Pedro Calderón de la Barca, autor de más de doscientas obras de las que unas ciento ochenta contienen intervenciones musicales, cultivó con excepcional brillantez a lo largo de sesenta años de actividad creadora todos los géneros dramáticos, incluyendo dos obras enteramente cantadas de tema mitológico, representadas en 1659 y 1660 respectivamente; *La púrpura de la rosa*, de una jornada; y *Celos aun del aire matan*, de tres. Estas obras, aparte de *La selva sin amor* de Lope de Vega, en un acto, cuya música no se ha conservado, son las primeras óperas españolas, y también las únicas a lo largo de todo el siglo XVII, ya que “cantar a la italiana” no prendió en nuestros antepasados barrocos. Baccio del Bianco, escenógrafo y tramoyista del teatro del Palacio del Buen Retiro, opinó que no era posible meterle en el caletre a los compatriotas de Calderón que uno pueda “hablar cantando”.

6

Don Pedro también tendría sus recelos; pero de signo opuesto. En la loa a *La púrpura de la rosa*, un personaje advierte al público que la obra que se va a representar “Ha de ser / toda música, que intenta / introducir este estilo, / para que otras naciones vean / competidos sus primores”. A esto, la personificación de la Tristeza no deja de advertir, “¿No mira cuanto se arriesga / a que cólera española / sufra toda una comedia cantada?”. Su interlocutor la tranquiliza diciéndole que no lo será, ya que es una “pequeña representación”, aludiendo a que se confinaba a una sola jornada.

El género de drama musical que cuajó en el espíritu nacional fue el de la zarzuela, en parte representado y en parte cantado; invento de Calderón, y más afín a su dramaturgia, de impecable artesanía, poder conceptual y numen poético. En aquella España no existían las condiciones sociales para que la ópera llegase a la burguesía, pero tampoco tuvo suerte con el público aristocrático que asistía a las representaciones en el palacete de la Zarzuela y en el palacio del Buen Retiro.

Calderón, partiendo del teatro sacramental cultivado por sus predecesores, creó un nuevo y originalísimo género dramático que bautizó con el título genérico de *auto sacramental alegórico e historial*. Desde 1649, hasta el año de su muerte en 1681, el autor de *El gran teatro del mundo* fue el único autor de los dos autos sacramentales que se representaban anualmente durante las fiestas de Corpus. Y así lo quería el Ayuntamiento de Madrid, lo pedía clamorosamente el público, y lo deseaban las compañías de representantes. El auto sacramental (todos los ochenta de Calderón tienen intervención musical) es una especie de zarzuela sacra o zarzuela a lo divino; y en particular aquellos autos compuestos desde 1651, año en el que Calderón se ordenó sacerdote. Nuestro dramaturgo concibió la música como propiedad escénica que había que armonizar con el texto y la escenografía; y en esto fue inflexible, rechazando tajantemente las intromisiones y sugerencias de los escenógrafos. En la loa al drama mitológico en parte cantado, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, la personificación de la Poesía dirigiéndose a la Pintura y a la Música, les dice: “en mis números / daré a tus coros y a tus líneas / el alma que han de tener”. Juan Hidalgo, el compositor que musicó numerosas obras de Calderón, incluyendo *Celos aun del aire matan*, no hubiera disputado esta afirmación, a la que habría que añadir que si la poesía puso alma en la música, fue porque ésta supo mover los afectos del público con fidelidad al texto, y con suma claridad, apelando en muchos casos a un lenguaje musical familiar para el espectador, tonos y melodías de la tradición popular.

Calderón fue agraciado por inmejorables condiciones para ejercer su oficio, quizás las más óptimas en la historia del teatro europeo, tuvo accesibles varios escenarios, el teatro de Palacio, con grandes facilidades e innovaciones técnicas, el de los corrales, con unos medios más humildes, y el de los autos sacramentales, representados en la fiesta de Corpus Christi con gran aparato escenográfico, diseñado por el mismo dramaturgo.

Calderón no dejó de reflexionar a lo largo de su vida acerca de los efectos de la música y de la poesía sobre el oyente, consciente de que este era además vidente. En los autos el Oído personificado está caracterizado como un invidente, que se acompaña de una guitarra. Frente a la *concupiscentia oculorum*, la lujuria de los ojos, que aqueja a la metafísica occidental y que hoy se ha convertido en una epidemia global, Calderón enfrenta el oído, órgano de la Fe, a la vista en tensa relación dialéctica (“batalla intelectual”, la llama), ya que de eso se trata en el teatro, de ver y de oír simultáneamente, y en el teatro alegórico “a dos visos” manteniendo en vilo el sentido histórico y el alegórico, el literal y el simbólico. En la zarzuela de tema mitológico *El golfo de la sirenas* (en la que Calderón se vale de dos aventuras del libro XII de *La Odisea*), el “ver” y el “oír” protagonizan la emboscada que Escila y Caribdis le tienden a Ulises; aquella, valiéndose de su belleza, y esta de su voz. Caribdis argumenta que posee más “intención” que su rival, pues “pasando la palabra al alma / acredita la realidad de su ser”. En una memorable escena, Escila en competición con Caribdis simula un desmayo con el fin de atraer al “cauteloso griego”, que perplejo ante el cuerpo inerte se pregunta: “Pero, ¿Cómo puede ser / que ya la muerte resista / que quien mata con ser vista, / qué falta le hace no ver?”. Al palparla, Ulises siente esos “contrarios agravios” entre el “fuego” y “la nieve”, el afecto que le dispara el ver y el catatónico efecto que le producen los sentidos muertos de la “otra”; catástrofe de la que lo recupera la seductora voz de Caribdis imantándolo hacia el extremo opuesto del tablado. Indeciso entre lo que ve y lo que escucha, entre el cuerpo sin alma y el alma sin cuerpo, Ulises busca a la una en la otra ya que la imagen y la voz ocupan dos lugares distintos, adquiriendo así el dilema de Ulises, entre el ver y oír, una asombrosa plasticidad.

El dramaturgo que representó con ingenio la personificación del Oído, tuvo plena conciencia de la diferencia entre la palabra escrita y la palabra hablada, de la distancia entre la tipografía y la representación. En el prólogo al primer tomo de

sus autos sacramentales, publicado en 1677, advirtió: “parecerán tibios algunos trozos; respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas, y si ya no es que el que lea, haga en su imaginación composición de lugares”.

La palabra hablada o cantada, privilegio del oído, no se deja tocar, oler, gustar o ver. En el auto *La lepra de Constantino* la Gentilidad enfrentándose a la Fe, le pregunta “¿Quién eres, que con vendada / vista discurre a tino / las enmarañadas sendas / de este humano laberinto / de oídos y ojos trocados / los naturales oficios, / pues lo que no ven los ojos / quieres ver con los oídos?”. Las limitaciones de los sentidos obligan al alegorista a producir sinestesias, a hablar de un escuchar con los ojos y un ver con los oídos, lo que supone un desdoblamiento de los sentidos en físicos y espirituales.

En la tragedia *Los dos amantes del cielo*, el protagonista dado a la meditación y no queriendo que le “diviertan”, le dice a la que se propone arrancarle de su melancolía “no han de verte no mis ojos”, a lo que la dama responde, “mira que hay muchos sentidos, / entraré por los oídos / aunque te cierres los ojos”, poniéndose acto seguido a cantar acompañándose de un arpa. Crisanto que escucha embelesado, se recupera del encanto preguntándose, admirado:

¿Qué haya labios en la boca
y párpados en los ojos
para poder resistir
un hombre el hablar y el ver,
y no se le pueda hacer
resistencia al oír?

A continuación su compañera Lísida recita la glosa que ha hecho a la canción de su amiga, Cintia. Tras escucharla, el ensimismado Crisanto se dirige a ambas con estas palabras: “no

es música solamente / la de la voz que entonada / se escucha,
música es / cuanto hace consonancia / tú con tu suave dulzura
/ el corazón avasallas / tú con números medidos / suspensa
has dejado el alma”. Ante una nueva embestida, Crisanto no
cede, diciéndoles imperativo:

Callad, que la pena mía
con voces no se divierte,
y la música es muy fuerte
cura a la melancolía,
puesto con ella, se aumenta.

10

Calderón no se conforma con el tópico de que la música temple los ánimos. Abundan los personajes en situación que rechazan los halagos de la música porque insisten en atrincherarse en el estado de ánimo que acarician y que se constituye como una pasión más bien que como un afecto pasajero. En *La vida es sueño*, Segismundo, que ha sido confinado desde su nacimiento, para evitar que se cumpla un aciago horóscopo, en un lugar remoto del Reino, se despierta en Palacio tras haber sido drogado con el fin de poner a prueba el vaticinio, viéndose rodeado de criados que le visten y músicos que tocan y cantan. El prisionero, sobrecogido por la insólita situación en la que súbitamente se encuentra, cae en una profunda melancolía mandando que no le canten más: “Yo no tengo de divertir / con sus voces mis pesares, las músicas militares solo he gustado de oír”. No escasean en el teatro calderoniano personajes comprometidos en alma y cuerpo con una cuestión trascendental, de vida o muerte, ya teológica o metafísica, que les hace huir de la música, como si fuese un narcótico, estado de ánimo que nos recuerda los versos de Unamuno:

¿MÚSICA? ¡No! No así en el mar de bálsamo
me adormezcas el alma,
no, no la quiero;
no cierres mis heridas —mis sentidos—
al infinito abiertas,
sangrando anhelo.

En el caso de Calderón, el negarse a oír música para salvaguardar un estado de ánimo, caldo de cultivo de la meditación, es solo una cara de la moneda; la otra es la necesidad del mismo meditador movido por la fe (que le faltaba a Unamuno) de avenirse con la música, y de servirse de ella para pensar, crear y hasta consolarse; para alabar a Dios, cuya voz se hace presente por medio de coros y solos. En los autos abundan los himnos, cánticos, antífonas y salmos de la liturgia traducidos a un esplendoroso castellano.

El dramaturgo se retrata a sí mismo en varios autos sacramentales, ocupado y preocupado por las cuestiones que le han impulsado a plantear y llevar a cabo el argumento de la obra en la que se ha hecho sitio en el papel de el Ingenio. La loa introductoria al auto *El jardín de Falerina* se inicia con el actor que personifica el Ingenio huyendo de la actriz que personifica La Música, preguntándole esta que a dónde va tan “soberbio y desvanecido”, y añadiendo, que al verlo “precipitado en las manos del riesgo”, viene a divertirlo. El Ingenio, forcejeando para librarse de su perseguidora, responde que va tras su propio pensamiento, “en alcance de una duda / que desvelado padezco / sin que pueda della un rasgo / divisar”. En el “duelo intelectual” que sigue entre ambos personajes, la Música insiste en detenerlo confiada en que ella es “imán de los afectos”, a lo que el Ingenio asiente con la salvedad de que no lo es cuando “superiores causas los arrastran”. La Música no desiste, cantando un tono del que se hace eco un coro invisible: “Sonoros aplausos míos, / que siempre en templados ecos / respondéis a los primores / de mis músicos preceptos, / tened, parad / suspended al Ingenio / humilde no caiga / cuando corre soberbio”. El Ingenio, por más que las armonías halaguen sus sentimientos, no cede terreno, y la Música, al ver que no puede vencerle con el canto, le dice que podrá ser que lo venza con la razón, lo que provoca el sarcasmo de su interlocutor que le responde:

¿Con la razón? Eso es bueno;
¿pues tú, Música, has tenido
a la razón por objeto
alguna vez?

La airada respuesta de la Música no se hace esperar, echándole en cara a su contrincante que más parece Ignorancia que Ingenio. Este acaba reconociendo que si la música puede adormecer al hombre, también puede despertarlo y servirle de lazarillo, en alianza con la Fe para avvicinarse a Dios, y además para plantear el argumento de la obra, o sea el “concepto imaginado” y llevarlo a cabo, en el “práctico concepto” o puesta en escena, o sea el auto que seguirá al concluir la loa.

En los autos abundan escenas en las que se funden la alegría y el dolor en el canto. En *Mística y real Babilonia*, el tirano Nabuco, que quiere dormirse arrullado por el canto, manda a los cautivos hebreos que entonen las “canciones de Sión”. Al decirle uno de ellos que no “son bien templados instrumentos la armonía y el dolor”, el tirano le responde que “por lo mismo que no es / tan acordada la unión / de la música y el llanto, / me sonara mejor; cantad / pues que yo lo mando”. Los cautivos obedecen cantando y llorando al son de las cadenas, inspirados por el salmo 126:

12

Oye Santa Sión
oye las quejas
de quien cautivo vive
en tierra ajena,
y verás cómo gime
y verás cómo suena,
llorando la alegría
cantando la tristeza
puesta una vez en música la pena.

En una escena del auto *El diablo mudo*, Calderón nos habla de esa inevitable proximidad de la alegría y la tristeza, cuando la Naturaleza Humana le pide al Conocimiento, que porta un espejo cubierto con una banda, que se lo ponga delante al Hombre, “Para despertar motivos, / por más que impedidos duerman, / desengaños de su ser / en ese cristal le acuerda, / y que al mirarse en él, y que es polvo vea, / humo, sombra, viento y nada; / pues quien más al Hombre enmienda la Memoria

es de la muerte”. El bufón en el papel de el Apetito, le llama la atención a la Naturaleza Humana diciéndole:

¿Qué es error no consideras
para la objeción de algunos,
que papel ahora tenga
el Miércoles de Ceniza
siendo de Corpus la fiesta?

La interpelada responde que “Víspera de la alegría / llamó un cuerdo a la tristeza”, añadiendo: “¿Qué fuera el día sin noche, y que del remedio fuera /si antes no se viera el daño?”.

El poeta rememora al final de su vida la vecindad de la tristeza y la alegría, tantas veces explayada en sus autos por medio de la poesía y de la música. En *Amar y ser Amado* y *Divina Filotea*, su último auto sacramental que dejó inacabado cuando le sorprendió la muerte el Domingo de Pascua de Pentecostés de 1681, “cantó”:

¡Qué bien suenan veloces
las lástimas del llanto,
si unísonas con cláusulas del canto
hurtándose las voces
a imitación del alba y de la aurora
canta la una lo que la otra llora!
¡Qué dulcemente suena
en la memoria mía
puesta en sonora música la pena
puesta en fúnebre metro la alegría!

Las intervenciones musicales en la puesta en escena calderoniana abarcan una variopinta gama de instancias y circunstancias entre las que ocupan un lugar destacado las situaciones que representan la dimensión metafísica de la condición humana. En *La hija del aire* la puesta en escena se inicia en un tablado vacío, alternando dos músicas contrapuestas que se tocan dentro del teatro, la armoniosa melodía de voces e

instrumentos (salvas de Amor) con la que los habitantes de Ascalón reciben a su monarca Nino, que vuelve victorioso en camino a la capital Nínive, y el estruendo de cajas y trompetas (salvas de Marte) que lo acompaña.

La alternancia de las músicas deja sitio a unos fuertes golpes que coinciden con los que se daban al iniciarse las representaciones, y que provienen de un extremo del tablado, donde se distingue la puerta de una cueva. Sigue a los impactos el desgarrado clamor de una voz femenina que se imprime con fuerza en los oídos de los espectadores: “Tiresias abre esta puerta / o a manos de mi furor / muerte me dará el verdugo / de mi desesperación”. De pronto surge en el escenario una extraña figura vestida de largas pieles. Es Tiresias, sacerdote de Venus, carcelero y protector de Semíramis que da vueltas por el tablado como asombrado, exclamando:

14

Allí trompetas y cajas
de Marte bélico horror,
y allí voces e instrumentos
dulces lisonjas de amor
escucho, y cuando informado
de tan disconforme unión
de músicas, a admirarme
en la causa de ellas voy,
estos golpes que a esta puerta
se dan y en mi corazón
a un tempo, me ha detenido.
Confuso y medroso estoy.

Al abrir la puerta de la cueva irrumpe en el teatro una joven cubierta de pieles, desordenado el cabello que se detiene en el centro del escenario escuchando y mirando atónita en dirección de donde provienen las músicas, exclama suspendida:

Dos acentos
que a un tiempo el aire veloz
pronuncia dando a mi oído,

ambos equivocación,
por no haber escuchado
jamás, (que jamás llegó
a mi noticia el ruidoso
aparato de su voz)
la cárcel romper intentan
donde aprisionada estoy
desde que nací, porque
confusamente los dos
me elevan y me arrebatan.

En este instante suenan simultáneamente las dos músicas, un concertar desconcertando en correspondencia a los impulsos primordiales que se agitan en el alma de Semíramis “blandura y fiereza”, “agrado e ira”, “lisonja y honor”, una música que “adormece el sentido” y otra que “despierta el valor”. La caótica amalgama de dos masas sonoras, la marcial e instrumental (brame el bronce, y el / plomo gima) y la del amor, melodía suave dominada por la voz, al son de instrumentos de cuerdas, produce un revoltijo de impresiones, índice del carácter demoníaco de la protagonista. Las dos músicas la imantan a poner a prueba la apuesta que la viene atormentando en su prisión, “¿No es mejor que me mate la verdad / que no la imaginación?”. Calderón se vale de la música para expresar una variada y contradictoria gama de sentimientos y conceptos, entre ellos esa situación que recurre en su teatro, cuando el personaje en forcejeo con el destino y enfrentado a una experiencia inédita del mundo exterior, toma conciencia de que lo que se le manifiesta, lo ha vislumbrado oscuramente, estado de ánimo éste que expresan las palabras de Irene la protagonista de *Las cadenas del Demonio*, “prodigio, ilusión, y asombro / que ha bosquejado la idea / de algún informe concepto / de soñadas apariencias”. A Semíramis la mueve una férrea voluntad, que anticipa y salta sobre la experiencia y que se manifiesta como una insurrección contra la nada.

El dramaturgo distingue entre los afectos, sentimientos cuyo carácter es transitorio, ya que van y vienen, tales como la ira,

la tristeza, el temor; y las pasiones, como el honor, el amor, el odio, la voluntad de poder, la humildad, que suponen lucidez, persistencia y consistencia y que se afianzan en un querer que es querer *querer*. *La hija del aire* fascinó al poeta Goethe y al filósofo Schopenhauer, que hizo suyo el desesperado lamento del personaje calderoniano movido por la “cólera del deseo” y que concibió la música como el lenguaje inmediato de la voluntad. El autor de *El mundo como voluntad y representación*, inspirado por la frase del filósofo Leibniz, contemporáneo de Calderón, que la música es el ejercicio oculto de la aritmética del alma, no sabiendo esta hacer el cálculo por sí misma, la glosó afirmando que la música es una práctica subconsciente de la metafísica por medio de la cual el espíritu desconoce que filosofa. Schopenhauer, gran abanderado de la música absoluta o música pura, confinada a la música instrumental, partió de la premisa de que los universales son los conceptos posteriores a las cosas (*universalia post rem*), dándole la vuelta para calificar la música como entidad anterior al concepto (*universalia ante rem*), es decir como una especie de *a priori*.

La percepción que tuvieron algunos escritores románticos alemanes de la dimensión metafísica del arte dramático del “monstruo de los ingenios” se hace patente en la puesta en escena de la adaptación de *La vida es sueño* representada en Dusseldorf en 1835, que fue precedida de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Podríamos imaginar que tras ensimismarse en la obra beethoveniana, el público estaría bien predispuesto para escuchar el lamento del Segismundo encadenado, “que el mayor delito del hombre es haber nacido” (*Das die grosste Schuld der Mensch ist dass er geboren wird*) y su denodada lucha por afirmar la libertad frente a un destino aciago. No habría sido lo mismo si la obra de Calderón hubiese precedido a la sinfonía, porque era esta la que podía abrirle al público la puerta a un estado de ánimo irreducible a una representación objetiva, inaccesible a las determinaciones del concepto; un quantum de fuerza, que salta sobre la experiencia; estado de ánimo que iluminan las palabras de Semíramis; que es “objeto más anchuroso / el de la imaginación / que el objeto de los ojos”.

La idea de hacer preceder la sinfonía al drama de Calderón, convierte la música en tierra de cultivo del sentimiento que denomina la palabra alemana *Stimmung*, que no traducen del todo su significado profundo los términos humor, talante, ambiente, y estado de ánimo. La *Stimmung* que experimentó el público que escuchó la *Quinta Sinfonía* y después presencié la representación de *La vida es sueño*, supondría una experiencia panteísta que recoge y unifica lo de dentro y lo de fuera, sujeto y objeto, una empatía con el paisaje, el mundo y prójimo. Tampoco la traduce la expresión que la precede en el tiempo, el “pío universal de todas las cosas”, acuñada por Fray Luis de León.

Calderón entusiasmó a filósofos, dramaturgos, compositores, poetas y novelistas de la época romántica en Alemania. El compositor Carl Friedrich Zelter que puso música a poemas de Goethe, gran admirador de Calderón, escribió al autor de *Fausto* que la obra del poeta castellano abundaba en pasajes que pedían ser musicados. El compositor Richard Wagner, heredero de los románticos, que asimiló en profundidad la estética de Schopenhauer, descubrió en el teatro de Calderón, al que leyó y releyó durante tres décadas, una fuente de inspiración. Cuando Wagner compuso *Parsifal* dividía el tiempo entre la ópera y la lectura de obras de Calderón. No obstante, el arte wagneriano no puede estar más lejos del espíritu del teatro de Calderón, antagónico a una sensibilidad en busca de la disolución de todo lo definido, de un estado de ánimo sin límites y medida, fluido, invisible e inefable. Lo que le atrajo de Calderón al compositor alemán fue precisamente aquello mismo que lo distanciaba. El español sometió propiedades escénicas y efectos musicales a un dominio conceptual de las partes y el todo de la representación, supeditando la música y teatralidad al texto, con el propósito de provocar en el espectador un estado de conocimiento y no un mero sentimiento análogo al de una experiencia vivida.

En los autos sacramentales, loas, óperas, zarzuelas y dramas cortesanos, ya de carácter caballeresco o mitológico, abundan

las escenas protagonizadas por bailes y danzas introducidas estratégicamente en gran variedad de situaciones. También las encontramos aunque con menor incidencia, en las tragedias y comedias del dramaturgo. Calderón se destacó como autor de entremeses, jácaras y mojigangas, género chico en el que se lucían las actrices con sus habilidades para el baile y el canto. Un contemporáneo de Calderón expresó una opinión generalizada cuando alude a los primores de la música teatral de la tradición popular, tan adelantada que no parece que se pueda llegar a más, añadiendo que “a cualquier letrilla o tono que cantan en el teatro le dan tal gracia y tal sal que Hidalgo, aquel gran músico célebre de la Capilla Real, cotejaba con admiración que nunca él pudiera componer cosa de tal primor; y solía decir por chanza que sin duda el diablo era en los patios el maestro de capilla”.

Eran muchos los bailes de corte popular y las danzas más comedidas, que adornaban la escena de los corrales, del teatro de palacio y el de los autos sacramentales. Entre los bailes estaba la zarabanda que se propagó por toda Europa, considerada por los moralistas como lujuriosa, y de la que dijo el jesuita Juan de Mariana que ni los ermitaños sacados de los yermos y enflaquecidos con las penitencias estarían seguros. Bailes tales como la zarabanda, bailados por garridas actrices, conmovían los cimientos del patio, produciendo esa sensación que describe el alcalde en el entremés de *La Franchota* cuando “ve” bailar la tarantela: “¡Ay señores, señores que Franchota! / en el alma me bulle la chicota”, latigazo sobre los sentidos encarnado por el estremecido cuerpo de la actriz, que baila la tarantela imponiendo un movimiento febril en un compás de seis por ocho.

Calderón acoge sabores cómicos y bailes profanos en los autos sacramentales, haciendo a la Lascivia, encantadora e irresistible, bailando y cantando, con un fin edificante. Los moralistas, enemigos de la escena, empeñados en abolirla, consideraban la personificación de los vicios como un peligro para las almas de actores y espectadores. En *El gran mercado*

del mundo, las compinches de la Lascivia, la Culpa y la Gula, disfrazadas de gitanas y a la caza de almas y cuerpos, desencadenan un tumultuoso zapateado, baile en el que se acompañaba el tañido de la guitarra con el ritmo de palmadas y toques en los pies, adoptando varias posturas entreveradas con un gracioso e insinuante zapateo. Su teatro es un rico archivo de bailes y danzas concebidas como propiedades escénicas. Además de los bailes populares abundan las danzas de cuño cortesano consideradas menos deshonestas, como la antigua, aunque todavía popular gallarda, que Ana Bolena danza en una memorable escena ante Enrique VIII y la reina Catalina, en *La cisma de Inglaterra*. Al caer Ana Bolena a los pies del Rey, este, apenas disimulando y ardiendo por dentro, la levanta, acto premonitorio de la desgracia de la Reina.

Los llamados bailes de cascabel de raigambre popular se acomodaban a ciertas situaciones dramáticas, como el festejo que precede a la apertura de la caja de Pandora, en el drama mitológico *La estatua de Prometeo*, escena en la que los “rústicos moradores del Cáucaso” bailan y cantan en honor de Pandora “nueva deidad” e “hija del fuego”. Este baile que empieza por las buenas, y en el que se infiltra la Discordia, corresponde al baile llamado pandorga, confusión de bailes (el gracioso Merlín llama “devina pandorga” a Pandora) y de músicas tirando al desenfado, que sirven de vestíbulo a la violenta escena en la que Pandora abre la fatal urna, acabando la escena como el rosario de la aurora, en este caso la hobbesiana guerra de todos contra todos.

Calderón se valió de los bailes más “indecentes” para desplegar el cuerpo y mover los afectos y, de los más honestos y contenidos para representar su represión. En una escena clave de la tragedia *El pintor de su deshonra*, los celebrantes de carnaval, de máscara y disfraz, ocupan el tablado (una plaza de Barcelona) bailando algunos las paradetas, baile popular en Valencia y Cataluña, caracterizado por súbitas sacudidas, movimientos bruscos y muchas vueltas y revueltas. Este baile contrasta con la danza que pide don Álvaro a Serafina (que

la costumbre no le permite rehusar), consciente esta que la máscara que la saca a bailar es su antiguo amante. Su marido, don Juan Roca, observa a la pareja desconociendo la identidad de la máscara que danza con su mujer. El marido podría llevar una máscara cuya inmovilidad y cromatismo sugiriesen los celos. Don Álvaro ha pedido a los músicos que toquen el Rugero, en respuesta a la pregunta de Serafina: “¿Qué es lo que danzar queréis, / máscara? Que ser no quiero / grosera”, alusión al baile anterior, el de las padaretas, bailado al son de castañuelas y guitarras. Cuando Serafina quiere saber porqué ha escogido el Rugero, don Álvaro, consciente de que están siendo observados, le responde: “Porque, a vuestra vista atento, / decir pueda en esta calma...”.

El Rugero que se delata como una variante de la gallarda ocupa diez tiempos enmarcados por “reverencias”, desarrollándose la danza como un juego estilizado que entrevera el paso grave con saltitos, floreos y cadencias, danzando solos cada pareja en algunas mudanzas y juntos en otras, reiterando “continencias” o graciosas cortesías. Esto es lo que contempla don Juan Roca, mientras don Álvaro y Serafina, repiten alternativamente en cada mudanza la letra cantada por los músicos, que les permite expresar cada uno su pasión, él, la de su amor, y ella, la de su honor. La gravedad y elegancia de la danza es otro “disfraz” (“que en carnestolendas / Amor se disfraz”, cantan hombres y mujeres al comenzar la escena) de Carnaval que vela el volcán de amor, honor y celos, que serán el detonante de la tragedia. Las “continencias” que ejecutan la pareja delatan el amor reprimido por Serafina en aras del honor y la pasión apenas contenida por el impetuoso don Álvaro.

Calderón parodió con mucha gracia y salero su propio estilo en la farsa de tres jornadas *Céfalo y Pocris*, ingeniosa inversión carnavalesca del mundo ideal del teatro cortesano, incluyendo personajes y escenas de la ópera *Celos aun del aire matan*. Se parodian arias y recitativos que hacen al público cortesano recordar la ópera. La farsa que fue representada en

Palacio la noche de Martes de carnaval, termina con un final de fiesta que pone en escena al Rey celebrando la muerte de su hija Pocris a manos de Céfalo y no por equivocación como en *Celos aun del aire matan*, que se representó la noche antes. El Rey agarra una guitarra poniéndose a tocar, bailando toda la compañía el “guineo”, baile de movimientos rápidos y violentos y gesticulaciones grotescas e indecentes, asociado en la época con el bailar de los negros. La obra concluye con los personajes del mundo caballeresco, mitológico y cortesano, armados de espadas de palo, golpeándose al compás de la música sobre los broqueles que sostienen con la mano izquierda, saltando o quedándose pasmados en grotesca mímica de gestos cómicos o trágicos, ya avanzando o retrocediendo, ya amenazantes o pusilánimes, aunque siempre fatuos y ridículos, consonantes con la obra que acaban de representar. En las obras de Calderón se tocan una gran variedad de instrumentos en la escena. En el auto sacramental *El sacro Parnaso*, un personaje, quintaesencia del espíritu festivo que se manifiesta en el “día mayor de los días”, la fiesta de Corpus en el que reina la alegría, se define a sí mismo aludiendo a un número de instrumentos musicales que se tocaban en el teatro:

Mis padres son
la cítara y el salterio;
el clavicordio y la arpa
fueron mi abuela y abuelo;
mis tías las chirimías,
propia música del viento
y mis primas las cornetas,
peligroso parentesco.
Mis hermanitos menores
son sonajas y panderos;
y pues ya panderos dije
ved si son hartos mis deudos.
En fin: soy el Regocijo.

El entremés *Los instrumentos*, verdadera joya de la tradición cómica popular, es un auténtico festival de instrumentos que tocan un grupo de itinerantes, entre cómicos de la legua y ladrones; castañuelas, cascabeles, silbatos, panderos, campanillas y guitarras, cantando y bailando y expresándose en lenguaje bajo.

La música siempre en conjunción con la palabra tiene una doble función, sensorial y alegórica o metafórica, en variedad de situaciones cuyo paradigma sería la puesta en escena de la Creación tal como está representada en el auto *El Divino Orfeo*, obra que se inicia con la salida en escena de El príncipe de las Tinieblas, acompañado de la personificación de la Envidia, ambos al acecho, de una presa que no será otra que la Naturaleza Humana. Se descubren en un espacio acró-nico pero no anacrónico, que el prevaricador describe por negación metafórica dirigiéndose a su compinche: “Hermosa Envidia mía / ya que el Día vagamos sin el Día / y que hasta ahora es noche oscura / vestida del color de mi ventura”. La Envidia oteando el vacío, glosa el segundo verso del *Génesis* (La tierra era caos y confusión: oscuridad cubría el abismo): “Informe globo aun la materia prima / se está como se esta- ba/ nada anima / nada vive ni alienta”. En ese momento se oyen instrumentos y una voz dentro del teatro que según la Envidia suena muy lejos. El Príncipe de las Tinieblas, experi- mentado teólogo le explica a “su” Envidia:

Para nuestro oído
no hay distancia que impida su sonido,
y voz que ahora dulcemente grave
quiera unir lo imperioso y lo suave,
no dudo que voz sea,
que atraiga a sí cuanto atraer desea
y más sí atiendo en la Sabiduría
que debajo de métrica armonía
todo ha de estar, constando en cierto modo
de número, medida y regla todo,
tanto que disonaría
si faltase una sílaba.

Es en este instante cuando se abre un segundo carro, un globo celeste pintado de astros, signos y planetas del que surge Orfeo, el mítico músico de la fábula griega (en el papel de Dios padre) cantando:

¡Ah! De esa masa confusa
que llama el poeta Caos
y Nada la Escritura

La representación prosigue con una larga escena de incomparable belleza que se inicia con la apertura del tercer carro donde aparecen las personificaciones de los Días, reclinados como dormidos, y la Naturaleza Humana en el medio. Escuchan como entre sueños la voz del Hacedor, preguntando todos al unísono “¿Quién será que nos busca?”, a lo que responde Orfeo, cantando: “Quien de la nada hacer del todo gusta”. Los Días se irán despertando uno a uno asombrados *ante el hecho del ser*, seguidos por la Naturaleza Humana que al cobrar conciencia, se pregunta “¿Qué soberano poder / del no ser al Ser me muda / con vida para que anime / y alma para que discurra?”, respondiendo Orfeo, “Quien de la nada hacer el todo gusta”. En las escenas finales de la obra, tras la caída de la Naturaleza Humana, se manifestará Orfeo como el Dios encarnado, bajando a los infiernos para rescatar de la muerte a su amada Eurídice, personificada en la Naturaleza Humana, cantando en recitativo (romance heptasílabo asonante) y portando una arpa sobre el hombro cuyo bastón termina en una cruz. Calderón opta por la arpa, más bien que por la cítara, que la tradición había comparado con el sacrificio de Cristo, al describir la eucaristía como la cítara de Jesús. En otro auto el poeta llama a la arpa que porta Cristo, cruz por una parte y ataúd por otro, alusión a la caja de resonancia del instrumento. Las compañías de actores generalmente tenían dos músicos, uno de ellos arpista, que en el caso del estreno de este auto en el Corpus de 1663 bien pudo cantar y tocar a la vez. El canto de Orfeo bajando a los infiernos es uno de los recitativos más bellos y conmovedores en toda la obra de Calderón:

Perdida esposa mía,
que mordida de un áspid,
del reino del Olvido
en la tinieblas yaces.
Mira lo que me debes,
pues si en desdichas tales
te pierdo como Esposo,
te busco como amante.
No solo por el suelo
quiso el Amor que baje,
más por ti también quise
que hasta el abismo pase.

Para cuyo camino
ha dispuesto que labre
instrumento, que al hombre
arrodillar me hace
siendo cada clavija
un hierro penetrante,
cada cuerda un azote
y un golpe cada traste.
Tan llena está de abrojos
la senda que dejaste,
que al pisarla la voy
regando con mi Sangre
más aunque áspera sea
y el instrumento grave,
a orillas del Leteo
por la si la nuevo, cante.

La música de la Redención es patrimonio del Dios encarnado que sufre, muere y resucita, y que al poseer una doble naturaleza, divina y humana, no da rienda suelta en su canto a los afectos, que ha vencido en el vía crucis y en el patíbulo, pero sí a su Pasión.

La música de la Creación alegorizada en este y otros autos, la entiende Calderón como un arte racional en tanto:

que la música no es más
que una consonancia, y que esta
está tan ejercitada en la fábrica del mundo
que en segura consecuencia
es Dios su músico; pues voz
e instrumento concuerdan.

Coincide este concepto de la música con la idea expresada por su contemporáneo Leibniz, inventor del cálculo infinitesimal; que la estructura matemática del universo se revela en la estructura acústica de la música. La música audible y no la de las esferas, tiene una función alegórica, en tanto el “idioma de Dios es el silencio”, nos dice el dramaturgo.

El universo dramático calderoniano es la última gran síntesis de Atenas y Jerusalén, de la tradición clásica y de la cristiana, de las letras divinas y de las letras humanas, de las artes y de la religión, de la filosofía y la teología; un teatro que no se confinó a una minoría sino que fue para todos, lo que sería insólito en nuestra época en la que abundan los artistas que mantienen que un arte para todos no es arte. Si imaginamos a un Calderón redivivo escuchando alguna composición de música atonal, la habría aprovechado para alguno de sus autos o loas; por ejemplo donde la personificación de la Discordia se introduce en una alegre máscara de cuatro hombres y cuatro mujeres que bailan y cantan encabezados por la personificación de la Fe, y al repetir la palabra “Celebremos”, la intrusa exclama “no celebremos”. En esta versión aquí propuesta, en nombre de Calderón, la Discordia cantaría con los demás, “pues a la Fe se deben los triunfos nuestros / celebremos el día / de sus misterios” pero con un estilo que ni sería canto ni forma natural de hablar, hasta que la exclamación “no celebremos” alerte a la Fe, que detendría el baile exclamando: “Esperad ¿Qué disonante voz, / que envenenado aliento / opuesto a tanta alegría / a tanto júbilo opuesto / cuando el coro de la Fe / celebra los triunfos nuevos / a la devoción debidos / del más arcano misterio / de los misterios, el día / que se dedica a este efecto, / descubrid todos /el rostro”.

En la *Exhortación panegírica al silencio motivada de su apóstrofe “Psalle et Sile”*, poema meditativo sobre el mote *Psalle et Sile* (Canta y Calla) en la verja del coro de la Catedral de Toledo, en la que fue capellán de la capilla de Los Reyes Nuevos, Calderón reflexiona sobre la palabra y el silencio, la armonía sonora de la voz e instrumentos, y la muda consonancia de la meditación. Ante el paradójico sacro imperativo “Psalle et Sile”, el poeta se dice a sí mismo: “Canta, y calla otra vez leo, / y otra vez suspensa el alma, / duda como se reduzca / a un precepto canta, y calla”. Las dos Propositiones contrarias del Sagrado precepto, que le mandan callar y cantar a un tiempo, se configura como un callar que es muda “Prisión del silencio, que ata / con el uso de las voces / el rumor de las palabras”, y un cantar que no solo es “Romperlas; pero entonarlas / al acordado compás / de métrica consonancia”. Calderón no concibe el ayuntamiento de palabra, armonía y canto como mera expresión del sentimiento, sino como un acto de trascendencia cuyo impulso inflama el corazón y eleva el espíritu, abrevándose en el silencio. (“Meditas el sentido y no el acento”). El poeta interpreta la etimología de canto como “voz herida” que cuando a Dios alaba, al orar cantando, es Himno que trasciende a:

A ser Salmo, después, cuyo concepto
de Salterio descende,
que es cuando su dulzura
se acompaña de músico instrumento,
de suerte que el acento,
el canto es, la voz pía;
el Himno y el Salterio, la armonía.

Calderón, habituado a representar como sacerdote el misterio de la misa y a ver representados sus autos, a cuyos ensayos acudía asiduamente, meditó largo y tendido sobre el silencio interior, el silencio que alimenta a la voz, y que coincide con la predisposición a escuchar (“Meditas el sentido, y no el

acento”). La armonía, fervoroso afecto que a Dios dedica en culto reverente, es una:

Interior alegría
de inspirado concepto,
que exultación Divina de la mente,
prorrumpo lo que siente
en conceptos veloces
de organizados números y voces.

ANTONIO REGALADO

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

27

Estudios

- Alexander A. Parker: *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Editorial Ariel, 1983.
- Louise Kathrin Stein: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth Century Spain*, Oxford, Clarendon, 1993.
- Antonio Regalado: *Calderón. Los orígenes de la Modernidad en el Siglo de Oro*, 2 vols, Barcelona, Ediciones Destino, 1995.
- Javier Aparicio Maydeu (ed.): *Estudios sobre Calderón*, Ediciones Istmo, 2000.
- Juan José Carreras: “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”, en *La música en España en el siglo XVIII*, ed. Malcom Boyd y Juan José Carreras, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 19-28.
- Carmelo Caballero Fernández-Rufete: “La música en el teatro clásico”, en *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (ed.), Madrid, Gredos, 2003, pp. 677-715.

- José Máximo Leza: “El teatro musical”, en *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1687-1713
- María Asunción Flórez: *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, 2006.
- Aurora Egido: “Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 0 (2009), pp. 134-165.

Ediciones musicales

- Francesco Coppola y Manuel García Bustamante: *El robo de Proserpina (1678)*, ed. de Luis Antonio González, Barcelona, CSIC Monumentos de la Música Española, 1996.
- Carmelo Caballero Fernández-Rufete (ed.): “*Arded, corazón, arded*”. *Tonos humanos del barroco en la península ibérica*, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1997.
- Tomás Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo: *La púrpura de la rosa, fiesta cantada en un acto*, ed. de Louise Kathrin Stein, Madrid, ICCMU, 1999.
- Juan Hidalgo: *Celos aun del aire matan*, ed. de Francesc Bonastre, Madrid, ICCMU, 2000.
- Alejandro Vera Aguilera (ed.): *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el Libro de tonos humanos (1656)*, Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, 2002.
- Luis Robledo Estaire (ed.): *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid barroco*, Madrid, Alpuerto, 2003.
- Juan José Carreras (ed.): *El manuscrito Mackworth de cantatas españolas*, Madrid, Alpuerto, Patrimonio musical español, 2004.

Fuentes consultadas para la edición de los textos cantados

- Francisco de Avellaneda: *El templo de palas*, Nápoles, Gerónimo Fasulo, 1675.
- Agustín Salazar y Torres: *Los juegos olímpicos*, Valencia, Imprenta de Joseph y Thomàs de Orga, 1782.
- Juan Jorge Keil: *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca, cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas*, 4 vol., Leipzig, Casa de Ernesto Fleischer, 1827.

- Juan Vélez de Guevara: *Los celos hacen estrellas*, ed. textual de John Earl Varey y Norman David Shergold, ed. musical de Jack Sage, Londres, Tamesis Books Limited, 1970.
- Calderón de la Barca: *La estatua de Prometeo*, Teatro del Siglo de Oro, vol. 7, ed. textual de Margaret Rich Greer, Kassel, Kassel Edition Reichenberger, 1986.
- Louise Kathrin Stein: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth Century Spain*, Oxford, Clarendon, 1993.
- Calderón de la Barca: *Andrómeda y Perseo*, ed. filológica, crítica y escenotécnica de Rafael Maestre, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994.
- Carmelo Caballero Fernández-Rufete (ed.): *“Arded, corazón, arded”*. *Tonos humanos del barroco en la península ibérica*, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1997.
- Tomás Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo: *La púrpura de la rosa, fiesta cantada en un acto*, ed. musical de Louise Kathrin Stein, Madrid, ICCMU, 1999.
- Juan Hidalgo: *Celos aun del aire matan*, ed. musical de Francesc Bonastre, Madrid, ICCMU, 2000.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 6 de abril de 2011. 19,30 horas

Vaya de letra y de baile

I

Anónimo [¿Juan Hidalgo?] y **Calderón de la Barca** (1600-1681)
“Ama, espera y confía”, de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*

Francisco Valls (1665-1747)
Tono humano “Ausente de tus ojos”

Lucas Ruiz de Ribayaz (a. 1626-d. 1677)
Españoletas para arpa, de *Luz y Norte*

Anónimo (s. XVII-XVIII)
Minué, para arpa

30

Juan Hidalgo (1614-1685)
Recitativo a lo humano “Rompa el aire en suspiros”
Juan Hidalgo y **Agustín de Salazar y Torres** (1642-1685)
Tono humano “¡Ay que me río de amor!”, de *Los juegos olímpicos*

Juan Hidalgo y **Juan Vélez de Guevara** (1611-1675)
De *Los celos hacen estrellas*
Tono “La noche tenebrosa”
Solo humano “Al aire se entregue”

Juan Hidalgo y **Francisco de Avellaneda** (¿1625-1684)
“Ay que sí, ay que no”, de *El templo de Palas*

Bernardo de Zala (s. XVII-XVIII)
Gaita gallega, para arpa

Juan Hidalgo y **Calderón de la Barca**
Solo humano “¡Ay amor, ay ausencia..!”, de *Contra el amor desengaño*

Anónimo (s. XVII)
Tono humano “No hay más Flandes”

II

Anónimo (s. XVII) y **Calderón de la Barca**

Monólogo “¡Ojalá no lo supiese!”, de *La vida es sueño*

Cristóbal Galán (c. 1625-1684)

y **Antonio de Solís y Ribadeneyra** (1610-1686)

Tono humano “Pajarillo que cantas ausente”,
de *Eurídice y Orfeo*

Anónimo (s. XVII-XVIII) y **Antonio de Zamora** (1665-1727)

Tonada para arpa sobre “Cupidillo desleal”,
de *Todo lo vence el amor*

Anónimo (s. XVII-XVIII)

Folías, para arpa

Juan Hidalgo y Calderón de la Barca

Recitativo “A todos miro”, de *Celos aun del aire matan*

Tono “En la ruda política vuestra”, de *La estatua de Prometeo*

Anónimo (s. XVII)

Diferencias sobre marizápalos, para arpa

Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728)

y **Calderón de la Barca**

Jácaras “Sí puede y no puede Amor”, de *La púrpura de la rosa*

Anónimo (s. XVII)

Tonada “Duerme, descansa”

Tonada “¡Ay, que cansera!”

Marta Infante, *mezzosoprano*

Manuel Vilas, *arpa de dos órdenes*

Las leyes de la Música (...) prescriben, que el canto sea apropiado a la significación de la letra: y así, donde la letra toda es grave y triste, grave y triste debe ser todo el canto. (Benito Feijoo, *La música de los templos*, 1726, IX-34).

En composiciones de romance, lo primero que debe atenderse será vestir aquella letra según los afectos que expresare; esto no consiste en lo material de las palabras de la Poesía, sino en lo substancial del concepto; que por eso se dijo que la Poesía, y la Música eran hermanas por lo unidas, que han de estar siempre; añadiendo a esto, que la circunstancia de vestir la Poesía conforme, es como la acción de los oradores, que es la que da el complemento a los conceptos. (Francisco Valls, *Mapa armónico práctico*, 1735, f. 108r).

Las frases de Valls y Feijoo plantean dentro de las coordenadas conceptuales de su época una cuestión central para la música europea desde finales del siglo XV –desde la época humanista–: hacer que la música resulte eficaz, influyendo en el estado de ánimo de sus oyentes tal y como prometía la teoría musical antigua, en su larga recepción a través de la Edad Media y los comienzos de la modernidad.

Durante el siglo XVII esta exigencia adquiere una nueva dimensión porque la música, el canto, puede ahora desplegarse en el hasta entonces inédito contexto proporcionado por una nueva forma de expresión, también en buena medida resultado de la indagación humanista del legado clásico: el teatro.

Sabemos que es en Italia donde por primera vez se vislumbran y finalmente se reconocen las potencialidades de la unión en la escena de poesía y música (y espectacularidad). Durante el siglo XVII ese novísimo espectáculo que es la ópera recorrerá los teatros europeos cortesanos. Será aceptado en algunos –así en Viena y otras cortes alemanas– o rechazado, al menos en sus formas italianas –como en París, y, en circunstancias muy particulares, en Madrid–. Pero incluso en este segundo caso, las sugerencias del “recitar cantando” italiano no dejarán de infiltrar las prácticas teatrales autóctonas. De esta contaminación surgirían la *tragédie en musique* fran-

cesa y, en España unas formas de teatro musical que excluyen el uso extenso de la música: comedias mitológicas de gran compromiso espectacular y la zarzuela barroca.

Dicho en una fórmula, a partir de mediados del siglo XVII, los dramaturgos españoles, Calderón el primero, supieron aprovechar las sugerencias del teatro musical italiano en dos direcciones, no necesariamente en alternativa entre sí: la construcción simbólica de determinadas situaciones –a menudo casando la música con la dimensión espectacular que les brindaba la escenotecnia moderna– y la representación de estados de ánimo intensos y encontrados. Y estas innovaciones a partir de unas convenciones teatrales que, como siempre y en todas partes, preveían una presencia musical en la escena con función realista –por ejemplo como componente de escenas rituales–, o para evocar la atmósfera general de determinadas situaciones escénicas.

Para esto último, podía ser suficiente un tono –es decir una canción a cuatro voces o, con frecuencia cada vez mayor, para solista con acompañamiento–. De hecho, son en gran parte tonos las partituras conservadas que sabemos sirvieron para el teatro. El carácter más evidente de este repertorio es su simplicidad, un rasgo que deleitaría, entre los siglos XIX y XX a los fundadores de la musicología española y, sobre todo, de Felipe Pedrell. Sencillez que se reconoce en primer lugar en la estructura, fundada preferentemente en la sucesión estribillo-coplas donde el estribillo propone el argumento desarrollado en las coplas. Y en una música concebida a menudo como un diálogo entre solista y acompañamiento, renunciando a la coloratura vocal y a los artificios armónicos para concentrarse en la exposición directa del texto. Exposición que no deja de proponer una interpretación del contenido. El recurso principal de esta interpretación es la invención melódica, que suele concentrar en los primeros compases gran parte de las intenciones del texto.

Juan Hidalgo es maestro en este arte como se ve en “**¡Ay, que me río de Amor!**”, con su estribillo que trenza frases todas

caracterizadas por figuras con puntillo (la risa), y por el juego entre solista y un acompañamiento que repite, invierte o amplía las propuestas del solista. El diálogo prosigue en las coplas, donde figuras de hemiolía garantizan la necesaria variedad. Análogamente, en **“Ay que sí, ay que no”** los dos adverbios iniciales son aproximados con dos saltos descendientes de sexta, en una frase que de esta forma combina inusualmente las notas principales del tono: tónica, mediante dominante y sensible. En las frases que siguen, el ámbito se reduce progresivamente de la octava a la quinta, a la cuarta y finalmente a unas inflexiones alrededor de la dominante para declamar los versos clave: “que soy Perogrullo / de mi pasión”. Se trata, como se ve, de encauzar el discurso musical hacia palabras semánticamente cargadas que la música subraya discretamente.

No actúa de forma diferente Cristóbal Galán cuando, en **“Pajarillo que cantas ausente”**, aísla el imperativo “¡calla!” del resto del verso 2 al que pertenece, garantizando su eficacia con discretas disonancias, con el semitono descendiente en la melodía y evitando la resolución de la cadencia. Reiterando un arpeggio descendiente para el inciso “no cantes”, Galán prepara una repetición de esta figura que lleva a la primera cadencia principal. Sigue inmediatamente una nueva palabra *densa*: “llorar”, oportunamente señalada prolongando su sílaba tónica, y así sucesivamente, en un recorrido en el que el oyente podrá fácilmente reconocer nuevas interpretaciones musicales del texto, que incluyen discretos cromatismos en el bajo y melismas en el canto. Y una escucha atenta revelará mayores ambiciones expresivas y al mismo tiempo estructurales también en el estribillo del **“Al aire se entregue”**, anónimo en las fuentes pero atribuible a Juan Hidalgo. Aquí son evidentes los gestos musicales que acompañan el sentido de la letra: melismas para “veloz” (verso 2) y para “aire” (verso 3) –en este caso casi un temblor alrededor de la dominante–; y de nuevo semitonos y disonancias para “gime” (verso 5) y sobre todo el cromatismo descendiente para “la pena”. Inmediatamente después el compositor retoma, variándola, para el predicado “o canta” (verso 6) la sencilla figuración de

exordio, dándole así una interpretación retrospectiva a un inciso tan inocente como un salto ascendente de tercera, reiterado como emblema del canto.

En “Al aire se entregue” un ardid como el cromatismo melódico es aprovechado en el mecanismo nada arriesgado de la sucesión estribillo-coplas. Un recurso que después de la forma abierta del estribillo dirige la atención del oyente hacia la letra, concretamente invitándole a apreciar el despliegue de contenidos siempre nuevos en una música constantemente repetida, hasta la conclusión del discurso poético. Muy diferente es la situación en piezas abiertas como los recitados (o recitativos) que se proponen en este concierto. Se trata de piezas que pueden clasificarse en la tipología del monólogo recitativo cuyo prototipo sería el *Lamento d’Arianna* de Claudio Monteverdi. En una época en la que aún no se ha completado esa diferenciación funcional entre recitativo – estilo del diálogo dramático– y aria –forma de la expresión sentimental– que caracterizaría el *dramma per musica* del siglo XVIII, escenas de este tipo representan los momentos de mayor compromiso para el compositor teatral del siglo XVII.

Y así lo entendió Hidalgo al componer la música para esta escena del segundo acto de *Celos aun del aire matan*, la principal de las dos únicas óperas producidas en la corte madrileña antes de 1690. El compositor se enfrenta aquí al reto de poner en música un texto muy extenso, 75 versos en metro de romance agudo, que propone los cambiantes pensamientos de Diana, diosa de la luna, frente al desafío de la ninfa Aura que –metamorfoseada en aire después de su traición– perturba una ceremonia de desagravio. El monólogo “**A todos miro**” se articula en cuatro partes, aprovechadas por Diana para reivindicar las cualidades (todas ellas negativas) de la luna, para expresar la incredulidad frente al ultraje que acaba de sufrir, y su temor ante la posibilidad de que los demás dioses estén confabulados contra ella y por consiguiente, para decidir suspender la ceremonia y cerrar su propio templo. No es posible hablar extensamente de esta partitura extraordinaria, que Louise Stein examina de forma pormenorizada

señalando oportunamente las “usuales figuras retóricas” de Hidalgo, entre las que destaca el impactante descenso de 12^a para enfocar las palabras “pues madre de horror y miedo”. Puede subrayarse un hecho importante: para adaptarse a las exigencias del estilo recitativo italiano, Hidalgo se ve forzado a renunciar a dos herramientas básicas de su estilo, el diálogo entre solista y acompañamiento –este último reducido a mero soporte armónico– y la forma estrófica. De manera que el tejido conectivo entre los diferentes momentos, mayormente expresivos, es construido aplicando a los versos los motivos declamados –ora más extensos, ora rotos y entrecortados– y repitiéndolos en progresión. Y esta manera llega a convertirse en recurso expresivo, a la vez que estructural, cuando la progresión por el círculo de quintas prosigue desde la armonía inicial de Do mayor hasta un improbable Fa sostenido mayor, de acuerdo con la necesidad de transmitir musicalmente la, por cambiante también inquietante, naturaleza de la luna.

36

No son muy diferentes los recursos que Hidalgo emplea en otro recitativo del programa, **“Rompa el aire en suspiros”**, que desde el exordio delata el planteamiento retórico: con el rápido melisma para la palabra “aire”, con el silencio que entrecorta la palabra “suspiros”, con el descenso al registro grave para “de mi silencio”. Deberá señalarse, si acaso, la reaparición de la imitación en coincidencia con los versos 9-10, una variación que conduce a una cadencia importante sobre la pregunta clave –por plantear la situación desquiciada del enamorado– “¿Para qué quiero yo el entendimiento?”. Lo que resulta más interesante, e importante, desde el punto de vista histórico, es que “Rompa el aire” no puede reconducirse a un contexto teatral conocido. Se trataría, pues de una pieza de cámara, una composición que testimonia la diseminación fuera de su contexto original, de unas técnicas desarrolladas para responder a exigencias expresivas muy concretas, pero que acabarían adquiriendo significación y validez universales.

ANDREA BOMBI

Largo.

la
Musica
Canto

Vive tú Vivirá todo Vive tú

Vivirá to do No ay distancia en breves pade

cor O padecer

Comienzo de la partitura manuscrita de "Vive tú, vivirá todo", compuesta por Juan Hidalgo para la representación de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón de la Barca.

TEXTOS DE LAS OBRAS

ANÓNIMO [¿JUAN HIDALGO?]

Fortunas de Andrómeda y Perseo (Calderón de la Barca)

Ama, espera y confía (Jornada II)

PALAS Ama, espera y confía; porque no puede
 el que vence sin riesgo, decir que vence.
Yo, que la deidad de Palas
soy, a quien también competen
tus triunfos, porque no menos
que a Mercurio me engrandecen,
a su don vengo a añadirte
este escudo transparente,
que de Estéropo y de Bronte
le dio la fatiga el temple.
Experiencia es que si el fiero
basilisco a sí se viere,
a sí se mate; porque
en sí su veneno vierte.

[...]

Agradecida de oír
sus atenciones corteses,
quiero que el camino partan
rendimientos y altiveces.
Y así, porque no descienda
yo, ni tú de recibir dejes
el don, te envío esa nube.
Bajo ella y yo me quede,
para que, puesto tú en ella,
subas adonde te entregue
el escudo.

PERSEO, Tú, Perseo, le mereces,
MERCURIO que eres de Júpiter hijo;
y PALAS y pues mi hermana lo quiere,
 connmigo hasta el cielo sube.

Sube a mi sagrado solio...
sube a los orbes celestes...
... donde mi escudo recibas...
... donde mi favor te aliente...
... para que felice triunfes...
... para que dichoso reines...
... venciendo dificultades...
... allanando inconvenientes.
[...]
Ama, espera y confía; porque no puede
el que vence sin riesgo, decir que vence.

FRANCISCO VALLS

Tono humano “Ausente de tus ojos”

Ausente de tus ojos,
divino hechizo,
si vivo es para verte,
si muero es ¡ay de mí!,
de haberte visto.
Que bien sentido mal
que malogrado bien,
¡ay de quién,
a primer dicha que tuvo
su postrer desdicha fue!

(Coplas)

Ayer el llanto fineza,
hoy ofensa el padecer,
extremos son que componen
amor, ausencia y desdén.

La causa de estos efectos
será la misma, no sé,
pero bien pudo a ser otra
eternizarla mi fe.
¡Ay de quién...

Desespero de mi mal
lo que esperé de mi bien
pues me acuerdo de un olvido,
y olvido lo que olvidé.

Corazón mío a penar,
ya que tal tu estrella fue
que te quitó de lucir,
cuanto le diste al arder.
¡Ay de quién...

JUAN HIDALGO

Recitativo a lo humano “Rompa el aire en suspiros”

Rompa el aire en suspiros,
queja sin voz, y voz de mi silencio
templada con el llanto
porque no abraza la región del viento.
De las supremas luces
en su crueldad me quejo:
¡dioses de la hermosura,
si labráis imposibles, haced ciegos!
¡borradme la razón!,
que, si es, en mi dolor, influjo vuestro,
¡quitarme el albedrío!
¿Para qué quiero yo el entendimiento?
La beldad de Narcisa
adoro entre las aras de un incendio,
en cuyo sacrificio
aún de temeridad se viste al ruego
que a imaginar no alcanzo
de tu hermosura el soberano imperio,

que, al querer contemplar,
se me turba también el pensamiento.
Retratada con el alma,
idolatro, la admiro y me suspendo.
¿Cuál será la fatiga,
dónde es la diversión?
El sentimiento callo,
y, por más desgracia,
en lo mismo que callo. No, no merezco,
que aunque quiera decirlo
no sé cómo se llama mi tormento.
Ejemplo, y no milagro
de tu deidad, en el hermoso templo,
a un corazón de bronce,
rendido colgaré de cera un pecho.

Los juegos olímpicos (Agustín de Salazar y Torres)

¡Ay que me río de amor! (Jornada II)

LUCINDA Ay, que me río de amor,
escuchen, atiendan
verán lo que importa
seguir mi opinión.

Dicen que al que quiere bien,
luego la razón quitó;
con que solo el que no quiere,
es el que tendrá razón:
ay, que me río de amor.

Todos del amor se rían,
mas con una distinción,
que es bueno burlarse de él,
mas burlarse con él, no:
ay, que me río de amor.

Inclinación natural
dicen que causa su ardor,
mas quien lo dice, no dice
como es mala inclinación:
ay, que me río de amor.

Los celos hacen estrellas (Juan Vélez de Guevara)

La noche tenebrosa (Jornada II)

MERCURIO La noche tenebrosa,
que en sombras se dilata,
y con luces de plata
no acierta a ser hermosa,
madre de la pereza,
en el descanso olvida la tristeza.

El triste enamorado,
que ausente de su gloria
teme que la memoria
su fineza ha olvidado,
y aunque en ansias tropieza,
en el descanso olvida la tristeza.

[...]

El pajarillo amante,
que de un ingrato olvido
halló en ajeno nido
las señas de inconstante,
aunque a gemir empieza,
en el descanso olvida la tristeza.

La fiera, que aunque calla
silvestres regocijos,
cuando pierde los hijos
solo bramidos halla;
rendida su fiereza,
en el descanso olvida la tristeza.

[...]

La viuda tortolilla,
que soledades llora,
despertando el aurora
su amorosa mancilla,
ya que no la fineza,
en el descanso olvida la tristeza.

¡Al aire se entregue..! (Jornada II)

YSIS Al aire se entregue
mi acento veloz,

y dígame el aire
que antes me escuchó
si gime la pena
o canta el dolor.

En este nuevo alentar
de mi dudoso sentir
aquel sin cantar gemir
es ya gemir sin cantar,
y por si logro trocar
por lo alegre lo feroz

Al aire...

El tempo de Palas (Francisco de Avellaneda)

Ay que sí, ay que no (Jornada I)

MOSQUETA Ay que sí, ay que no:
que lo que me duele,
me lo siento yo;
que soy Perogrullo
de mi pasión:
y es pesadilla me pena,
que no reconoce, no,
del plomo sentimiento
ligerezas de la voz.
ay que sí; ay que no, ...
[...]
Pues vaya, amigas del alma,
de ensanches a mi dolor;
que un corazón apretado
mer[e]ce lo que un jubón.

Dos Amas, que Dios me ha dado,
si es que da las Amas Dios,
que no es por cuenta del Cielo
el mal, que me busco yo.

Muy finas de sus amantes,
con mucha veneración,

ausentes sus ojos dicen
cuanto recata su voz.

De los secretos del alma
la blanda respiración
explica cuanto no dice
lo escondido del dolor.

Porque Elice le desprecia,
Teocles, hecho un león,
en un castillo la puso,
y no es el cuarto español.

Que Antigone le acompañe,
dispuso su indignación,
castigo de la hermandad,
del Cuadrillero de Amor.

[...]

Ay que sí, ay que no,
que lo que me duele,
me lo siento yo...

Contra el amor desengaño (Calderón de la Barca)

¡Ay amor, ay ausencia..! (Jornada II)

APOLO ¡Ay amor, ay ausencia,
ay dulce dueño,
que te buscan mis ansias
y sólo encuentro
un dolor muy hallado
de que te pierdo!

Salid, pena mía
no ahogue el silencio
el blasón ilustre
del origen vuestro.
Salid, pena mía.
Vivid pues yo muero.

La queja ni el llanto
no alivia el tormento,
pues nunca en los males
fue cura el desvelo.

Salid, pena mía.
Vivid pues yo muero.

La voz del dolor
confirma el afecto,
cuando al corazón
responde con ecos.
Salid, pena mía.
Vivid pues yo muero.

Callar pena igual
es necio respeto,
que hay males en quien es
mal no tenerlos.
Salid, pena mía.
Vivid pues yo muero.

ANÓNIMO (siglo XVII)

45

Tono humano “No hay más Flandes”

No hay más Flandes, ni hay mejor vida,
que estar como el jilguerillo,
alegre y siempre cantando,
al son del tamborinillo.

A las doce y más de la noche,
perdí yo todo mi juicio,
estando a la luna bailando,
al son del tamborinillo.

Es gustoso oír cuando canto
con arpa y un vihuelillo,
esta tonada tan linda
al son del tamborinillo.

Cuando está templado a la lumbre,
resuena que es un prodigio,
me hago raras entonces bailando
al son del tamborinillo.

Son tan dulces los ecos que tiene,
que se entran a los sentidos,
y procura al que le oye a que baile
al son del tamborinillo.

Son muy pocos los años que tengo,
y hermosa como un Narciso,
paso mi vida bailando,
al son del tamborinillo.

ANÓNIMO (siglo XVII)

La vida es sueño (Calderón de la Barca)

¡Ojalá no lo supiese! Monólogo de Rosaura (Jornada II)

ROSAURA ¡Ojalá no lo supiese!
 ¡Válgame el cielo! ¿Quién fuera
 tan atenta y tan prudente,
 que supiera aconsejarse
 hoy en ocasión tan fuerte?
 ¿Habría persona en el mundo,
 a quien el cielo inclemente
 con más desdichas combata,
 y con más pesares cerque?
 ¿Qué haré en tantas confusiones,
 donde imposible parece,
 que halle razón, que me alivie,
 ni alivio, que me consuele?
 Desde la primer desdicha
 no hay suceso ni accidente,
 que otra desdicha no sea;
 que unas a otras suceden,
 herederas de sí mismas.
 A la imitación del fénix
 unas de las otras nacen,
 viviendo de lo que mueren,
 y siempre de sus cenizas
 está el sepulcro caliente.
 Que eran cobardes, decía
 un sabio, por parecerle,
 que nunca andaba una sola;

yo digo, que son valientes,
pues siempre van adelante,
y nunca la espalda vuelven.
Quien las llevase consigo,
a todo podrá atreverse;
pues en ninguna ocasión
no haya miedo que le dejen.
Dígalo yo, pues en tantas
como a mi vida suceden,
nunca me he hallado sin ellas,
ni se han cansado, hasta verme,
herida de la fortuna,
en los brazos de la muerte.
¡Ay de mí! ¿Qué debo hacer
hoy en la ocasión presente?
Si digo quién soy, Clotaldo,
a quien mi vida le debe
este amparo y este honor,
conmigo ofenderse puede;
pues me dice que callando
honor y remedio espere.
Si no he de decir quién soy
a Astolfo, y él llega a verme,
¿cómo he de disimular;
pues aunque fingirlo intenten
la voz, la lengua y los ojos,
les dirá el alma que mienten?
¿Qué haré? ¿Mas para qué estudio
lo que haré? si es evidente,
que por más que lo prevenga,
que lo estudie, y que lo piense,
en llegando la ocasión,
ha de hacer lo que quisiere
el dolor; porque ninguno
imperio en sus penas tiene.
Y pues a determinar
lo que ha de hacer no se atreve
el alma, llegue el dolor
hoy a su término, llegue
la pena a su extremo, y salga
de dudas y pareceres
de una vez; pero hasta entonces
¡valedme, cielos, valedme!

Eurídice y Orfeo

Pajarillo que cantas ausente (Jornada I)

ORFEO Pajarillo que cantas ausente,
 ¡calla, no cantes, detente!
 Llorar es mejor,
 que no cabe en ausencias
 dulzura y amor.
 Suspende el canto,
 pues puso Amor en el llanto
 la música y el dolor.

Calla, avecilla ignorante,
que, si sientes como yo,
explicas tu desconsuelo
con sobrada proporción.

Calla, no cantes, que implica
natural contradicción
la destemplanza en el pecho
y la armonía en la voz.

Calla, si de fino intentas
acreditar tu pasión,
que explicarla en voz sonora
es alivio y no dolor.

Pajarillo que cantas ausente...

JUAN HIDALGO

Celos aun del aire matan (Calderón de la Barca)

A todos miro (Jornada II)

DIANA A todos miro, y en nadie
 el alma penetro. ¿Qué
 poder soberano hay
 que se oponga a mi poder?
 ¿Yo de Júpiter, segunda
 hija no soy? ¿No soy quien
 en mayorazgos de luz
 parte al sol el rosicler?

¿No soy la que con tres rostros,
siendo mis imperios tres,
Diana en la verde selva,
Luna en el azul dosel,
y Proserpina en el negro
centro, los mortales ven
tal vez presidir opuesta,
y favorable tal vez?
Y dejando la deidad
aparte, ¿no soy la que
de los montes de la Luna
predomina la altivez,
cuyas venenosas plantas,
inficionadas, hacer
prodigios se miran, cuantos
al hombre mudan el ser,
pues madre de horror y miedo,
las trueco el semblante, bien
empañado al sol la faz,
como a todo el día la tez?
Pues ¿cómo, o deidad, o maga,
no alcanzo ¡ay de mí! a saber
quién me ofende, quién me injuria
ni quién me ultraja, ni quién
la luz de mi penetrar,
la fuerza de mi entender
impide? Mas ¡ay de mí!,
vuelvo a decir otra vez;
que si contra iras de amor
hizo bando mi esquivez
¿qué mucho, cielos, qué mucho
que todos contra mí estén
banderizados los dioses,
pues perturbada la ley,
cuando de mí recusados,
están sobornados de él?
¡Mal hubiesen una lluvia
de oro, una adúltera red,
y en los caístros de un cisne
los verdores de un laurel!
Esos profanados dones
dejad, arrojad, romped:
que con sospechas de alguno,

ninguno he de agradecer.
 Salid, pues, salid, villanos,
 del templo y todas después
 cerrad sus puertas; que más
 no se han de abrir, hasta que
 de este oprobio, este baldón
 el fin sepa; ¡y ay de aquel
 por quien el aire me avisa,
 tras cuyos ecos iré!

Pues aunque todos los dioses
 favor a algún traidor den
 contra mí, no contra mí
 han de mantenerle, al ver
 que penetrando el supremo
 solio, subo a proponer
 a Júpiter mi querella;
 aunque recele y aunque
 tema que de su delito,
 siendo reo, le haga juez;
 que en Júpiter aun no es fácil
 obrar mal y juzgar bien,
 y más cuando voy
 a alegar contra él
 que enmienda al amar
 el aborrecer.

La estatua de Prometeo (Calderón de la Barca)

En la ruda política vuestra (Jornada III)

DISCORDIA Soy quien del alto coro excelso,
 embajatriz de los dioses
 os habla, y en fe de serlo,
 sea carta de creencia
 la suavidad de mi acento.

En la ruda política vuestra,
 dos leyes tenéis, y tan justas las dos
 como que muera el que fuere homicida,
 como que pene el que fuere ladrón.
 Pues ¿qué más sacrílego huerto,
 que más aleve, inicuo y traidor,
 que el escalando del sol el alcázar
 se atreve a robarle sus rayos al sol?
 Y así, Júpiter, viendo que Apolo

entre Minerva y Palas, que son
sus hermanas, no quiere neutral
tomar la venganza ni dar el perdón.
Porque el delito de uno no pase
a ruina de muchos, pronuncia en mi voz
que el agresor no más lo padezca,
encarcelado en oscura prisión,
donde funesto pájaro sea
alado verdugo, que hambriento y feroz,
su corazón despedace de día,
criando la noche otro igual corazón.
Y porque a Minerva no puede llegar
el cargo de ser quien las alas le dio,
sacrificada su estatua resuelve
que ella dé a Apolo la satisfacción.
Que vivió de su fuego, en su fuego
que muera es justicia, en cuya oblación
la otra se ejecuta, pues es
también homicida quien mata de amor.
Y así, temed que de no ejecutarse
entrambos decretos, los cómplices sois
de entrambos delitos, con que delinquentes
el Cáucaso todo, de Jobe el ardor,
Etna, Volcán, Monjibelo, Vesubio,
de más vivo incendio, de más vivo ardor,
hoguera será que lleve en pavesas
de leves cenizas el aire veloz.

TOMÁS DE TORREJÓN Y VELASCO

La púrpura de la rosa (Calderón de la Barca)

Jácaras (Fiesta cantada en un acto)

AMOR

Sí puede, y no puede Amor
hacer la dicha mayor.
No puede, pues que no puede
crecer las delicias;
y sí puede, supuesto que puede
torcer las desdichas.
Marte, a quien quise asistir,
temiendo sus iras,
penetró del disfraz y el acecho,
la cauta malicia.

Y como hacia el Desengaño
es siempre mi huida,
a pesar de las guardas de celos
rompió sus ruinas.
Habiendo en su espejo visto...
Mas ¿qué hay que repita,
si los montes que al verle estremecen,
mejor te lo avisan?

Sí puede y no puede Amor
hacer la dicha mayor.

Mira tú, pues, ¿qué defensa
poner solícitas?,
pues celosa su furia amenaza
a quien...

VENUS

No prosigas
Y tú, Adonis, porque aquí
no te halle su vista,
de aqueste jardín pasando a los montes,
restaura tu vida.

ANÓNIMO (siglo XVII)

Tonada “Duerme, descansa”

Duerme, descansa, sosiega,
que vela por ti Apolo,
y no pasa el amor por aquí.

Asombro que dormido
ponderas tu belleza suspendida,
ya tienes a Cupido
con la flecha rendida,
fugitiva deidad que estás dormida.

La muerte que aprendida
conoce mi fineza vigilante,
te ilustre agradecida
de nuevo ser amante,
será pasión discreta cada instante.

Sosiega tu desvelo
sin temer de su aljaba los rigores,

que flechan todo el cielo
mis bellos resplandores,
y vengaran las sombras tus temores.

Duerme, descansa, sosiega...

Dulcemente reposa
enigma de finezas que me ofreces,
y estar puedes gozosa
con dudas que padeces,
pues tu dicha me toca y la mereces.

También de mi victoria
a Jove diré presto su motivo,
sea mayor la gloria
del triunfo permitido
si a Cupido condena el sucesivo.

Duerme, descansa, sosiega...

Tonada “¡Ay, que cansera!”

¡Ay que cansera, déjeme usted!
¡tanta pregunta, tanto querer,
tanta fineza, tanto desdén!,
¡ay que cansera, déjeme usted!.

(Coplas)

Quién le ha obligado a querer bien,
una Deidad sin más que aquel,
mas ya parece va a responder
que en su cuidado hay su porqué.
¡Ay que cansera, déjeme usted!

Si en esta copia no ha de poder
pintar las iras del no sé qué,
para que intenta que unido esté
el no sé cómo al ya se qué.
¡Ay que cansera, déjeme usted!

Yo le aconsejo que de esta vez
deje en borrón su pretender,
pues de mi templo en la pared
ni aun en sus votos lugar daré.
¡Ay que cansera, déjeme usted!

MARTA INFANTE ha cantado en numerosos países europeos y en las principales ciudades de Sudamérica, Oriente Medio y Japón actuando con grupos como La Caravaggia, Concierto Español, La Capilla Real de Madrid, Los Músicos de Su Alteza, Hippocampus, Acadèmia 1750 y Collegium 1704 (Chequia), entre otros.

Mantiene una intensa actividad liederística y, junto a Jorge Robaina, ha realizado recitales en el Teatro Calderón de Valladolid, Fundación Juan March de Madrid, Palau de la Música Catalana y Teatro de la Maestranza de Sevilla, entre otras instituciones. Ha cantado con la Orquesta Nacional de España, Filarmónica de Málaga, ORCAM y Nacional del Salvador, además de haber trabajado con directores como Jordi Casas, José Ramón

Encinar, Aldo Ceccato, Leon Botstein, Ottavio Dantone, Federico Maria Sardelli, Paul Goodwin, Richard Egarr y Rinaldo Alesandrini. Ha grabado para Cesky Rozhlas, RTVE, Catalunya Música, Enchiriadis, Alpha, Glossa y CDM. Entre su extensa discografía destacan *Alto cantatas* de Telemann, *Cantate Contarini*, *Amor aumenta el valor* de Nebra y *Juditha Triumphans* de Vivaldi bajo la dirección de Ottavio Dantone.

MANUEL VILAS nace en Santiago de Compostela, donde inicia sus estudios musicales. Estudia arpas antiguas de los siglos XII a XVIII en Madrid con Nuria Llopis y en Milán con Mara Galassi. Ha colaborado con numerosos grupos como Les Musiciens du Louvre, Al Ayre Español, Capilla Jerónimo de Carrión, Musica Ficta, Capela de Ministrers, Ensemble Elyma, Camerata Iberia, La hispanoflamenca, Ars Longa, La Trulla de voces, entre otros, actuando en los más importantes festivales de España, Alemania, Cuba, Estados Unidos, Ecuador, República Checa, Austria, Portugal, Suiza, Francia, Bolivia, Bélgica, Argentina, Chile y Holanda. También realiza conciertos como solista con programas centrados en la música barroca española, americana e italiana, además de conferencias y cursos a través de diferentes países.

En 2008 funda el grupo Ars Atlantica, que se presenta en el Festival Via Stellae (Santiago de Compostela) con el estreno en tiempos modernos de las cantatas procedentes del palacio que la familia Contarini poseía cerca de Venecia. La grabación de estas cantatas, junto a la mezzo Marta Infante, fue condecorada en Holanda como unos de los mejores discos de música antigua del año 2010. Vilas es pionero en el estudio de cierto tipo de arpas hoy totalmente olvidadas, como el arpa jesuítica chiquitana (Bolivia, siglo XVIII) y el arpa doble que circulaba por la corona de Aragón en el siglo XIV. Una de sus especialidades es ofrecer recitales con cantantes: ha acompañado a Marta Infante, Guillemette Laurens, Raquel Andueza, Isabel Monar, Juan Sancho, Roberta Invernizzi, Mercedes Hernández, Isabel Álvarez, Yetzabel Arias y Mónica Piccinini, entre otras.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 13 de abril de 2011. 19,30 horas

Teatro de prodigios: precursores y epígonos

I

Juan Bautista Cabanilles (1664-1712)
Pasacalle

José Ruiz Samaniego (fl. 1653-1670)
y **Gabriel Bocángel** (1603-1658)
Loa “El nuevo Olimpo”

Johann Heinrich Schmelzer (c. 1623-1680)
Lamento sopra la morte Ferdinandi III

56

Juan Hidalgo (1614-1685)
y **Melchor Fernández de León** (fl. 1676)
Tono “¿Por qué más iras buscas...?”, de *Ícaro y Dédalo*

Filippo Coppola (1628-1680)
y **Manuel García Bustamente**
De *El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter*
Aria “Piedad, Amor, piedad”
Recitado “Ay de mí, ay de mí”
Aria “Ea, noturnos dioses”

LOS MVSICOS DE SV ALTEZA

Olalla Alemán, *soprano*

José Pizarro, *tenor*

Pablo Prieto, *violín*

Eduardo Fenoll, *violín*

Pedro Reula, *violón*

Josep Maria Martí, *guitarra y tiorba*

Alfonso Sebastián, *clave y órgano*

Luis Antonio González, *clave y dirección*

II

Andrea Falconiero (1586-1656)

Sinfonía a 3

Gallarda a 3

Anónimo [¿Juan Hidalgo?] y **Calderón de la Barca** (1600-1681)

De *Fortunas de Andrómeda y Perseo*

Loa “Vive tú, vivirá todo”

Tono “Felice, infelice joven”

Tono “Ya no les pienso pedir”

57

Anónimo (siglo XVII)

Sinfonía a 3

Giovanni Maria Pagliardi (1637-1702) y **Calderón de la Barca**

De *El secreto a voces*

Sinfonía

Tono “Ya que mi deseo feliz ha logrado”

Aria “Egipcios iberos”

Andrea Falconiero

Folia hecha para mi señora doña Tarolilla de Carallenos

Jean-Baptiste Lully (1632-1687); **Molière** (1622-1673)

y **Pablo Polope**

Entremés del labrador gentilhombre

Edición musical de todas las obras de Luis Antonio González
(excepto Schmelzer)

Este concierto podría titularse “de los tres monarcas” por incluir en su programa, entre otras, partituras relacionadas con el emperador Fernando III y con los reyes Felipe IV de España y Luis XIV de Francia. Monarcas –pero también músicos y compositores los primeros dos y excelente bailarín el tercero– que con sus preferencias y elecciones influyeron decisivamente en la vida musical de sus cortes, de sus países y, por ende, de toda Europa. Sin duda, el más consecuente en sus decisiones en terreno musical fue Luis XIV. Heredero de la política cultural centralista de Richelieu y Mazarino, fomentó diferentes tipos de espectáculos musicales: el *ballet de cour*, la *comédie-ballet* y la *tragédie en musique*, es decir el equivalente francés de la ópera italiana. Compositor único de *tragédies* fue, hasta su muerte en 1687, el oriundo florentino Jean-Baptiste Lully, quien, fuerte por la protección real, controlaba el teatro musical en toda Francia. Dicha protección, el fasto de las producciones, junto con su calidad literaria y musical, le dieron al teatro de Lully un prestigio desconocido para cualquier otro género del teatro musical contemporáneo. Pero el florentino había perfeccionado los recursos desplegados en sus óperas, en su anterior producción de ballets y en esa docena de *comédie-ballet* resultado de su colaboración con el gran Molière. El ***Entremés del labrador gentilhombre*** no es sino la adaptación de una de estas comedias, la celebrísima *El burgués gentilhombre*, debida a la pluma del cómico Pablo Polope. Sirvió como fin de fiesta para la calderoniana *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, estrenada en los carnavales de 1680 para festejar la boda entre Carlos II y María Luisa de Orléans. La pertenencia de la novia a la casa real francesa, y su probable familiaridad con el original, explican la adaptación, que aprovecha sólo parcialmente las invenciones musicales de Molière y Lully. Y también que se trajeran músicos desde Francia para participar en la producción.

Adaptaciones como esta eran posibles porque el sistema de las cortes europeas –las principales, pero también las menos poderosas militar y políticamente– constituía un ambiente cultural relativamente homogéneo, en el que los unos mira-

ban a los otros para imitar en competencia las producciones más fastuosas. Las relaciones dinásticas y diplomáticas, además, favorecían la circulación de compositores y los intercambios de obras. Ejemplo de lo primero son las peripecias de un compositor como el napolitano Andrea Falconieri, cuya presencia está documentada entre 1610 y 1621 en las ciudades italianas de Parma, Modena, Mantua, Florencia, Roma; en el período 1621-1628 se movió entre España y Francia, para volver a desplazarse entre Florencia, Parma, Modena y Génova. Desde aquí aceptaría, en 1647, el cargo de maestro de capilla en Nápoles, ciudad donde murió en 1656. Es sobre todo en su producción para instrumentos de cuerda donde se refleja esta cosmopolita experiencia, particularmente por lo que respeta a la música española en la ***Folia hecha para mi señora doña Tarolilla de Carallenos*** propuesta en la segunda parte de este concierto. Un esplendoroso ejemplo de lo segundo es el manuscrito MS Typ 258H de la Universidad de Harvard, enviado a Viena desde Madrid para dejar constancia de la suntuosa fiesta teatral celebrada el 18 de mayo de 1653 por la recobrada salud de Mariana de Austria, esposa de Felipe IV e hija de Fernando III. La fuente contiene el texto de la obra principal, *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón, el de la loa, once dibujos del escenógrafo Baccio del Bianco que reproducen las escenas principales (un ejemplo en la ilustración de p. 63), y la música de todas las partes cantadas de la comedia. La selección propuesta en este concierto ejemplifica diferentes usos que podía encontrar la música en la escena española (véase p. 78). **“Vive tú, vivirá todo”** procede de la loa introductoria, y en su incipit reproduce el lema que aparecía en el telón del teatro, obviamente referido a la ocasión de la fiesta. Consta de una intervención a solo de la Música, que canta el estribillo y unas coplas narrativas; seguida por la repetición del estribillo a cargo de otros dos personajes alegórico: Poesía y Pintura. Una parecida alternancia entre una sección más cantable y otra narrativa (empieza al verso “quien eres has de saber”) caracteriza el tono **“Felice, infelice joven”**, con que el dios Morfeo le relata a Perseo sus orígenes y profetiza su futuro. El anónimo compositor (que bien

pudo ser Juan Hidalgo) aprovecha el lenguaje típico del tono teatral (véase pp. 31-32) para substanciar un diálogo –Perseo también habla, sin cantar, en la escena– en el que el hombre percibe como música el habla del dios. “**Ya no les pienso pedir**” se interpretó en una escena de la segunda jornada en la que cuatro damas cantan para aliviar la tristeza de su reina Danae. La propia Danae las imitará cantando sola la misma melodía. Como los anteriores, este tono también presenta los rasgos característicos del género, con la diferencia de que no es original, sin que aprovecha una canción preexistente –de seguro agrado del público– que adquiere un diferente significado en el nuevo contexto escénico. Esta situación, típica del teatro del Siglo de Oro, se refleja también en las fuentes, que transmiten dos versiones de esta pieza, con ligeras diferencias en la melodía principal: un arreglo a cuatro voces de Juan Blas de Castro; y otro a solo y a cuatro, sin atribución.

Los lógicos contactos entre dos cortes como Madrid y Viena gobernadas por ramas de la misma familia no impidieron que en la segunda prevaleciera el gusto musical italiano, como resultado de unas relaciones privilegiadas con Venecia empezadas ya a finales del siglo XVI. En particular, desde 1653 precisamente Fernando III fue el responsable de la introducción en Viena de la ópera italiana, género que florecería reinando su hijo Leopoldo I (1657-1705). Es bajo Leopoldo cuando Johann Heinrich Schmelzer se convertiría en director de la música instrumental del emperador, puesto desde el que proveyó música para bailes y producciones teatrales cortesanos. Sin embargo, ya desde 1636 era miembro de la capilla de corte en calidad de violinista. Y como virtuoso de este instrumento se labró una fama que le asocia como precursor a otros ilustres instrumentistas de área austro-alemana como Heinrich Ignaz von Biber y Georg Muffat. En su *Lamento sopra la morte Ferdinandi III*, Schmelzer enriquece la instrumentación de la sonata a tres con una viola. La pieza está concebida como libre sucesión de movimientos lentos y rápidos, de carácter contrastante, como era habitual en la sonata del siglo XVII. Inicialmente, el protagonismo es para el violín

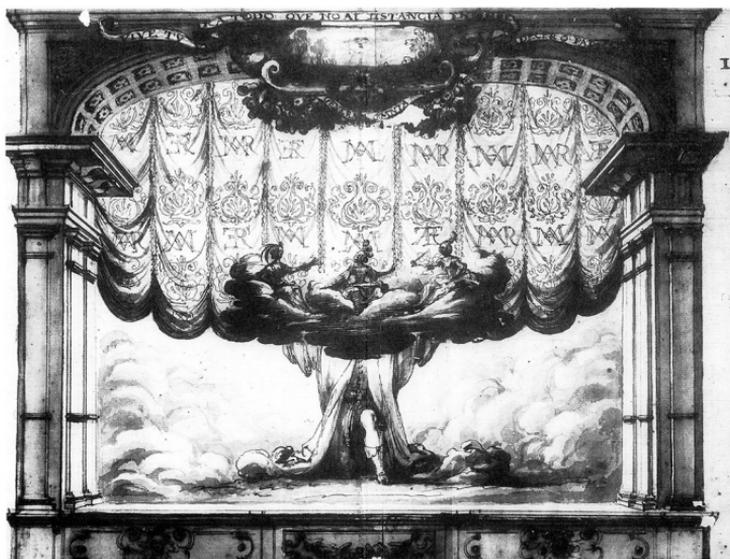
primero, desde el severo adagio inicial hacia el episodio de las *Todtenglock*, que imita unos dobles de campanas. A partir de aquí, todos los instrumentos deben primero demostrar sus dotes de solistas en un allegro fugado, y después fundirse en la escritura coral de una sección donde la regularidad del ritmo ternario y de un fraseo en cuatro compases delatan la influencia de la danza. Después de una suerte de “divertimento” donde el violín primero repite en diferentes transposiciones un motivo escalar de corcheas, la pieza recupera una mayor compostura en los siete compases conclusivos. Es en este colofón de la pieza y en su exordio –con el entrecortado fraseo del primer tema– donde Schmelzer emplea recursos más propios del lamento. La mayor libertad de invención en el resto de la obra propone más una celebración del amor a la música de uno de los grandes mecenas de su tiempo, que un llanto por su óbito.

Junto con *La púrpura de la rosa*, *La selva sin amor* y *Celos aun del aire matan*, *El robo de Proserpina* es la otra ópera española del siglo XVII. Su producción no tuvo lugar en Madrid, sino en Nápoles, en 1677, con una reposición en 1681. Pero la propuesta de un teatro musical en español en el virreinato de Nápoles se quedó en estos dos montajes y en la puesta en escena, en 1682, de *Celos aun del aire matan*. La cosa no sorprende, considerada la cantidad y la calidad de la oferta que llegaba a Nápoles desde Venecia, centro entonces, y durante muchas décadas más, del mercado operístico europeo. Decisiva resultó, al contrario, la influencia del teatro calderoniano en la evolución del libreto operístico italiano en la segunda mitad del siglo XVII, ampliamente documentada por la investigación. Las piezas propuestas permiten medir la distancia de las soluciones de Coppola respecto a sus contemporáneos españoles. El monólogo recitativo “**Ay de mí, ay de mí**” está estructurado en tres secciones, marcadas por las repeticiones de exclamaciones y vocativos: “¡Ay de mí, ay de mí!”, “A ti, a ti, oh Júpiter”, “Plutón, Plutón ha sido”. En un entramado musical que presenta los rasgos característicos del recitativo italiano se reconocen obvios gestos musicales que reflejan el

contenido textual: las repeticiones, pero también el clímax hacia el registro (“Júpiter supremo”), el floreo para “viento”, la modulación cromática para “Ceres pide airada”.

62 Pero en general, es evidente que la partitura no deja margen para la efusión lírica, exigiéndole al intérprete que se centre en la expresiva declamación del texto. En las dos arias, la independencia del bajo continuo le deja las manos libres al compositor para trenzar un diálogo continuo entre el solista y los dos violines que le acompañan. Esto es evidente especialmente en **“Piedad, Amor, piedad”**: el impertérrito movimiento del bajo sobre figuras de negra fundamenta un exordio donde los violines elaboran en eco las fragmentadas propuestas melódicas del canto (versos 1 y 2). Al contrario, los violines asumirán un papel de relleno armónico, un vez que el fraseo se haya ampliado para convertirse en estilo “parlante” en correspondencia con los versos 3 a 6. La repetición de la primera frase casi a la manera de un “da capo” le recuerda al público el afecto melancólico del aria, proponiendo por segunda vez las inflexiones semitonales y los saltos disminuidos que connotan la alocución inicial. Este sentimentalismo se convierte en firmeza y decisión en **“Ea noturnos dioses”**. Es el ritmo, en este caso, el recurso saliente, con los incisivos pies dáctilos que le inspiran a Coppola los versos 1 y 3, y que solista y violines se intercambian continuamente a lo largo de los primeros nueve compases. Después de una breve transición (versos 3 y 4), Ceres expresa su decepción por verse obligada a ser “astuta” repitiendo una y otra vez el verso clave “que haga el poder sus leyes (de lo injusto)” sobre un lapidario inciso silábico que se escucha no menos de cinco veces antes de la cadencia final.

ANDREA BOMBI



Boceto de decorado para el Prólogo “Vive tú, vivirá todo” de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, ideado por el escenógrafo italiano Baccio del Bianco para la representación en el Buen Retiro.

TEXTOS DE LAS OBRAS

JOSEPH RUIZ SAMANIEGO

El nuevo Olimpo (Gabriel Bocángel)

Dioses de Olimpo, venid
a los campos de Rudiana,
porque el hijo de Mariana
hoy celebra nuestra vid.
Y no extraños ni cobardes
a su virtud neguéis dones,
pues hace de sus perfecciones
nuestra Tarazona alardes.
Todos el cielo dejad
por lumbre más soberana,
que en el hijo de Mariana
veréis más alta deidad.
De tanta dicha en alardes
tributad alegres dones,
que no son sus perfecciones
a todas luces cobardes.

Voló como hermosa llama
de la Fama la beldad,
que, hasta nacer la verdad,
es la vida de la Fama.

Amor, templa tu rigor,
que, si en herir persevera,
no será la vez primera
que muera el Amor de amor.

Diana, ven presurosa,
y no llegues a ofender
con tardanzas de mujer
las prontitudes de diosa.

En las plumas de Iris ciento,
reina de los aires, Juno,
ven presto, porque ninguno
quiere esperanzas de viento.

Hermosa Venus, ven luego
de Apolo al ruego rendida,
que tendrás piedad dormida
si te la despierta el ruego.
Ven, que si tardando empieza
tu amparo a asistir ahora,
la fiesta dirá que es hora
y que es tarde la fineza.

Tu retrato Diana,
de propio y bello,
ya no está parecido,
porque es lo mismo.
En las manos de Juno
ponerle es arte,
para darle de fuego
todos los aires.

Mortales y inmortales,
apercibíos todos
a tolerar valientes
tormentas en asombros,
que en este que veréis tan dulce golfo
también será morir, morir de gozo.

De la dicha del príncipe bello,
la más alta estrella del cielo español,

hoy de Olimpo los dioses gentiles
celebran festejos, obsequios por don.

Ya tributaron las diosas
en elocuentes inciensos,
en humo sus corazones,
sus vaticinios en versos.
Arden alegres los votos,
y no en región de elemento,
que sacrificio que es humo
no puede morir en fuego.

JUAN HIDALGO

Ícaro y Dédalo (Melchor Fernández de León)

¿Por qué más iras buscas...? (Jornada II)

66

JÚPITER ¿Por qué más iras buscas
que mi tormento,
si en su siempre callado
dolor atento,
yo propio me castigo
lo que me quejo?
Esperar, sentir, morir, adorar,
porque en el pesar de mi eterno amor
caber puede en su dolor
adorar, morir, sentir, esperar.
Vive tú, muera solo
quien tanto siente
que sus eternos males
la vida crecen
y solamente vive
porque padece.
Si a morir me condenan
mis desvaríos
y muero a los impulsos
de lo que aspiro,
mátenme mis afectos,
no tus desvíos.

Esperar, sentir, morir, adorar,
porque en el pesar de mi eterno amor
cabere puede en su dolor
adorar, morir, sentir, esperar.

FILIPPO COPPOLA

El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter

(Manuel Garcia Bustamante)

“Piedad, Amor, piedad” (Jornada I)

PIROTOO Piedad, Amor, piedad,
piedad, Amor, que es crueldad
que a quien cultos te ofrece,
cuando por ti padece,
le pueda hacer tu hado
aun en lo que es dichoso, desdichado,
mira que es crueldad.

“Ay de mí, ay de mí” (Jornada II)

CERES Ay de mí, ay de mí
otra y muchas veces,
pero ¿cómo yo me rindo,
si está en Júpiter supremo
de los dioses el dominio,
y no querrá que quede permitido
el sacrílego robo que examino?
Y así, en mi carro a quien tiran
alados dragones hijos del viento,
que en lo ligero exceden al viento mismo,
ir a pedir justicia determino
contra Plutón soberbio y atrevido.
¡A ti, oh Júpiter, padre omnipotente,
su Proserpina Ceres pide airada,
que es tu hija, y su hija, es evidente
del abismo ser debe libertada!
¡Plutón, Plutón ha sido el delincuente!
Quede pues su violencia castigada,
que aunque tu hermano sea, si es tirano,
primero es mi justicia que tu hermano.

“Ea, noturnos dioses” (*Jornada II*)

CERES Ea, noturnos dioses,
 si razón no vale,
 válgale a Ceres lo astuto,
 que es rigor sumo,
 precepto duro
 que haga el poder sus leyes de lo injusto.

ANÓNIMO [¿JUAN HIDALGO?]

Fortunas de Andrómeda y Perseo (Calderón de la Barca)

“Vive tú, vivirá todo” (*Loa*)

LA MÚSICA Vive tú, vivirá todo;
 que no hay distancia entre ver
 padecer o padecer.
 Adoleció del achaque
 de una nube el rosicler
 del sol, y todas las plantas
 adolecieron con él.
 Pero de cuantas contiene
 el Cortesano vergel,
 en cuyo país su luz
 la luz de sus ojos es,
 fue la que más lo lloró,
 la que más lo sintió fue,
 con la infancia de una rosa,
 la majestad de un Laurel.
 Estas, pues, deidades dos,
 viendo el sol amanecer
 turbado, un día dijeron
 turbadas ellas también...

DOS VOCES Vive tú, vivirá todo;
 que no hay distancia entre ver
 padecer o padecer.

LA MÚSICA [...]
 Adoleció nuestra Reina

y con ella nuestro Rey.
Si allí grosero el achaque,
aquí el achaque cortés.
Bien supo volver por sí,
cauto el accidente, pues
las malicias del traidor
pasó a finezas de fiel,
para que pueda decir
descubiertamente quien
viere a entrambos enfermar
y entrambos convalecer...

TODO EL CORO Vive tú, vivirá todo;
que no hay distancia entre ver
padecer o padecer.

LA MÚSICA [...]
El arte soy liberal
de la Música, y aunque
fío de mis fantasías
el empeño en que hoy se ven,
¿quién habrá que me acompañe
a salir airosa de él?

POESÍA Los estudios de esta pluma...

PINTURA Los rasgos de este pincel...

LAS TRES Vive tú, vivirá todo;
que no hay distancia entre ver
padecer o padecer.

“Felice, infelice joven” (Jornada II)

MORFEO Felice, infelice joven,
pues en un instante propio
eres de unos dioses ceño
y eres cuidado de otros.
Lo fiero de una deidad

temple de otra lo piadoso,
y quédese en mi silencio
informe el Amor y el odio.
Quién eres has de saber,
y, en aquel instante propio,
aún has de ignorar quién eres,
viendo que no es nada todo.

“Ya no les pienso pedir” (Jornada II)

[DAMAS] Ya no les pienso pedir
más lágrimas a mis ojos,
porque dicen que no pueden
llorar tanto y ver tan poco.

GIOVANNI MARIA PAGLIARDI

70

El secreto a voces (Calderón de la Barca)

Tono y aria de España (Introducción al Bailate)

Ya que mi deseo feliz ha logrado
el mayor empleo de haber festejado
a tantas en una suprema deidad
y a la voluntad granjeo la obediencia
dicha del acierto en seguro puerto
de su insuficiencia en la tempestad:

Egipcios iberos
airosos, ligeros,
mis dichas celebrad,
y en diestras mudanzas,
que enlacen unidas
de mis esperanzas
firmezas debidas,
la fiesta coronad.

JEAN-BAPTISTE LULLY

Entremés del labrador gentilhombre (Molière - Pablo Polope)

Mahometa por Sardina
me rogar noche y matina,
que fazer un bailarina
de Sardina, de Sardina.
Dar torbanta y alfanjina
por defendre Palestina.

¿No estar bellaca?

No, no, no.

¿No estar morlaca?

No, no, no.

¿No estar berganta?

No, no, no.

¡Donar torbanta!

Ti estar nóbile,

no estar fábola.

¡Dar alfánjola!

¡Dara dara

bastonara!

LOS MÚSICOS DE SU ALTEZA

El conjunto Los Músicos de Su Alteza fue fundado en 1992 por Luis Antonio González con el objeto de recuperar y difundir las obras más destacables del patrimonio musical español de los siglos XVII y XVIII, en interpretaciones históricamente informadas y a la vez llenas de energía y expresividad. Su repertorio abarca también la música europea desde Monteverdi hasta el Clasicismo vienés.

Los Músicos de Su Alteza han actuado en numerosos escenarios y en importantes festivales europeos. En 2000 inauguraron la primera edición del Festival Música Antigua en la Real Capilla de Santa Isabel de Portugal, de la Diputación de Zaragoza, cuya programación coordinan desde entonces. Desde 2008 graban para el prestigioso sello francés Alpha. Entre sus numerosas grabaciones discográficas, premiadas con diversos galardones (Diapason d'Or, Premio CD-Compact 2000, Muse d'Or, La Clef, Prelude Classical Music

Awards 2010) destacan las dos últimas, dedicadas a los villancicos de Joseph Ruiz Samaniego (2009) y a la ópera *Amor aumenta el valor* de José de Nebra (2010), autor al que continuarán consagrando un amplio proyecto concertístico y discográfico en los próximos años. En 2011 aparecerá un nuevo CD, dedicado a oratorios romanos del siglo XVII (*Jephthe* de Carissimi y *Un peccator penitente* de Luigi Rossi). En 2009, Los Músicos de Su Alteza obtuvieron los premios Fundación Uncastillo y Defensor de Zaragoza.

Los Músicos de Su Alteza reciben subvenciones del INAEM y del Gobierno de Aragón y cuentan con el patrocinio de la Fundación Orange. Este grupo, además, es miembro de GEMA, Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua. Desde 1994, Los Músicos de Su Alteza han colaborado regularmente con el Departamento de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

LUIS ANTONIO GONZÁLEZ

Es organista, clavecinista y musicólogo (titular del DCH-Musicología, IMF, CSIC) y responsable de la investigación que el CSIC realiza en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza. González Marín ha dirigido numerosos proyectos de investigación dedicados a la práctica musical histórica, y ha realizado más de ciento cincuenta publicaciones, contribuyendo de modo crucial al rescate de figuras como Joseph Ruiz Samaniego o José de Nebra. Dirige *Anuario Musical*, la más veterana de las revistas españolas de musicología. Con asiduidad ofrece conciertos e imparte seminarios en Europa y América, y ha sido galardonado con premios como el Rafael Mitjana de Musicología y el Rey Don Juan Carlos I de Humanidades. Pertenece asimismo a la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 27 de abril de 2011. 19,30 horas

Lágrimas a mis ojos

I

Anónimo [¿Juan Hidalgo?] y **Calderón de la Barca** (1600-1681)
Loa “Vive tú, vivirá todo”, de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*

Anónimo (siglo XVII)
Baile “Marizápalos era muchacha”

Gaspar Sanz (1640-1710)
Folías

74

Juan Hidalgo (1614-1685) y **Calderón de la Barca**
Jácara “Noble en Tinacria naciste”, de *Celos aun del aire matan*

Antonio Literes (1673-1747)
Cantata humana “Déjame, tirano Dios”

José Peyró (1670-1720) y **Calderón de la Barca**
“Repúblicas de la vida”, de *Auto del Lirio y de la Azucena*

Lucas Ruiz de Ribayaz (a. 1626-d. 1677)
Españoletas

Sebastián Durón (1660-1716)
Cantata al Santísimo y de Pasión “Mas ay de mí”
Solo de Navidad “Vaya pues rompiendo el aire”

II

Juan Hidalgo

Tono “Solo es querer”

Juan Hidalgo y Calderón de la Barca

“Venid, y trayendo de rosas y flores”, de *Celos aun del aire matan*

Antonio Literes

Cantata humana “Déjame, ingrata”

Antonio Martín y Coll (ca. 1680-d. 1734)

Bailo di dame – Zarabanda – Villano

75

Juan Hidalgo y Calderón de la Barca

“Suspended los acentos”, de *Celos aun del aire matan*

Anónimo [¿Juan Hidalgo?] y **Calderón de la Barca**

Tono “Ya no les pienso pedir”, de *Fortunas de Adrómada y Perseo*

Diego Fernández Huete (c. 1650-1713) y **Antonio Martín y Coll**

Canarios

Juan Hidalgo y Agustín de Salazar y Torres (1642-1685)

Tono humano “¡Ay que me río de amor!”, de *Los juegos olímpicos*

Juan Hidalgo y Juan Vélez de Guevara (1611-1675)

“Trompicábalas, amor”, de *Los celos hacen estrellas*

Raquel Andueza, *soprano*

La Galanía: Jesús Fenández Baena, *tiorba*

Manuel Vilas, *arpa*

Alfredo Barrales, *viola da gamba*

Son solamente tres los espectáculos teatrales producidos en España antes de 1690 que pueden clasificarse como óperas: *La selva sin amor* de Lope de Vega (1627, no se conserva partitura), *La púrpura de la rosa* (1659) y *Celos aun del aire matan* (1660), ambas con música de Juan Hidalgo sobre textos de Calderón. Solamente de *Celos aun del aire matan* se conserva la partitura original. Si nos conformáramos con estas noticias, deberíamos constatar un desinterés casi absoluto de la cultura española hacia el teatro musical. Y nos equivocaríamos. Por supuesto, la música fue empleada profusamente por los dramaturgos españoles en las comedias ordinarias, a menudo con importantes implicaciones filosóficas (véase p. 17): los autores se las ingeniaban para construir situaciones que justificaran la interpretación en escena de alguna canción, a ser posible ya ampliamente conocida, para agradar más al público. Un buen ejemplo es la escena de la segunda jornada de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* en la que las cuatro damas de la reina Danar cantan el tono “Ya no les pienso pedir” para aliviar su tristeza, imitadas por la propia Danae que canta sola la misma melodía. Y curiosamente existen dos versiones de esta pieza, con ligeras diferencias en la melodía principal: un arreglo a cuatro voces de Juan Blas de Castro; y otro a solo, sin atribución, que se escucha en este concierto.

Más allá de esto, a partir de la década de 1650 se hace evidente en las producciones cortesanas un interés para potenciar la espectacularidad –y, con ella, la música– usando escenografías y tramoyas cada vez más complejas. Un interés que se concretó en el novedoso género de la comedia mitológica –respecto al cual las óperas de 1659-60 y las zarzuelas que empezaron a producirse en la misma época no son sino variantes de ocasión y de menor compromiso, respectivamente–. Comedias mitológicas como *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, escrita por Calderón en 1653, o zarzuelas como *Los juegos olímpicos* del menos conocido Agustín Salazar y Torres (1642-1675) proponen lances característicos de la comedia aurisecular colocándolos en el espacio ficticio del mito clásico. En este espacio poblado de deidades que interfieren en

las vicisitudes de los mortales, las apariciones, los vuelos, las luchas en el aire, y las transformaciones instantáneas de la escena están al orden del día. Esta dimensión fabulosa justifica además el uso de la música para el diálogo entre personajes –especialmente los dioses– y también en monólogos de especial densidad expresiva.

Aunque ya sabemos que el público español no acabó de apreciar la idea de obras enteramente cantadas, el impulso primario para esta evolución –tanto en lo espectacular como en lo musical– venía de la atención en sectores de la corte para la ópera italiana. Pero los compositores de la corte, Juan Hidalgo *in primis*, se distanciaron considerablemente de los moldes musicales italianos –con notable simplificación, podría afirmarse que lo hicieron en dos direcciones: usando formas estróficas para el diálogo, y asimilando el estilo recitativo a los usos de la música española (véanse pp. 35-36). Un buen ejemplo de la metamorfosis del modelo operístico en su adaptación a la escena española lo proporciona el monólogo de Clarín “**Noble en Tinacria naciste**”, en la primera jornada de *Celos aun del aire matan*. Después de que la obra haya empezado *in medias res*, este personaje cómico relata la forma en que su amo Céfiro ha llegado a enamorarse de Pocris, una ninfa secuaz de Diana. Como es habitual para personajes cómicos, el estilo es crudamente realista y trufado de sarcasmos. De acuerdo con la situación y con el personaje, Hidalgo concibe una música que no puede definirse aria –no es estrófica– ni tampoco como arioso –el texto es narrativo y demasiado extenso–. Sin embargo, tampoco puede reconducirse al recitativo italiano: el metro es ternario, el ritmo es marcado, y aún más cuando aparecen melodías bien perfiladas; además, el bajo se mueve con la parte y, finalmente, se escuchan repeticiones de frase musicales, literales o transportadas, e incluso verdaderas progresiones. En realidad, estos elementos –y otros, como el modo menor, el uso repetido de tetracordios descendentes y la insistencia en las falsas relaciones entre la sensible y el tercer y el sexto grado– muestran que Hidalgo quiso caracterizar a su personaje con recursos propios de

un baile originalmente relacionado con los bajos fondos: la jácara. Domesticada aquí con su adaptación a una escritura no estrófica que diluye en cierta medida su carácter. Lo mismo no puede decirse de la “jacarilla muy ayrosa” **Vaya pues rompiendo el aire** que Sebastián Durón adaptó para la liturgia navideña. Pero es sabido que la festividad del Nacimiento suponía cierta flexibilización del decoro litúrgico.

Pero la domesticación del baile –término que designaba géneros coréuticos menos sosegados que las aristocráticas “danzas” (véanse pp. 18-20)– es un proceso fisiológico (y común a toda Europa). Y ello especialmente en el teatro, según mecanismos evidentes si solo nos fijamos en un aspecto de significativa divergencia entre nuestra experiencia y la de épocas anteriores al siglo XIX. Podríamos decir que hoy nos aproximamos al teatro con expectativas más rígidas que entonces. En cada función esperamos ver una sola obra, cómica o trágica. Y será, en principio, una obra declamada o cantada o bailada. No sucedía así en el siglo XVII, por el bien conocido uso de piezas breves que abrían el espectáculo (loas), lo cerraban (bailes y mozigangas), y ocupaban la escena entre los actos de la obra principal (entremeses y sainetes). Estos géneros menores introducían siempre una nota cómica y también una gran cantidad de música, especialmente, por supuesto, cuando se trataba de bailes.

Porque, de acuerdo con su función de diversión respecto a la obra principal, los géneros teatrales proponían bailes mucho más frecuentemente que danzas. De ahí los nombres sonoros y pintorescos declaradamente populares o exóticos: villano, canario, española, folía (“*id est locura*”, como explica Covarrubias), marizápalos. Fundados en melodías propias –así por ejemplo el marizápalos (véase también programa del primer concierto)– todos estos bailes se caracterizan musicalmente por aprovechar relaciones armónicas básicas –esencialmente de tónica, dominante y subdominante– que unos bajos característicos distribuyen oportunamente en función de la coreografía. Precisamente por aprovechar los

fundamentos básicos del incipiente sistema armónico estos bajos han inspirado las partituras que nos permiten conocer directamente los bailes en cuestión, es decir esas diferencias o variaciones que autores como Lucas Ruiz de Ribayaz, Diego Fernández de Huete o Gaspar Sanz incluyeron como ejemplo de las posibilidades de los instrumentos, en sus tratados para arpa y/o guitarra: los “ecos del libro” en la *Luz y norte musical* (1677, Ribayaz), los “sones de palacio” en la primera parte del *Compendio numeroso* (1702, de Huete), o las noventa piezas que Gaspar Sanz incluyó en su *Instrucción de música*.

Entre los siglos XVII y XVIII apareció en España un nuevo género: la cantata de cámara para solista y acompañamiento, que se impondría después en el repertorio de iglesia, y que se emplearía incluso en representaciones teatrales –por ejemplo en la Loa de la comedia *Los desagrazios de Troya* (1712)–. Sin duda esta aparición se debe a los contactos más frecuentes con el repertorio italiano –entre otras cosas por la llegada de músicos italianos en la corte–. Pero la recepción de la cantata se vería facilitada por la anterior difusión fuera del ámbito teatral de los monólogos recitativos, introducidos hacia 1650 por Calderón e Hidalgo (véase p. 36). La familiaridad con estos “recitados”, como se les llamaba, explicaría la inusual estructura recitado-aria-recitado de la temprana cantata ***Mas ay de mí*** de Sebastián Durón. Este compositor fue una figura clave en la música de la corte española en la transición hacia el siglo XVIII, en cuanto mediador con los modos italianos. El propio Benito Feijoo le reprocharía el haber introducido en la música sacra unas afectaciones expresivas –modulaciones inesperadas por movimientos cromáticos, por ejemplo, o el uso de motivos con resabios de danza– inadecuadas para el decoro de la liturgia. Estas deletéreas características aparecen precisamente en *Mas ay de mí*, donde el verso 2 del primer recitativo –“no ablanda mi dureza”– induce la aparición súbita de un Mi bemol (“ablanda”: y un gesto análogo se repite para “blando”, del verso 4) seguido por un ascenso cromático hacia el Fa sostenido de la “dureza”. Análogamente, en el segundo recitado la melodía del verso final desciende cromá-

ticamente (la palabra es “muero”) hacia la tónica, acompañada por un bajo que también enfatiza intervalos de semitono.

El aria ciertamente no le exige al intérprete dosis excesivas de virtuosismo, pero es interesante porque en ella Durón exhibe su control de la forma. Toda la letra de la primera parte, muy breve, se agota en los primeros nueve compases, recibiendo dos motivos muy parecidos entre sí; el segundo es desarrollado en una progresión que lleva a cadenciar sobre la tonalidad relativa mayor (el aria está en Sol menor). Es esta segunda frase la que Durón repite una la cuarta inferior, siempre entorno a la relativa mayor, y una segunda vez a la altura original, pero armonizándola de forma que lleve de vuelta a Sol menor. La segunda parte es armónicamente menos estable, al ser ocupada en sus primeros ocho compases por una progresión que modula a Mi bemol. Una repetición de sus compases finales coloca la conclusión en una armonía de Re mayor. Por tanto, aunque Durón conciba temas musicales que no se alejen excesivamente de los tradicionales, la pieza se estructura modernamente gracias a una planificación temática y tonal construida en relación con la forma literaria.

Respecto a estas primeras experiencias, las cantatas de Antonio Literes –compositor que al contrario de Durón recibió las alabanzas de Feijoo– nos llevan a un mundo sonoro muy familiar, por próximo al canon de la cantata de cámara italiana. Un buen ejemplo viene de *Déjame ingrata*. La pieza merecería un extenso comentario, pero aquí solo pueden destacarse algunos aspectos. Es muy efectivo, en primer lugar, el exordio con un aria que adopta los medios del lamento operístico. En concreto, la sollozante figuración en obstinado del bajo contrasta expresivamente con la más pausada declamación de la letra, esta fundada en la división del primer verso en segmentos repetidos varias veces con variaciones expresivas –“déjame / ingrata / llorar”–. Los dos recitativos demuestran la plena asimilación del *secco* italiano, lo cual no excluye –al contrario, las exige– inflexiones expresivas: por ejemplo la disonancia de novena y su resolución para las palabras “mi

delito ya le enmiendo” (primer recitado, verso 1); o, en la misma sección, el salto descendente de séptima disminuida (“indiferencia”). La arieta central y la conclusiva son ambas estróficas. La primera juega con la relación entre acompañamiento y solista, que se disputan el protagonismo en la exposición de un motivo muy cantable en la primera parte; y que contrastan en la segunda, donde la parte vocal adquiere un perfil “parlante”. La segunda, la única sin “da capo”, asume modos de minué, de acuerdo con un hábito con cierta difusión. Como resultado final hay una gran regularidad del fraseo, y unos perfiles melódico-rítmicos muy reconocibles.

ANDREA BOMBI

TEXTOS DE LAS OBRAS

ANÓNIMO [¿JUAN HIDALGO?]

Fortunas de Andrómeda y Perseo (Calderón de la Barca)

Vive tú, vivirá todo (Loa)

LA MÚSICA Vive tú, vivirá todo;
que no hay distancia entre ver
padecer o padecer.
Adoleció del achaque
de una nube el rosicler
del sol, y todas las plantas
adolecieron con él.
Pero de cuantas contiene
el Cortesano vergel,
en cuyo país su luz
la luz de sus ojos es,
fue la que más lo lloró,
la que más lo sintió fue,
con la infancia de una rosa,
la majestad de un laurel.
Estas, pues, deidades dos,
viendo el sol amanecer
turbado, un día dijeron
turbadas ellas también...

DOS VOCES Vive tú, vivirá todo;
que no hay distancia entre ver
padecer o padecer.

ANÓNIMO (siglo XVII)

Marizápalos

Marizápalos era muchacha
enamorado de Pedro Martín
por sobrina del cura estimada,

de la fortuna y la sangre
las varias solicitudes,
cansando al mundo vivías,
por lo mal que en él se sufren,
sobre escaseces de pobre,
las vanidades de ilustre.
Quiso Dios y tu ventura
que en este estado te acude
la herencia de un tío que en Lidia
mataron sus senectudes,
con cuyas nuevas alegre
(por estar puesto en costumbre
que se regocije el vivo
de lo que el muerto se pudre).
A tomar la posesión
venías, cuando en la cumbre
de ese monte, los cielos
quisieron que el eco escuches
de una desmayada voz,
y que de oírla resulte
que una ninfa pague en sangre
lo que otra en aire consume.
Volvimos (porque no sea
la relación pesadumbre)
a buscar nuestros caballos
que por esos cerros huyen,
cuando otra voz nos llamó,
sin saber para qué use
de voces contigo amor;
pues en lo tierno y lo dulce
de tu condición, no dudo
cuánto es diligencia inútil,
quien siempre tuvo buen pleito,
ver que a voces se reduce.
Segunda vez a esta ninfa
viste; y en vez de que busques
los caballos y te vayas
donde acomodado triunfes,
veo que en una alquería

te albergas, y en ella, el lustre
de tu esplendor disfrazado
en tosco sayal encubres.
¿Qué es esto, señor?

ANTONIO LITERES

Cantata humana “Déjame, tirano Dios”

(Introducción)

Déjame, tirano Dios
que viva con la esquivéz
pues no se puede morir
quien se ha muerto ya una vez.
Déjame, Amor,
déjame, que yo estoy
con mi mal muy bien.

(Recitado)

Pero, ¿qué es esto? ¿Qué ira, qué pena,
qué colera fiera
me induce a que viva,
me obliga a que muera?
Y pues por más piadosa tiranía
me aconseja que muera el alma mía
diga el dolor amado
del bien apetecido.

(Coplas)

Pues me ofrece la muerte
de amante de Marcia
el infiel adorado atractivo.
Pensamiento, ¿qué intentas,
si miras que no hay más poder
que no haber un arbitrio?

Engañado pretendes,
amante, seguir su llorado
imposible divino.

Ay de ti, pues ves, infelice,
que amar es ofensa
y no amar es delito.

¿Qué he de hacer, si cuando
conozco peligro en vivir,
más me acerco al peligro?
Ay, Amor, quién tuviera
una vida capaz de lograr
la muerte que vivo.

Y pues ya tus ojos dan
en qué ha de ser,
mírame morir
una y otra vez.

(Coplas)

86

Ay, que me mata una ingrata
ay, que me ofende una infiel,
ay, vida mía, ay, qué he de hacer
si me da en mirar sin poderme ver,
ay, vida mía, ay qué he de hacer
con unos ojos que dicen,
que matan sin querer,
ay, que me dan con un qué sé yo,
ay vida mía, ay, qué he de hacer.
Ay, que el alma me atraviesan
sin poderme defender
ay, vida mía, ay, qué he de hacer,
pues me tratan mal
si me miran bien,
ay, vida mía, ay qué he de hacer
con unos ojos que dicen,
que matan sin querer,
ay, que me dan con un qué sé yo,
ay vida mía, ay, qué he de hacer.

Ay, que a un volver de cabeza

me matan segunda vez,
ay, vida mía, ay, qué he de hacer,
moriré pues va
a la vencida tres,
ay, vida mía, ay qué he de hacer
con unos ojos que dicen,
que matan sin querer,
ay, que me dan con un qué sé yo,
ay vida mía, ay, qué he de hacer.

(Recitado)

Qué digo, ¿yo puedo amar a una infiel?
Huir es mejor, mas cómo podré
si están bulliciosos
sus ojos hermosos
diciéndome: “ce, ce, ce”
¿oyes, Amor?
digo, “ce, ce, ce” si quieres morir,
vuélveme, mírame, vuélveme a ver,
¿oyes, Amor? Digo, “ce, ce, ce”.

87

JOSÉ PEYRÓ

Auto del Lirio y de la Azucena (Calderón de la Barca)

Repúblicas de la vida
Repúblicas de la vida
que en vuestros hombros tenéis
por naturaleza y gracia
los imperios de la fe,
oíd, escuchad,
advertid y atended,
que hoy es de la firma
el pregón para bien.
El Rey de la ley de gracia
que heredando desde aquel
austrial archiduque el celo
es hoy católico rey.

SEBASTIÁN DURÓN

Cantata al Santísimo y de Pasión “Mas ay de mí”

(Recitado)

Mas ay de mí, que el llanto y la tristeza
no ablandan mi dureza,
criad, Señor en mí piedad
usando un limpio corazón, humilde
y blando, y para que
respiren mis sentidos
dad gozo y alegría a mis oídos.

(Aria)

Consiga afligido
mi afecto rendido,
la gracia que el alma
infelice perdió,
pues nunca el que llega
llorando y se entrega
contrito y humilde
desprecia mi Dios.

Aunque soy indigno
tu rostro benigno,
mi dueño, no apartes
de mi corazón,
ni quites airado
tu espíritu amado
del alma afligida
que pide perdón.

(Recitado)

Mas ay, que aunque el dolor mi aliento excede,
nadie el perdón asegurarme puede,
pues sabiendo la causa porque lloro
si está borrado mi delicto ignoro,
y como temerosamente espero,
con temor y esperanza vivo y muero.

Solo de Navidad “Vaya pues rompiendo el aire”

(Estribillo)

Vaya pues rompiendo el aire
la jacarilla de garbo
que como nacida viene
a la noche por lo guapo,
a la salud del Rey niño
que al hielo está tiritando.
Silencio, atención, aplauso,
ay, Jesús, que de risa me caigo
y hasta el sol está tiritando.
No chisten, callen,
silencio, atención, aplauso.

(Coplas)

Jácara va de lo bravo
de ese jayán formidable
que pegará fuego al mundo
el día que se enojare,
ese que hace creer
que hoy es el día que nace,
cuando sabemos que tiene
tanta edad como su padre.

Su madre es una señora
de prendas muy singulares,
y hace a todos confesar
que es mucho más que su madre.
Esposa es de un carpintero,
hombre de fama admirable
y aún por eso tiene
un barreno semejante.

Nadie puede comprenderle,
porque si quieren buscarle
tan aprisa a un mismo tiempo
se halla aquí y en todas partes.
Muy sabio y pundonoroso
quiere que todos le aclamen
o ya esté entre dos ladrones
o ya entre dos animales.

Diferentes nombres tiene,
pues unos dan en llamarle
Manuel, otros Salvador,
otros Jesús, y a todos hace,
para él es todo el mundo
una bola, y es constante
que no más que él quisiera
que la haría que rodase.

¡Por Dios! Que todos le adoren
y procuren imitarle, que yo,
aunque le amo y venero,
le temo, así Dios me salve,
que de cuanto hay en el mundo
el niño quiere apropiarse
y es que dice que es el dueño
de agua, fuego, tierra y aire.

90

JUAN HIDALGO

Tono “Solo es querer”

(Estríbillo)

Solo es querer
penar, morir, arder, callar,
no merecer y el tormento adorar.
¡Ay, que muero, que vivo, que anhelo!
Por el dulce vivir de que me muero.

(Coplas)

Con tanto respeto adoran
mis retirados afectos
que el propio dolor me asusta
por ruido y no por tormento.

Callo, peno y no respiro
y es que si respiro temo
que aún lo que aliento postrado
es ofensa del silencio.

Hasta el corazón suspende
todo vital movimiento
porque su rumor no sienta
la imagen que está en el pecho.

Celos aun del aire matan (Calderón de la Barca)

Venid, y trayendo rosas (Jornada II)

CORO, Venid, y trayendo de rosas y flores,
de fieras y aves los dones comunes;
SOLO y
ERÓSTRATO las unas sus rizos coronen guirnaldas,
las otras, sus aras adornen perfumes.
[...]

Pues ya el día amaneció,
en que estos montes saluden
de Diana el templo, a cuyo
fin tantas gentes concurren,
bien entre ellos mi rencor,
disfrazado me introduce,
haciendo que este villano
traje encubra y disimule
persona e intento, pues
como entre todos me oculte,
verán Venus, Amor y Aura
que sí hay quien su pompa injurie,
hay quien sus agravios vengue;
y así, con todos procure
mezclarme, diciendo, a fin
de que mi error se ejecute:

Venid, y tejiendo con blancos azahares
los rojos claveles, violetas azules;
las unas sus rizos coronen guirnaldas;
las otras, sus aras adornen perfumes.

Venid, y mezclando de fieras y aves,
matices que halaguen, lisonjas que adulen,
las unas sus rizos coronen guirnaldas;
las otras, sus aras adornen perfumes.

Cantata humana “Déjame, ingrata”

(Aria)

Déjame, ingrata, llorar
que no haya más que sentir.
Pues en la culpa de amor
que me quieres atribuir
solo llego a delinquir
en no poderla aumentar.

(Recitado)

Matilde, si mi amor fue delito,
ya le enmiendo, pues ves que le repito
y no juzgues que de él has de librarte
pues tengo en mi defensa a mi porfía
y a mi delito tengo de mi parte,
y así, llorando, bien del alma mía,
una de dos: o márame a desdenes,
o déjame en mis males
con mis bienes, pues no hay,
Matilde, aunque entre el de la ausencia
castigo igual al de una indiferencia.

(Arieta)

No le niegues, no, a mi fe
la fortuna de morir.
Pues por ti me moriré
con secreto tanto que
no le llegues a sentir.
No me des tanto rigor
porque me muero por ti.
Pues puede ser que el rigor
quiera hacerme favor
que me deje a mí sin mí.

(Recitado)

Mas, ay, que tu desvío en falsas ironías
no me deja ser tuyo ni ser mío,
y así en sus inconstantes tiranías

yo colgaré mis contingentes días,
mas cuando ya mi suerte
lleve a tus ojos mi adorada muerte
procura, por tu vida,
tratarla bien, pues es tan bien nacida.

(Arieta)

Trátala bien,
adorado rigor,
que a no haber amor,
no hubiera desdén.
Mira mi fe
con mi amante anhelar,
podrás disculpar
el que quiera bien.

JUAN HIDALGO

93

Celos aun del aire matan (Calderón de la Barca)

Suspended los acentos

AURA Suspended, suspended los acentos
los ecos parad, parad las canciones;
que aunque son nobles también las venganzas,
tal vez blasonadas desdicen de nobles.
Y pues que ninfa del aire
puedo hacer que se transforme
la escena en nubes y estrellas
que me ilustren y me adornen,
sabed que a Céfaló atenta,
quise, ofendida de Procris,
que ella me pagase en celos
lo que él me debió en favores.
Pero a lástima pasando
lo infeliz de sus amores,
solicito que sus hierros
el aura de amor los dore;
que aunque son nobles también las venganzas,
tal vez blasonadas desdicen de nobles.
Y así Venus a mi ruego,

y a ruego de Venus, Jove,
 mandan que de un fino amor
 la tragedia se mejore
 sin el horror de tragedia,
 con que Procris se coloque
 sobre el orbe de la luna,
 de los astros en el orbe;
 y Céfalo, conservando
 la cláusula de su nombre,
 cuando por Céfalo al aire
 nombre de Céfiro tome,
 estrella y aliento ambos,
 ya en soplos, ya en resplandores,
 como prodigios de amor,
 inspiren castos amores.
 Subid, pues, restituídos
 a mejor ser, donde dioses,
 astros, planetas y signos,
 so, luna y estrellas noten
 que aunque son nobles también las venganzas,
 tan vez blasonadas desdicen de nobles.

ANÓNIMO [¿JUAN HIDALGO?]

Fortunas de Andrómeda y Perseo (Calderón de la Barca)

“Ya no les pienso pedir” (Jornada II)

[DAMAS] Ya no les pienso pedir
 más lágrimas a mis ojos,
 porque dicen que no pueden
 llorar tanto y ver tan poco.

JUAN HIDALGO

Los juegos olímpicos (Agustín de Salazar y Torres)

¡Ay que me río de amor! (Jornada II)

LUCINDA Ay, que me río de amor,
 escuchen, atiendan
 verán lo que importa
 seguir mi opinión.

Dicen que al que quiere bien,
luego la razón quitó;
con que solo el que no quiere,
es el que tendrá razón:
ay, que me río de amor.

Todos del amor se rían,
mas con una distinción,
que es bueno burlarse de él,
mas burlarse con él, no:
ay, que me río de amor.

Inclinación natural
dicen que causa su ardor,
mas quien lo dice, no dice
como es mala inclinación:
ay, que me río de amor.

Los celos hacen estrellas (Juan Vélez de Guevara)

“Trompicábalas, amor”

BERNARDO Trompicábalas, amor
a las niñas de Barajas
y cómo las trompicábalas.

Trompicábalas con celos
que son del descuido trampas
pues a pesar de lo frío
aún a los viejos abrasan.

Trompicábalas con juegos
que son del descuido trampas
y tan sazonadas burlas
que suelen picar que rabian.

Barajábalas Amor
a las mozas de Barajas.
y cómo las barajábalas.

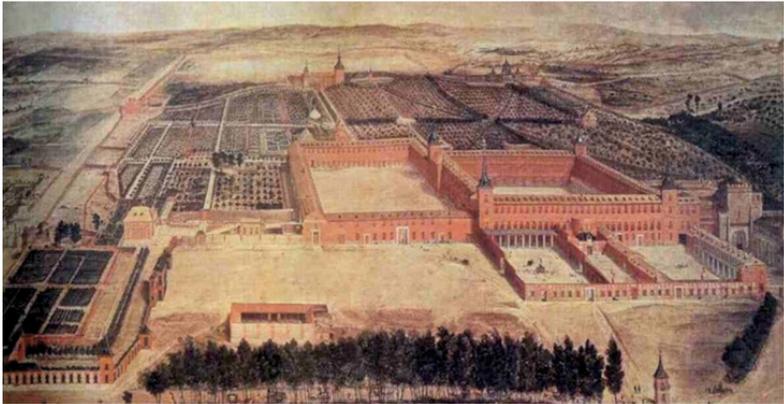
RAQUEL ANDUEZA nace en Pamplona e inicia su formación musical a los seis años. Posteriormente, becada por el Gobierno de Navarra y el Ayuntamiento de Londres, amplía estudios en la Guildhall School of Music and Drama de Londres con Theresa Goble, donde en el año 2000 obtiene el Bachelor of Music con mención honorífica y recibe el premio *School Singing Prize*. Ese mismo año conoce al maestro Richard Levitt, quien ha sido su referente hasta el presente.

96

En la actualidad colabora asiduamente con diversas formaciones, tales como L'Arpeggiata, Gli Incogniti, Private Musicke, La Tempestad, Al Ayre Español, Orquesta Barroca de Sevilla, El Concierto Español, La Real Cámara, Hippocampus, Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid y B'Rock. En 2003 pasa a formar parte del cuarteto vocal La Colombina; en ese mismo año funda junto al tiorbista Jesús Fernández Baena un dúo especializado en música italiana del siglo XVII y en 2010 el grupo La Galanía. Actúa como solista en los principales festivales y auditorios de toda Europa, y en 2004 hace su debut en Estados Unidos. Ha cantado para la dirección de

William Christie, Fabio Biondi, Emilio Moreno, Jacques Ogg, Monica Huggett, Eduardo López-Banzo, Christina Pluhar, Andoni Sierra, Richard Egarr, Ottavio Dantone, Ernest Martínez-Izquierdo, Christian Curnyn, Pablo Heras, Sir Colin Davis y Jordi Casas.

Raquel es invitada para impartir cursos de canto en el Teatro Real de Madrid, así como en el Aula de Música de la Universidad de Burgos. Ha realizado grabaciones para los sellos Virgin Classics, Glossa, K617, NB Musika, Accentus y Zig-Zag Territoires. En 2010 crea su propio sello discográfico, Anima e Corpo, con el que acaba de sacar su primer disco, *Yo soy la locura*.



Óleo del Palacio del Buen Retiro de Madrid y sus jardines atribuido a Jusepe Leonardo realizado en 1636 (Museo Municipal, Madrid). En este palacio y en sus jardines se estrenaron, ya en la época de Calderón, muchas de sus obras.

LA GALANÍA

JESÚS FERNÁNDEZ BAENA nace en Estepa (Sevilla). Estudia flauta de pico y cuerda pulsada en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla con Guillermo Peñalver y Juan Carlos Rivera. Más tarde, becado por la Junta de Andalucía, amplía estudios en el Koninklijk Conservatorium de La Haya, donde obtiene su diploma en 2002.

Colabora regularmente con grupos como Private Musicke, El Concierto Español, Al Ayre Español, La Real Cámara, Jácara, Accademia del Piacere, Hippocampus, Harmónica Sphaera, Música Ficta o La Colombina, Conductus Ensemble, actuando en los principales festivales y auditorios de Europa. Ha sido dirigido por directores tales como Emilio Moreno, Frans Brüggen, Gabriel Garrido, Paul MacCreesh, Fabio Bonizzoni, Eduardo López Banzo, etc. Acompaña asiduamente a cantantes como María Bayo, Magdalena Kožená, Jordi Domènech, Núria Rial, José Hernández Pastor, Carlos Mena y Raquel Andueza, con la que desde el año 2003 forma dúo estable, especializándose en la música italiana del siglo XVII. Con ella funda en 2010 el

grupo La Galanía. Ha realizado grabaciones para la radio suiza, francesa y holandesa, y para los sellos Harmonia Mundi France, Deutsche Grammophon, NB Musika y Naïve. En 2010 funda su propio sello discográfico, Anima e Corpo.

MANUEL VILAS nace en Santiago de Compostela, donde inicia sus estudios musicales. Estudia arpas antiguas de los siglos XII a XVIII en Madrid con Nuria Llopis y en Milán con Mara Galassi. Ha colaborado con numerosos grupos como Les Musiciens du Louvre, Al Ayre español, Capilla Jerónimo de Carrión, Musica Ficta, Capela de Ministrers, Ensemble Elyma, Camerata Iberia, La hispanoflamenca, Ars Longa, La Trulla de voces, entre otros, actuando en los más importantes festivales de España, Alemania, Cuba, Estados Unidos, Ecuador, República Checa, Austria, Portugal, Suiza, Francia, Bolivia, Bélgica, Argentina, Chile y Holanda. También realiza conciertos como solista con programas centrados en la música barroca española, americana e italiana, además de conferencias y cursos a través de diferentes países.

En 2008 funda el grupo Ars Atlantica, que se presenta en el festival Via Stellae (Santiago de Compostela) con el estreno en tiempos modernos de las cantatas procedentes del palacio que la familia Contarini poseía cerca de Venecia. La grabación de estas cantatas, junto a la mezzo Marta Infante, fue condecorada en Holanda como unos de los mejores discos de música antigua del año 2010.

ALFREDO BARRALES nacido en Granada, inició su formación musical de manera autodidacta tocando en un grupo de rock y más tarde en el conservatorio estudiando guitarra y violonchelo. Su interés por la música histórica le lleva a abordar el estudio del laúd renacentista y de la viola de gamba en numerosos cursos con importantes profesores como Pere Ros, Jordi Savall, José Vazquez, Juan Carlos Rivera, Rainer Zipperling y Vittorio Ghielmi. Más tarde incorporó a su actividad musical la faceta de la dirección coral tras realizar cursos de perfeccionamiento con los profesores Martin Schmidt y Vasco Negreiros. Realizó también estudios de Musicología en la Universidad de Granada.

Ha formado parte de diversas agrupaciones de música renacentista y barroca, como Mens Innovata, Música Garnatha, Banchetto Musicale, Ihsbylia Consort y Speculum. Su actividad concertística se ha desplegado por todo el territorio español y algunas capitales europeas. Ha realizado dos grabaciones discográficas con Banchetto Musicale para el sello Arsis y cuatro con Speculum para Openmusic. En la actualidad es profesor de viola de gamba en el Conservatorio Profesional Arturo Soria de Madrid.

REPRESENTACIÓN TEATRAL

Theatrum Mundi. Amor, honor y poder

29 y 30 de abril 2011

REPRESENTACIÓN TEATRAL

Viernes y sábado, 29 y 30 de abril de 2011. 19,00 horas

Theatrum Mundi. Amor, honor y poder

Representación teatral sobre textos de Calderón de la Barca.

Extractos de las obras: *No hay más fortuna que Dios*

La gran Cenobia

El príncipe constante

La hija del aire

La vida es sueño

Duración del espectáculo: 2 horas y 10 minutos más un descanso

No hay más fortuna que Dios

102

La Malicia	Verónica Moreno
La Justicia	Pedro Aijón
El Poder	David Alonso
La Labranza	Alex Domínguez
La Hermosura	Hiba Aboukhris
La Milicia	Carlos Martos
La Discreción	Nuria Alkorta
La Pobreza	Lucía Barrado
El Bien	Carlos J. Peñas

La gran Cenobia

Aureliano, Emperador del Imperio Romano	Carlos Martos
Astrea, sacerdotisa	Verónica Moreno
Decio, general romano	Pedro Aijón
Cenobia, Reina del Imperio de Palmira	Verónica Moreno

El príncipe constante

Zara, criada	Verónica Moreno
Fénix, Infanta	Hiba Aboukhris
Rey de Fez, su hermano	David Alonso
Don Fernando, Infante de Portugal	Carlos J. Peñas
Don Enrique, su hermano, Infante de Portugal	Pedro Aijón
Cautivo portugués	Alex Domínguez

La hija del aire

Tiresias, sacerdote de Venus	Carlos Martos
Semíramis	Lucía Barrado
Menón, general del Rey de Asiria	Carlos J. Peñas
Chato, lugareño de Ascalón	Carlos Martos

La vida es sueño

Basilio, Rey de Polonia	David Alonso
Segismundo, su hijo	Alex Domínguez
Astolfo, su sobrino, Príncipe de Moscovia	Pedro Aijón
Estrella, su sobrina, Infanta	Hiba Aboukhris
Rosaura, dama	Lucía Barrado
Clarín, su criado	Carlos Martos
Cortesianos y criados	Carlos J. Jiménez
	Verónica Moreno

Músicos

Juan Portilla, *corneto y flauta de pico*
 Isaac M. Pulet, *violín barroco*
 Guillermo M. Concepción, *violonchelo barroco*
 Ramiro Morales, *archilaúd*
 Pedro Aijón e Hiba Aboukhris, *percusión*

Equipo artístico

Nuria Alkorta, *adaptación y dirección*
 Isaac M. Pulet, *dirección musical*
 Marco Antonio Medina, *coreografía*
 Pablo S. Garnacho, *diseño de iluminación*
 El grupo Diseño, *diseño de vestuario*
 Marta Ortega, *ayudante de dirección y regiduría*
 Pino Alcázar, *fotografía web*

Theatrum Mundi. Amor, honor y poder Adaptación sobre textos de las obras de Calderón:

Como complemento escénico dentro del ciclo *Las músicas de Calderón de la Barca*, esta noche van a presenciar, ver, oír, una representación titulada *Theatrum Mundi. Amor, honor y poder*, que está compuesta de selecciones de escenas de diversas obras de Calderón: dos tragedias (*La hija del aire* y *El príncipe constante*), dos dramas (*La gran Cenobia* y *La vida es sueño*), y un auto sacramental (*No hay más fortuna que Dios*). También verán y oirán, insertos en el curso de la acción dramática, ejemplos del uso de la música en el teatro de Calderón.

El criterio que he seguido para seleccionar los textos que componen nuestro *Theatrum Mundi*, ha sido un principio fundamental del arte dramático y del pensamiento de Calderón de la Barca: el concepto del mundo como teatro.

104

La representación comienza con una porción del auto sacramental *No hay más fortuna que Dios* (1653), en el que el dramaturgo expone su concepto de la vida humana como representación. El tablado es el mundo y en él los actores interpretan los papeles diseñados por Calderón, en función de esa idea recurrente en su obra y expresada paradigmáticamente en otro auto, escrito veinte años antes, el titulado *El gran teatro del mundo*: “que toda la vida humana / representaciones es”. En nuestra puesta en escena, la personificación de la Justicia divina distribuye a las criaturas los papeles que deben representar. Al comienzo del auto, estas criaturas solo existen en la “idea” de su “criador” pues teniendo vida “no la gozan” y teniendo alma “no la usan”. Al abandonar el seno de la tierra, donde yacían inertes, la Justicia les advierte cantando:

Despertad a la vida, mortales,
despertad, despertad a la vida,
y admitiendo cada uno el estado

en que Dios quiere que nazca y viva,
las gracias le dad
del bien que os envía,
y nadie al nacer
se alegre o se aflija,
porque hasta la muerte
no hay dicha o desdicha.

Siguiendo la metáfora, en el transcurso de la vida humana -argumento teatral-, emergen situaciones en las que al personaje le es dado descubrir el carácter ficticio de su ser. De la extrañeza y admiración por este descubrimiento brota la comparación de la vida con el sueño, y de la experiencia con el soñar. El protagonista calderoniano asume su condición en un proceso de “hacerse a sí mismo”; impulsado por su libre albedrío acaba enfrentándose al destino y, en algunos casos, lo transforma abrazándolo desde su propia libertad. Así ocurre con Segismundo, el príncipe cautivo de *La vida es sueño* (1636), y Fernando, el infante portugués protagonista de *El príncipe constante* (1629). Otros personajes, en cambio, optan por una apuesta en función del mal, como Aureliano o Semíramis.

Entre la variopinta humanidad desplegada en *Theatrum Mundi. Amor, honor y poder*, resaltan los roles femeninos, en muchos casos protagonistas indiscutibles o fuertes oponentes de los roles masculinos en el teatro de Calderón. La reina Cenobia, la infanta Fénix, Semíramis o Rosaura, entre otras, muestran la riqueza de matices de lo femenino en el teatro de Calderón.

El personaje de la Malicia humana, del auto *No hay más fortuna que Dios*, introduce el engañoso juicio de que una “inventada deidad” llamada Fortuna es origen y primera causa del estado o papel que han recibido. La fortuna (el azar) es un factor determinante en la configuración del destino de los personajes. Que a Calderón le obsesionaba este asunto lo indican los mismos títulos de otras obras suyas: *El acaso y el error*, *Los empeños de un acaso*, *Lances de amor y fortuna*,

Fortunas de Andrómeda y Perseo, etcétera. En ellas Calderón pone en juego de manera meticulosa el azar, la libertad, la circunstancia, y todo un entramado de causas y efectos que jalonan la existencia y ponen a prueba el carácter humano.

Los embates de la fortuna se dejan sentir en nuestra función elevando o dejando caer a sus protagonistas. Al drama *La gran Cenobia* (1625), pertenece el caso del tirano Aureliano y del general Decio, dos extremos de la fortuna y de la suerte. Deshonrado por Aureliano, Decio le espeta:

Tú eras ayer un soldado,
y hoy tienes cetro real;
yo era ayer un general,
y hoy soy un hombre afrentado;
tú has subido, y yo he bajado:
y pues yo bajo, advirtiéndome
sube, Aureliano, y temiéndome
el día que ha de venir,
pues has hallado al subir
otro que viene cayendo.

También asistimos al cambio de fortuna de Segismundo, príncipe cautivo en una torre desde su nacimiento. Despertando en un palacio “suntuoso” entre “telas y brocados” y “cercado de criados / tan lucidos y briosos” que le sirven “de vestir”, oiremos el admirado pensamiento del personaje que no logra concluir si vive o sueña; duda que le hace cuestionarse: “¿Yo Segismundo no soy?” El experimento no es en realidad sino una interesada manipulación por parte de su padre, el rey Basilio, que quiere probar el carácter del príncipe y su “talento” para vencerse, demostrando así que “el hombre / predomina en las estrellas”. Ante el fracaso, el rey sentencia a su hijo a volver de nuevo a la torre y, esta vez, despojado de cualquier certeza de realidad: “Volverás a dormir adonde creas / que cuanto te ha pasado, / como fue bien del mundo, fue soñado”.

Insertamos también en nuestro *Theatrum Mundi* tres escenas de *La hija del aire* (1653) que ilustran las mudanzas en el

estado de Semíramis, heroína ambiciosa de biografía paralela a la de Segismundo. Por voluntad de los dioses, ha vivido “sepultada” en una cueva desde que nació. En esta estancia, que es “cuna y sepulcro”, Semíramis escucha las músicas discordes del “militar aparato” del ejército del rey Nino y del canto con que los lugareños de Ascalón festejan su marcha. Se convierte así la música en fatídico “despertador del letargo de su vida” que da comienzo a la peripecia vital, inexorable curso de un destino irreversible hasta el fatal desenlace de la tragedia.

A lo largo de la función se frecuentará el tema del despojamiento del actor y del personaje del papel que representa, cuestión radical ya introducida de modo elocuente en el auto *No hay más fortuna que Dios* y que veremos repetirse en la peripecia de otros personajes de nuestro *Theatrum Mundi*. Liberada de su cautiverio por el general Menón, que sucumbe ante la fascinación de la joven, Semíramis abandona la vestimenta de rústicas pieles para trajearse de villana cuando deja la cueva. Con su traje cambia su situación, pero no así la esencia de su carácter, voluntad de poder despojado de cualquier freno moral. Asistimos también al revestimiento de Segismundo como príncipe, que ha sido trasladado mientras dormía desde la torre al palacio de su padre. En *El príncipe constante* presenciamos el despojamiento de las galas y hábitos del infante don Fernando quien, al rechazar el canje de su libertad por la ciudad de Ceuta y la libertad de sus habitantes, desciende voluntariamente desde su privilegiada condición de prisionero real del rey de Fez a la de su esclavo. El infante abraza su nuevo ser y, con constancia y paciencia, alcanza un poder y una libertad inquebrantables al rigor de su oponente. El romance que al son de sus hierros y cadenas cantaba un cautivo al comienzo de la obra, cobra pleno significado gracias al ejemplo del príncipe mártir:

Al peso de los años
lo eminente se rinde;
que a lo fácil del tiempo
no hay conquista difícil.

Amor, honor y poder es el título de una de las obras más tempranas de Calderón. Pero en todo su teatro los lazos y las obligaciones del amor, del honor y del poder, son como una red que atrapa a los personajes, define las situaciones y enmarca la conflictiva realidad entre el fuero interno y el externo, y determina las relaciones y los conflictos entre personajes. La trama de las obras de Calderón se teje con tensiones y obligaciones contrapuestas entre los dictados del amor, del honor y de la obediencia al poder y la autoridad. Esta rígida estructura enmarca la individualidad y el ejercicio de la libertad humana.

Durante más de diez años vengo investigando en el teatro de Calderón de la Barca. Mi trabajo a lo largo de este tiempo ha combinado la explicación del texto, el arte de interpretación y la puesta en escena como directora de la Compañía delabarca, y mi papel de profesora de Interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Este espectáculo ha sido la continuación de un trabajo iniciado allí con un grupo de estudiantes. Quiero agradecer a la RESAD su aportación, así como mencionar a otros profesores que colaboraron, desde sus materias, en aquel trabajo: Izaskun Azurmendi, Yolanda Rivero, Luis Carreño y Joaquín Campomanes.

La puesta en escena ha extremado el cuidado en las intervenciones musicales, con el objetivo de ofrecer al espectador variados ejemplos del uso dramático que Calderón hizo de la música, la canción y el baile. He contado con la colaboración de Marco Antonio Medina para la coreografía del tema “Pues de nuestras fortunas” y de Isaac M. Pulet que, además de correr con la dirección musical y la interpretación del violín, es responsable de la adaptación de músicas originales de compositores de la época de Calderón, como Juan Hidalgo, Manuel de Egüés o José Boldú. Las letras que van a oír (a excepción del tono interpretado para el príncipe Segismundo en palacio) pertenecen íntegramente a las obras de Calderón, y la adaptación de la música ha sido escrupulosa en el respeto por el texto y el contexto dramático en que surgen. Hay que recordar que el dramaturgo ceñía la música a las necesidades

dramáticas de la obra. En su teatro no existe la música incidental; las intervenciones musicales, tanto instrumentales como vocales, son propiedades escénicas con el fin de revelar el sentido profundo del drama o de favorecer la comprensión de sus conceptos. No hay que olvidar que la música también es verso, y desde el punto de vista del intérprete no existe tanta diferencia en su tratamiento ni en su fin: el cantar y el hablar en verso emociona y moviliza. El sentido del texto no descansa sólo en las palabras o en la sintaxis: viaja en el ritmo y en la rima, en los acentos, en las pausas, en la tensión existente entre la frase gramatical y la medida métrica, en los recursos métricos y en las figuras retóricas que se eslabonan en el discurso.

Las canciones que van a escuchar esta noche son interpretadas por los actores de la compañía. Tal era el modo de obrar de las compañías teatrales que actuaban en tiempos de Calderón. En casi todos los casos son solos, para voces masculinas o femeninas, además de un coro a una voz acompañado de un baile y de un cuatro en la pieza titulada “Coronado de laureles”.

Con esta obra, en suma, se propone en la Fundación Juan March un viaje de conocimiento emocionado al teatro del autor de *La vida es sueño*, experiencia compartida en la que intérpretes y espectadores podemos reconocernos también como meros representantes en la improvisación de nuestra vida.

NURIA ALKORTA

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

JUAN HIDALGO

No hay más fortuna que Dios (Calderón de la Barca)

Despertad a la vida, mortales

LA JUSTICIA Despertad a la vida, mortales,
despertad, despertad a la vida,
y admitiendo cada uno el estado
en que Dios quiere que nazca y viva,
las gracias le dad
del bien que os envía,
y nadie al nacer
se alegre o se aflija,
porque hasta la muerte
no hay dicha o desdicha.

110

MANUEL DE EGÜÉS

No hay más fortuna que Dios (Calderón de la Barca)

¿Qué pretendes Justicia?

EL BIEN ¿Qué pretendes Justicia,
de un Bien penoso
que teniéndole muchos
le estiman pocos?

Para ver qué sacas
de un Bien penoso
que teniéndole muchos
le estiman pocos.

JOSÉ BOLDÚ

No hay más fortuna que Dios (Calderón de la Barca)

Pues de nuestras fortunas

EL PODER, Pues de nuestras fortunas
LA HERMOSURA, el bien tenemos
LA MILICIA, duren lo que duraren,
LA LABRANZA, dellas gocemos.
LA POBREZA y
LA MALICIA

ANÓNIMO

La hija del aire (Calderón de la Barca)

Coronado de laureles (Jornada I)

CORO DE Coronado de laureles,
LUGAREÑOS lleno de fama y honor,
DE ASCALÓN vuelva el valeroso Nino
 a los montes de Ascalón.

A tanta admiración,
suspenso queda en su carrera el sol.

MARÍA LALANNE

El príncipe constante (Calderón de la Barca)

Al peso de los años (Jornada I)

CAUTIVO Al peso de los años
 lo eminente se rinde;
 que a lo fácil del tiempo
 no hay conquista difícil.

ANÓNIMO

La vida es sueño (Calderón de la Barca)

En lamentables tinieblas (Jornada II)

UNA MÚSICA En lamentables tinieblas
vivo sin ser feliz,
que es dichoso quien se puede
llamar amante feliz.

Cual mariposa en torneos
busco la luz por morir,
que felizmente se muere,
quien se muere por vivir.

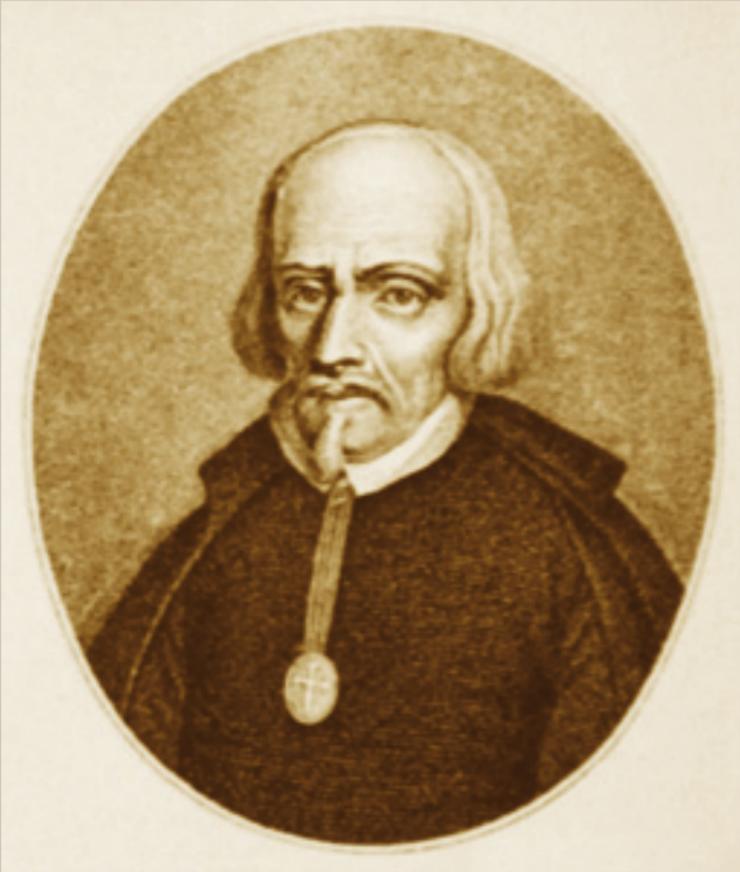
112

ISAAC M. PULET

El príncipe constante (Calderón de la Barca)

A la conquista de Tánger (Jornada II)

UN CAUTIVO A la conquista de Tánger,
contra el tirano de Fez,
al infante Don Fernando
envió su hermano el Rey.



Pedro Calderón de la Barca (1600-1681)

COMPAÑÍA DELABARCA

Es una compañía de teatro profesional fundada en 2008 por Nuria Alkorta, Pablo Jiménez y Rubén Agote. La Compañía delabarca se dedica a la recuperación, estudio y difusión del teatro de Pedro Calderón de la Barca, así como de dramaturgos, ya nacionales o extranjeros, afines al arte y pensamiento del autor de *La vida es sueño*. Por este motivo, está también concebida como el eje de un Centro de investigación, interpretación y producción de las obras del “monstruo de los ingenios”.

Convencidos de que hay que pisar la biblioteca además de los escenarios, en correspondencia al genio de Calderón dueño de una enorme cultura enciclopédica, la Compañía delabarca se propone ser una referencia para profesionales procedentes de los campos de la historia del arte, el derecho, la historia social e intelectual, la filosofía, la literatura, la música y las artes plásticas. Es asesor literario y artístico de la misma Antonio Regalado, catedrático emérito de la Universidad de Nueva York, unánimemente reconocido por su revolucionaria obra *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*.

La Compañía delabarca surge como consecuencia de más de diez años de experiencia de Nuria Alkorta con la puesta en escena de textos de Calderón. Su trabajo ha combinado la explicación del texto, el arte de interpretación y la puesta en escena como profesora de interpretación y directora de teatro.

NURIA ALKORTA

Licenciada en Interpretación por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD) y en Historia por la Universidad Complutense. Becada por la Diputación Foral de Bizkaia para estudiar en Lee Strasberg Theatre and Film Institute de Nueva York. En la Universidad de Harvard realiza estudios superiores de Dirección en el American Repertory Theatre (ART)–Institute for Advanced Theatre Training.

Actualmente su actividad se centra en la investigación, la docencia y la dirección, pero ha desarrollado una intensa actividad como actriz y ayudante de dirección en España y en el extranjero. En 1992, con Ángel Gutiérrez funda en Madrid la sala Teatro de Cámara. Participa en los espectáculos *Mi pobre Marat*, *El casamien-*

to, *Los Pícaros*, *Pabellón número 6*, *Ruy Blas*, *Veraneantes o Los balcones de Madrid*. En los Estados Unidos dirige en inglés obras de Calderón, Mamet, Chéjov, Cervantes, Duras y Brecht. En el ART es ayudante de dirección de Andrei Serban, François Rochaix, Scott Zigler y David Mamet en el estreno mundial de su obra *The Old Neighborhood*. En 2003, invitada por Robert Wilson, participa en su centro de creación Watermill Center. Dirige la Compañía delabarca y en 2009 estrena el auto *El año santo en Madrid* en la iglesia de San Jerónimo el Real.

En 1996 inicia su labor docente en Harvard, en su Departamento de Lenguas y Literaturas Romances, con el profesor Márquez Villanueva, desarrolló cursos de teatro del Siglo de Oro. Desde 1999 es profesora titular de Interpretación en la RESAD. Imparte con regularidad clases magistrales en la Universidad del País Vasco.

ISAAC M. PULET

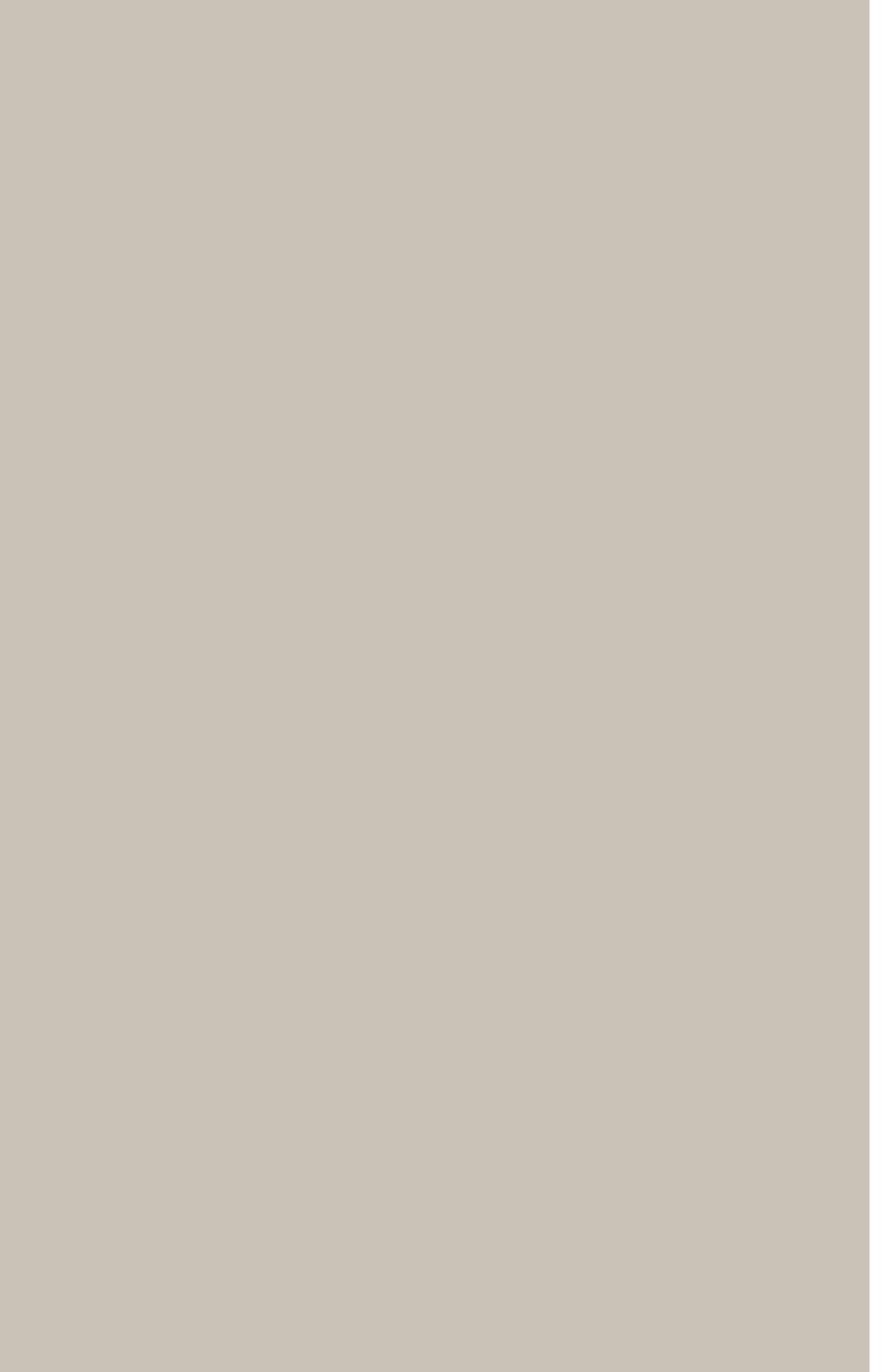
Licenciado en violín barroco por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Estudia con profesores como Igor Mikhailov, Isabel Serrano y Hiro Kurosaki. Posteriormente ingresa en el Conservatorio de

La Haya bajo la tutela de Ryo Terakado, recibiendo igualmente clases magistrales de maestros como Lucy van Dael, Anton Steck o Enrico Gatti.

Trabaja con diferentes formaciones, ofreciendo conciertos por toda Europa y gran parte de Sudamérica. En España, colabora habitualmente con orquestas de música antigua como La Capilla Real de Madrid o Hippocampus, y en Holanda, con ensembles como la Orquesta Barroca de Utrecht o Il Contrasto Armonico. Es admitido en el proyecto orquestal Britten-Pears Young Artist Programme (Inglaterra) formado por jóvenes de Europa y dirigido por Masaki Suzuki.

Funda el ensamble Opera Omnia, especializado en la música española de los siglos XVII y XVIII, ofreciendo conciertos por todo el territorio español y realizando grabaciones de música inédita.

Ha colaborado con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con la que interpretó a violín solo *El trino del diablo* (Tartini) en *La Estrella de Sevilla*, dirigida por Eduardo Vasco. Actualmente colabora con las compañías Teatro Defondo y delabarca.



El autor de la introducción **ANTONIO REGALADO**, es Catedrático emérito de la Universidad de Nueva York. Tras cursar estudios en historia moderna y en literatura comparada en el Harvard College, realizó su tesis doctoral en la prestigiosa Universidad de Yale. Ha ejercido la docencia en esta misma institución, así como en las Universidades de Columbia y Nueva York. Entre sus publicaciones que tratan de la relación entre literatura y filosofía cabe mencionar: *El siervo y el señor: la dialéctica agónica de Miguel de Unamuno* (Gredos), *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger* (Alianza Editorial), y *Calderón: los orígenes de la modernidad en el siglo de oro*, en dos tomos (Ediciones Destino).

El autor de las notas al programa, **ANDREA BOMBI**, doctor por la Universidad de Zaragoza, es profesor del Departamento de Filología Francesa e Italiana de la Universitat de València y ha enseñado Historia de la Música en la Escola Superior de Música de Catalunya. Ha publicado diferentes ensayos y ediciones sobre el madrigal renacentista italiano. Su investigación se centra actualmente en la música vocal española entre los siglos XVII y XVIII. Tiene en preparación una monografía sobre la recepción de la música italiana en Valencia entre 1685 y 1740.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PRÓXIMO CICLOS

AULA DE (RE)ESTRENOS 80 El mundo infantil en la creación actual

4 de mayo Obras de A. García Abril, C. Perón Cano, S. Lanchares, D. del Puerto, A. Sukarlan, J. Rueda, P. Vallejo y una selección del *Álbum de Colien*, por Ananda Sukarlan, piano.

LOS ORÍGENES DE LA POLIFONÍA MEDIEVAL

11 de mayo Campus stellae: el Códice Calixtino y otras polifonía del siglo XII, por el Ensemble Discantus.

18 de mayo El año 1000 y el misterio de la polifonía: las abadías de Inglaterra y Francia, por el Ensemble Dialogos.

25 de mayo Perotin y la Escuela de Notre Dame por Dominique Vellard y el Ensemble Gilles Binchois.

