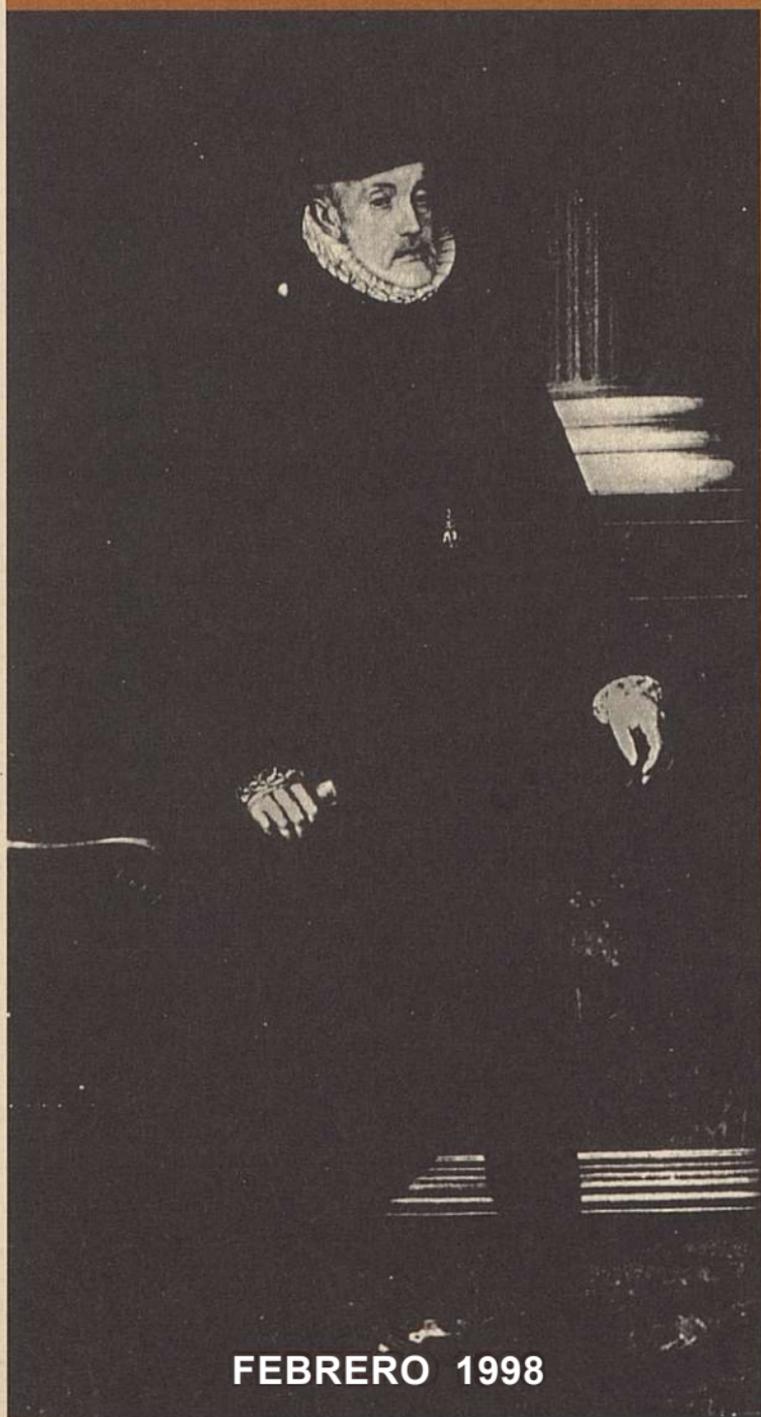


Fundación Juan March

CICLO
FELIPE II Y LAS ARTES

Conferencias y conciertos



FEBRERO 1998

Fundación Juan March

CICLO

FELIPE II Y LAS ARTES

Conferencias y conciertos

FEBRERO 1998

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Conferencias: Programa general.....	5
Conciertos: Programa general.....	9
Introducción general, por Pepe Rey.....	17
Notas al programa:	
Primer concierto.....	23
Texto de las obras cantadas.....	27
Segundo concierto.....	32
Texto de las obras cantadas.....	37
Tercer concierto.....	41
Texto de las obras cantadas.....	47
Cuarto concierto.....	52
Texto de las obras cantadas.....	56
Participantes.....	61

El cuarto centenario de la muerte de Felipe II (1527-1598)) nos ofrece ocasión propicia para reflexionar sobre una de las figuras más conocidas -para bien y para mal- de nuestra historia. Entre los múltiples asuntos que van a ser sin duda estudiados a lo largo del año la Fundación Juan March ha elegido uno de los más relevantes, el de las relaciones de Felipe II y las Artes.

A lo largo de ocho conferencias, a cargo de cuatro eminentes especialistas, repasaremos sus relaciones con la arquitectura (con El Escorial como punto de referencia), con la pintura (tanto la extranjera, especialmente la italiana, como la española) y con la escultura, asunto éste mucho menos conocido de lo que debiera.

Y en un nuevo ciclo de cuatro conciertos, escucharemos las músicas que, desde su nacimiento hasta su muerte, pasando por gran parte de los avalares de su larga vida, acompañaron la trayectoria de! príncipe regio, con una antología de los mejores compositores españoles y europeos de su tiempo. Tanto la polifonía religiosa como la profana y, desde luego, la música instrumental o las más famosas canciones del reinado, así como prácticamente todos los géneros y estilos musicales de aquel tiempo áureo en lo artístico, volverán a sonar a cargo de intérpretes solventes y especializados.

Los conciertos serán retransmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.



*Monasterio de El Escorial.
Dibujo de Juan Herrera grabado por Perret.*

C O N F E R E N C I A S

FELIPE II Y LAS ARTES

PRIMERA Y SEGUNDA CONFERENCIAS
Martes, 3 y Jueves, 5 de Febrero de 1998.19,30 horas

Antonio Fernández Alba

Felipe II y El Escorial

BIOGRAFÍA

Arquitecto, Catedrático de Proyectos de la Escuela de Madrid, Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y escritor.

Su destacado trabajo profesional como arquitecto desde 1957 lo comparte, desde una independencia de pensamiento crítico, con una dilatada actividad internacional en la enseñanza universitaria.

SÍNTESIS DE LAS CONFERENCIAS

La obra del monumental Monasterio, se propone como un «arquetipo arquitectónico», como un «opus» de la búsqueda del conocimiento y del quehacer constructivo de una época donde entran en conflicto una constelación de ideas, en parte cristianas, en parte católicas y en muchos aspectos científicas, que constituyen los finales del siglo XV y principios del XVI.

La finalidad que encierra la propuesta de este «arquetipo arquitectónico», su razón de ser, es la de construir por medio de la arquitectura un *modelo operativo* que permita asumir no sólo el valor simbólico de «hito conmemorativo», sino la estructura ideológica eficaz para «la protección y defensa de los contenidos de la fe y de la formas de culto católico atacados por el protestantismo». Sus rasgos esenciales, servir de Memorial de la religión católica en «la paz y en la justicia». Sepultura-Panteón. Lugar de difusión de la fe. Centro de saberes y adiestramientos para el apostolado contra la herejía. Espacio de Oración, Palacio-Residencia, Morada del Poder y Prisión del Alma.

TERCERA Y CUARTA CONFERENCIAS
Martes, 10 y Jueves, 12 de Febrero de 1998.19,30 horas

Fernando Checa Creinades

Felipe II y la pintura veneciana

BIOGRAFÍA

Nació en Madrid en 1952. Doctor en Filosofía y Letras, especialidad de Historia del Arte y Licenciado en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad es Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid, lugar donde desempeña la docencia desde 1976.

Ha sido Premio Extraordinario de Doctorado (1981). Su libro *Felipe II, mecenas de las artes* (Madrid, 1992), mereció el Premio Nacional de Historia 1993.

Su campo de estudio abarca las épocas del Renacimiento y el Barroco, con especial dedicación al tema del coleccionismo y mecenazgo regio en la España de los siglos XVI y XVII, así como al de las relaciones artísticas de la Monarquía Hispánica con Europa en esta época. El total de sus publicaciones alcanza más de cien títulos; igualmente ha sido comisario de importantes exposiciones y ha sido miembro de varios proyectos de investigación financiados por países como Austria y Francia, así como por el Consejo de Europa. Ha sido miembro de la Comisión Ministerial para el deslinde de las colecciones estatales

Desde mayo 1996 es Director del Museo del Prado.

SÍNTESIS DE LAS CONFERENCIAS

De entre los distintos y muy variados patrocinios y mecenazgos que tuvieron lugar en la España del Renacimiento, ninguno más amplio, espectacular y coherente que el protagonizado por Felipe II (1527-1598). Patrocinio, mecenazgo, coleccionismo... todas las distintas posibilidades que la cultura renacentista permitía en lo que a la actitud en torno a la obra de arte se refiere, fueron practicadas por Felipe II, quien desde su más temprana juventud se interesó en profundidad por los asuntos del arte y la cultura. El patrocinio de Felipe II, que puede ser calificado de auténtico mecenazgo, refleja una actitud ante las artes plenamente renacentista. En la mayor parte de las ocasiones en las que el Rey entró en contacto con artes y artistas, era la calidad estética del producto lo que primaba sobre cualquier otra cosa: su interés y pasión por los jardines y la naturaleza, su relación, tan intensa epistolarmente, con un artista como Tiziano (...), lo variado y altamente cualitativo de su enorme colección de pinturas, son hechos suficientemente comprobados. Por ello, el calificativo con el que Justí le describió en el lejano 1881, «Kunstfreund», amigo del arte, tiene todavía hoy plena validez. (F. Checa, *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992, p.13)

QUINTA Y SEXTA CONFERENCIAS
Martes, 17 y Jueves, 19 de Febrero de 1998.19,30 horas

Alfonso E. Pérez Sánchez

Felipe II y los pintores de El Escorial

BIOGRAFÍA

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, anteriormente fue Catedrático de la Universidad Autónoma y Vicerrector entre 1978 y 1981 y ha sido Director del Museo del Prado (1981-1991). Actualmente es Director honorario y miembro de su Patronato. Es autor de un importante conjunto de libros, algunos de ellos en colaboración con el fallecido D. Diego Angulo. Recientemente ha sido director científico, con amplia participación junto a otros autores, del libro *La Pintura Española*, Electa, Milán 1996, obteniendo el Premio Vasari de la Academia florentina del diseño.

Es autor de una serie de monografías de pintores españoles e italianos del barroco. Ha organizado, dirigido y redactado los catálogos de numerosas exposiciones en España y en el extranjero y ha impartido numerosos cursos y seminarios.

Ha sido condecorado con múltiples distinciones como Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres de France en 1991 y Académico dei Lincei de Roma en 1992. Es miembro correspondiente de la Hispanic Society de New York y miembro del Comité Internacional de Historia del Arte (CIHA). En febrero de 1997 fue elegido Académico de Número de la Real Academia de la Historia.

SÍNTESIS DE LAS CONFERENCIAS

La más importante empresa artística de Felipe II, fue sin duda el Monasterio de El Escorial, para cuya decoración hubo de servir un importante grupo de artistas que sirvieron con eficacia y fidelidad sus intenciones, pues decidió renunciar a la tradición castellana de grandes retablos de escultura y sustituirla por un vasto programa de altares pintados y decoraciones al fresco.

Tras la muerte de Navarrete el Mudo que truncó su proyecto, hubo de recurrir tanto a artistas españoles -procedentes sobre todo del círculo toledano (Luis de Carvajal) y de los que ya trabajaban para la Corte (Sánchez Coello), y sobre todo a pintores italianos, que llegaron ampliamente recomendados por embajadores y alto clero. Aunque la obra de éstos últimos (Zuccaro, Cambiaso y Tibaldi) no satisfizo del todo al soberano, su presencia fue decisiva para la posterior evolución de la pintura española.

SÉPTIMA Y OCTAVA CONFERENCIAS
Martes, 24 y Jueves, 26 de Febrero de 1998.19,30 horas

Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos

Felipe II y la Escultura

BIOGRAFÍA

Es doctor en Historia por la Universidad Complutense, donde comenzó a trabajar como profesor de Historia del Arte desde 1971 a 1976, pasando en este último año a la Universidad Autónoma de Madrid, donde es Catedrático de la misma disciplina. Ha sido director del Departamento de Historia y Teoría del Arte de esta última Universidad, así como Presidente del Comité Español de Historia del Arte. Aunque su línea de investigación preferente es la arquitectura renacentista y barroca española en relación con la europea e hispanoamericana, también ha dedicado y dedica su atención a otros aspectos del Arte, como la escultura y la iconografía. Tiene publicados una docena de libros de su especialidad y más de 150 artículos en revistas nacionales y extranjeras, destacando su continua participación en congresos nacionales e internacionales sobre diferentes aspectos de la Historia del Arte.

SÍNTESIS DE LAS CONFERENCIAS

Aunque menos estudiado y conocido como mecenas y coleccionista de escultura, el rey Felipe II sobresalió también en este campo, situándose a la par, si no con ventaja, de otros monarcas y príncipes europeos del Renacimiento humanista. Contó para ello con la familia Leoni, compuesta por el padre León y el hijo Pompeyo, que ya habían comenzado a trabajar para el emperador Carlos V y su hermana María, reina viuda de Hungría. A ellos se deben los retratos de cuerpo entero y de busto, realizados en bronce y en mármol, de distintos miembros de la casa de Habsburgo.

León no llegó a instalarse en España, pero sí Pompeyo, que acabaría ejecutando toda la obra escultórica del retablo y de los imponentes cenotafios reales de la basílica de El Escorial. Felipe II fue un entusiasta coleccionista de medallas y monedas antiguas y también recientes, contando para estas últimas con la colaboración de orfebres tan prestigiosos como el mencionado Pompeyo Leoni, Jacopo da Trezzo y G.B. Poggini. Reunió también una importante colección de bustos romanos, unos regalos de papas y dignatarios eclesiásticos, otros adquiridos por él en recientes excavaciones arqueológicas. Finalmente se sirvió de escultores italianos, flamencos y españoles para adornar con estatuas decorativas las grutas, nichos y fuentes de los parques y jardines con los que gustó sumamente de rodear los sitios y palacios donde habitaba.

C O N C I E R T O S

CICLO

MÚSICAS PARA FELIPE II

Miércoles, 4

La Capilla de Felipe II, Rex Hispaniae

Miércoles, 11

María Villa, soprano
Jesús Sánchez, vihuela de mano

Miércoles, 18

Grupo SEMA. Director: Pepe Rey

Miércoles, 25

La Capilla Real de Madrid. Director: Oscar Gershensohn

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Francisco Guerrero (1528-1599) CMM
Esteban Daza (Libro de Musica, 1576)
Prado verde y florido

Pedro Guerrero (1520- ?) CMM
Miguel de Fuenllana (Orphenica Lira, 1554)
Oh, más dura que mármol a mis quejas (Garcilaso de la Vega)

Claude de Sermissy (1490-1562)
Miguel de Fuenllana
Tant que vivrai

Pierre Sandrín (1490-1561)
Hernando de Cabezón (1541-1602)
Diego Ortiz (1510-1570)
Doulce memoire

Jacques Archadelt (1505-1568)
Diego Ortiz (1510-1570)
Miguel de Fuenllana
O felici occhi miei

Antonio de Cabezón (1510-1566)
Diferencias sobre «*El canto del cavallero*»

Alonso Mudarra (Tres Libros de Música, 1546)
Recuerde el alma dormida (Jorge Manrique)

Cepeda (s. XVI) CMM
Enríquez de Valderrábano (Silva de Sirenas, 1547)
Corten espadas afiladas

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

II

Josquin des Prez (1450-1521)
Luys de Narváez (Seis Libros del Delphín, 1538)
Mille Regretz

Luis de Milán («El Maestro», 1535)
Fantasía n° VIII (Vihuela sola)

Pierre de Manchicourt (1550-1564)
Pauvres martyrs

Philippe Rogier (1561-1596)
Amour et la beauté
Tout le plaisir
Misa Philippus II, Rex Hispaniae
Kyrie
Agnus Dei

Cristóbal de Morales (+1553)
Miguel de Fuenllana (Orphenica Lira, 1554)
Manus tuae. Domine

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)
O vos omnes (Lamentación 1:12)

Intérpretes:
LA CAPILLA DE FELIPE II, REX HISPANIAE

Miércoles, 11 de Febrero de 1998. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Luis Milán (c.1500-desp.1561)

El Maestro (Valencia, 1535)

Villancico portugués: *Quien amores ten*

Fantasia XII

Romance: *Sospirastes, Baldovinos*

Fantasia I

Villancico en castellano: *Al amor quiero vencer*

Luis de Narváez (c.1500-c.1550)

Los seis libros del Delphin (Valladolid, 1538)

Villancico: *Arded, corazón, arded*

Diferencias sobre *Guárdame las vacas*

Romance: *Paseábase el rey moro*

Alonso Mudarra (c.1508-1580)

Tres libros de música en cifra para vihuela (Sevilla, 1546)

Soneto a la muerte de la Serenísimá princesa

Doña María, nuestra Señora, a manera de diálogo:

¿Qué llantos son aquestos?

Diferencias sobre *Conde Claros*

Soneto en italiano: *La vita fugge*

Canción: *Claros y frescos ríos*

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

II

Enriquez de Valderrábano (c.1500-desp. 1557)

Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas
(Valladolid, 1547)

Canción: *Jamás cosa que quisiesse*

Agnus Dei a tres, de Morales

Canción: *Señora, si te olvidare*

López (activo c.1550)

Ramillete de Flores (1593)

Fantasia

Diego Pisador (c,1509-desp,1557)

Libro de música de vihuela (Salamanca, 1552)

Endechas de Canaria: *¿Para qué es dama tanto quereros?*

Villancico: *Decidle al caballero*

Romance: *La mañana de San Juan*

Miguel de Fuenllana (c,1525-desp.1568)

Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra
(Valladolid, 1553)

Villancico de Juan Vázquez: *¿Con qué la lavaré?*

Chanson: *Tant que vivray*

Estrambote: *Morenica, dame un beso*

Esteban Daza (C.1537-C.1595)

El Parnaso (Valladolid, 1576)

Soneto: *Ay, mudo soy, hablar no puedo*

Villancico: *Dame acogida en tu hato*

Villancico: *A tierras ajenas*

Villancico: *Nunca más verán mis ojos*

Intérpretes: MARÍA VILLA, *soprano*
JESÚS SÁNCHEZ, *vihuela de mano*

Miércoles, 11 de Febrero de 1998.19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

Biografía musical de Felipe II

1. *Nacimiento* (21 mayo 1527)

Tynlian Susato (c. 1500-1561) Pavana '*Mille regretz*'
Nicolás Gombert (c. 1495-c. 1650) Dicite in magni

2. *Infancia y juventud*

Juan del Encina (1468-1529) El que rige y el regido
Pedro de Pastrana (c. 1475-c. 1555) Gru, gru, gru
Clement Janequin (c.1485-1558) Le chant des oyseaux

3. *Boda con María de Portugal* (1543)

Francisco Salinas (1513-1590) -
Diego Ortiz (c. 1525-c. 1570) -
Antonio de Cabezón (1510-1566) Guárdame las vacas
Luis Milán (c. 1500-c. 1561) Pavana y Gallarda
Alonso Mudarra (c. 1508-1580) Regia qui mesto

4. *El felicísimo viaje* (1548-51)

Francisco Bernal (s. XVI) A las armas, moriscote
Tylman Susato Moresca

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

II

5. *Boda con María Tudor* (25 julio 1554)

Daniel Bacheler (+ 1610) Daniel's Almain
Antonio de Cabezón Sancta Maria, ora pro nobis
 Ad Dominum cum tribularer

6. *Boda con Isabel de Valois* (2 febrero 1560)

Thoinot Arbeau (1520-1595) Pavane '*Belle qui tiens ma vie*'
Antonio de Cabezón Madama le demanda

7. *Batalla de Lepanto* (1571)

Joan Brudieu (1520-1591) Oíd los que en la iglesia
 habéis nascido

Rey de Portugal (1580)

Anónimo Puestos están frente a frente
[Improvisación] Folias

9. *Boda de Catalina Micaela* (10 marzo 1585)

Fabritio Caroso (c. 1527-c. 1605) Gallarda di Spagna
 Spagnoletta nuova al modo di Madriglia

10. *Muerte* (13 septiembre 1598)

Ambrosio Cotes-(1550-1603) Mortuus est Philipus Rex

Intérpretes: GRUPO SEMA
 Director: Pepe Rey

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)

Missa pro Victoria

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus et Benedictus

Agnus Dei

Francisco Guerrero (1528-1611)

Regina Caeli laetare

II

Francisco Guerrero (1528-1599)

Huid, huid ¡oh! ciegos amadores

Mateo Flecha «El Viejo» (1481-1553)

Ensaladas:

El Fuego

El Jubilate

La Negrina

Intérpretes-. LA CAPILLA REAL DE MADRID

Órgano: Miguel A. Tallante

Director: Oscar Gershensohn

Miércoles, 11 de Febrero de 1998.19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

FELIPE II Y LA MÚSICA

Una imagen desenfocada

En la Historia hay pocas figuras tan deformadas como la de Felipe II, cuya imagen parece reflejada a la vez por todos los espejos del callejón del Gato que inspiraron a Valle-Inclán. Para unos, un rey de leyenda, ciertamente, pero negra. Para otros, el *Prudente*, prototipo de monarca cristiano o, mejor, católico adornado con todas las virtudes. Los datos que tanto unos como otros aducen en favor de sus valoraciones son ciertos en gran parte, tanto como los que se ocultan porque molestan a las tesis. En historia, como ha escrito alguien, todo lo que no es erudición es política y alrededor de Felipe II se ha pretendido urdir mucha política en el mal sentido de la palabra.

Hace ya bastante tiempo, sin embargo, que los historiadores ajenos a estériles enfoques políticos han aportado objetividad al personaje, mostrando sus logros y sus fracasos, sus aciertos y sus errores, sus valores y sus defectos y, por decirlo con lenguaje cristiano, sus virtudes y sus pecados -tres días tardó Felipe II en hacer su última confesión-, todo ello, por supuesto, dentro del mundo en que le tocó vivir y no con coordenadas anacrónicamente actuales. No se puede negar, en todo caso, la magnitud de las consecuencias de sus decisiones, que se corresponde a su pretensión de dominar los hilos del tinglado desde su ambulante mesa de despacho. Quizá por esa razón su figura no resulta indiferente a nadie y la sola mención de su nombre suscita la controversia, como ya se ha podido comprobar tras los anuncios de la conmemoración del cuarto centenario de su muerte. Ojalá que ésta no sirva para recrudescer viejas heridas que ya deberían estar cicatrizadas, sino, como querían los antiguos, para que todos aprendamos de los viejos errores y evitemos volver a cometerlos. Y habrá que decir, llegando ya al asunto musical que nos ocupa: para que disfrutemos ahora de las obras musicales que rodearon a aquel rey, igual que podemos disfrutar de sus palacios, sus jardines o sus cuadros, aunque rodeados por una aluvión de turistas que modifican sustancialmente ese disfrute.

El entorno musical

Cuando nace nuestro personaje (1527) hace apenas seis años que ha muerto Josquin Desprez, "con el que empezó la música", según el teórico andaluz fray Juan Bermudo, aunque para nosotros representa más exactamente la llegada de la técnica polifónica al clasicismo tras cinco siglos de desarrollo. Los Países Bajos y su entorno producen los mejores músicos de la

generación que sigue a Josquin, algunos de los cuales se encuentran no por casualidad en la capilla de su padre, Carlos V, como Nicolás Gombert -"el profundo Gomberto", según lo llama Bermudo- En España vive todavía, aunque ya por poco tiempo, Juan del Encina, último representante de la generación que practicó un interesante estilo nacional durante el reinado de los Reyes Católicos en torno a la canción cortesana y a dos géneros de raíz tradicional: el villancico y el romance. Entre la generación que ahora produce los mejores frutos se cuentan Pedro de Pastrana y Mateo Flecha, vinculados un tiempo a la corte del Duque de Calabria, virrey de Valencia, pero finalmente atraídos al entorno del Emperador. En Plasencia, sin embargo, trabaja un joven maestro sevillano llamado Cristóbal de Morales, que pronto irá a Roma y conseguirá el máximo prestigio musical del momento. Cerca de Roma ha nacido dos años antes Giovanni Pierluigi da Palestrina, que elevará la música polifónica hasta una de sus cumbres. Y en Sevilla acaba de nacer o lo hará muy pronto Francisco Guerrero, que vivirá un año más que Felipe II y con el que se encontrará en más de una ocasión.

Su madre, la emperatriz Isabel, acaba de recibir entre los músicos a su servicio como tañedor de tecla a un joven burgalés de diecisiete años, ciego pero con tan enorme clarividencia musical como destreza en los dedos. Pronto pasará a deleitar también al joven príncipe y se convertirá en el gran lujo musical de su corte. Antonio de Cabezón servirá durante cuarenta años a Felipe II, al que acompañará en sus viajes, y recibirá de éste un trato de especial consideración tanto en lo económico como en lo personal. El arte de Cabezón situará a la música española a la cabeza de la producción europea para teclado.

Desde comienzos de siglo la imprenta musical posibilita la rapidez en la difusión de las nuevas composiciones. Entre los aspectos más beneficiados se cuenta un instrumento, el laúd, cuya técnica se ha perfeccionado notablemente tras abandonar la púa y utilizar los dedos. Por tratarse de un instrumento doméstico que permite la ejecución de obras polifónicas completas él solo o acompañando al canto, los impresos de música para laúd encuentran excelente acogida en el mercado. A pesar de que los laudistas ibéricos -cristianos y musulmanes- han jugado un importante papel en el desarrollo técnico y estético del instrumento, la moda española del momento pone en primer plano a la vihuela de mano, distinta de aquél en la forma de la caja pero idéntica en el número y afinación de las cuerdas. También en España se ha desarrollado notablemente la vihuela de arco, un instrumento de la misma familia, aunque al final serán los italianos quienes universalicen el nombre de *viola da gamba*. Finalmente, los instrumentos de viento se agrupan en *coplas de ministriles* (origen de la típica *cobla* catalana y embrión de las futuras bandas) que alquilan sus servicios festivos a municipios, universidades y catedrales. Estas últimas optarán posteriormente por contratar ministriles fijos.

La Casa Real, por supuesto, cuenta con un grupo que refuerza a la capilla de cantores o actúa por separado en fiestas religiosas y saraos.

Tal es a grandes rasgos el envidiable panorama musical que rodea al neonato. Durante su reinado los reinos de España conocerán uno de los mejores momentos musicales de su historia; según algunos, el mejor sin duda. Aunque sólo fuera por esta razón el cuarto centenario de la muerte de Felipe II merecería una amplia celebración musical. Pero, además, su persona no se mantuvo al margen del movimiento musical de su tiempo.

Sus músicos

Limitémonos a los maestros de sus capillas principesca y real y a los elementos más significativos integrados en ellas. Desde que con siete años se inauguró para él la *Casa del Príncipe* (1 marzo 1535) contó con varios músicos a su servicio, entre ellos un maestro de danza y los tañedores de tecla Francisco de Soto y Antonio de Cabezón. Al hacerse cargo de la regencia con dieciséis años (1543) dispuso ya de una capilla en toda regla dirigida por el maestro Juan García de Basurto, que había trabajado antes en el Pilar de Zaragoza. Cuatro años después muere Basurto y le sucede Pedro de Pastrana, que era capellán del Emperador desde 1527. Luis de Narváez se hace cargo por entonces de los niños cantorricos. La avanzada edad de Pastrana no le permite participar en el primer viaje del Príncipe por Italia, Alemania y Flandes (1548-51) ni en el segundo (1554-1559) por Inglaterra y los Países Bajos, del que Felipe vuelve convertido en Rey. Hay indicios de que durante estos viajes fue Cabezón el que, por su prestigio, desempeñó las tareas de maestro de capilla. Tras la abdicación de Carlos V su hijo se queda con la capilla de músicos flamencos del padre, que dirigía Nicolás Payen. Al volver a España (1559) muere Payen y el nuevo rey llama a Pierre de Manchicourt, que había trabajado en Arras, Tournai y Amberes, a partir del cual todos los maestros serán flamencos y *tienen un teniente que sirve cuando ellos no pueden, también flamenco*, como recordará el propio Felipe años más tarde en una carta. A Manchicourt le suceden Jean Bonmarché (1565), Gérard de Turnhout (1572), Georges de la Hèle (1582) y finalmente Philippe Rogier (1588), que morirá en 1596. Se hace cargo entonces el teniente, Adrián Capy, al que tocará dirigir los funerales, aunque ya por entonces despunta en la capilla el que será nombrado maestro por Felipe III, Mathieu Rosmarin, españolizado desde niño bajo el nombre de Mateo Romero y más conocido como "Capitán".

El empeño por tener siempre maestros flamencos no significa exactamente menosprecio hacia los músicos españoles -la prueba está en el extraordinario aprecio mostrado a

Cabezón- sino que responde en parte a un deseo de Carlos V -*Me ha mandado que yo tenga su capilla en pie, como se está, sin disminuir della-* y en parte a razones de "imagen de marca": era opinión bastante extendida en la época que los mejores polifonistas provenían de los Países Bajos. Como la capilla es de algún modo responsable de la imagen musical del rey, hay que cuidar ante todo la calidad de sus elementos y ésta viene garantizada ya por su origen. Para hacer los órganos de El Escorial también contrató a un organero flamenco, maese Gilíes Brevos, *el mejor maestro de estos instrumentos que se ha conocido en nuestros tiempos* (P. Sigüenza). Del mismo modo traía pintores y escultores de Italia, donde se suponía que estaban los mejores o llamaba a Lisboa (1581) a Hernando de Cabezón, *por no haber aquí quien tañese bien los órganos en la capilla*. Luis Robledo lo ha expresado concisamente: "Felipe II quería lo mejor en música, pero, además, lo quería flamenco". Por eso encargaba periódicas excursiones para traer niños cantores de aquellas tierras. Por otra parte era grande su estima por los instrumentistas españoles: *A Camargo, maestro de ministriles, dio en veces más de 50.000 ducados*, según Porreño. En los últimos años de su reinado los cantores de su capilla eran, más o menos, la mitad flamencos y la mitad españoles. Razones de calidad y dedicación musical, seguramente, le llevaron también a poblar el monasterio de El Escorial con monjes jerónimos, una orden de la que se decía *que su ejercicio era todo coro, música y loores divinos*, según escribió fray José de Sigüenza. En los primeros obituarios escurialenses figuran con frecuencia expresiones como éstas: *Recibiónle por sus buenas partes de música y porque tañía bajón* o *Lo trajeron por su buena voz de tenor y ser hábil organista*.

Su música

Comencemos con la simple exposición de algunos datos estadísticos: Palestrina le dedicó dos libros impresos; Victoria otros dos; Fernando de las Infantas, cuatro; Francisco Guerrero, Hernando de Cabezón, Miguel de Fuenllana y Diego Pisador, uno cada uno. Bartolomé de Escobedo y Philippe Rogier compusieron sendas misas con el emblema "Philippus Secundus Rex Hispaniae". Nicolás Gombert escribió un motete para celebrar su nacimiento; Alonso Mudarra, Tylman Susato, Thomas Tallis, Antonio de Cabezón, Georges de la Hèle, Joan Brudieu y Cesare Negri, entre otros, festejaron con música -y el último con danza- diversos acontecimientos de su reinado; Alonso Lobo, Adrián Capy y Ambrosio Cotes compusieron obras con motivo de su muerte. En casi todos los casos se trata de música de primera o primerísima calidad, cuya audición llevaría muchas horas.

Pero ¿qué músicas le complacían más? ¿Cuáles pueden ser llamadas más propia y personalmente "sus" músicas? He aquí un asunto tan interesante como sutil y difícil de calibrar, sobre

todo al tratarse de una persona tan parapetada tras su imagen oficial y tan imbuida en su personaje regio. ¿Cantaba? *No sabré decir la voz que tengo, porque nunca la he probado* -frase que le atribuye Antonio Palomino sin que dato alguno la contradiga- ¿Tañía algún instrumento? Parece que tanteó algo la vihuela, aunque sin alcanzar el grado de destreza de su hermana menor doña Juana, futura reina de Portugal. Diego Pisador, al dedicarle su *Libro de música de vihuela*, razona así: *Determiné de lo dedicar a V. Alt. por si V. Alt., queriéndose desocupar en los trabajos de gobernación, quisiere descansar en este ejercicio de la vihuela.* ¿Bailaba? La respuesta la da Baltasar Porreño: *De tres cosas se preció este prudente Rey: de no haber usado gregüescos, bolones ni calzones, de no haberse puesto a mida, ni de haber bailado.* Conviene matizar, sin embargo: *danzaba* excelentemente y de ello hay numerosos testimonios, pero en el vocabulario de la época y, muy precisamente, en el del propio Rey se distinguía con claridad el *baile* de la *danza*. Más aún, cuando la gota le impidió danzar, procuraba colocarse en un trono *desde donde se veían con toda comodidad los pies y las cadencias de los que bailaban, a quienes examinaba con atención.* Consecuentemente procuró a sus hijos una buena educación danzaría y les animó a la práctica, sin perder nunca, eso sí, la imagen de un príncipe de la Casa de Austria. También hay numerosas noticias de *danzas artificiosas y de espíritu* ejecutadas en su presencia por los seminaristas en El Escorial.

Baltasar Porreño dice que *no sabiendo de música, juzgaba de ella advertidamente* y algunos datos confirman que tenía opiniones propias. Desde Lisboa escribe haber escuchado a unos ministriles *que son muy buenos y tañen muy bien muchos instrumentos... estremados músicos en diferentes instrumentos de música de chirimías, sacabuche, baxón, corneta, dulçaina y flauta.* En una carta a su hija Catalina Micaela poco antes de la habilitación de la basílica de El Escorial le comunica: *Ayer vimos a los frailes que probaban a cantar en el coro y nos pareció muy bien, que sonaban muy bien las voces.* Precisamente es el canto llano el estilo en el que Felipe II podría ser considerado un entendido o, al menos, un aficionado incansable y por ello siempre que pudo ocupó habitaciones cercanas al coro de los frailes y asistió al canto de las horas canónicas. *Jamás le vi vencido en cosas del oficio divino, por largas que fuesen en este convento y nos venció él a todos muchas veces,* cuenta el P. Sigüenza. El mismo cronista narra una significativa anécdota ocurrida durante la construcción del monasterio con motivo de la llegada de un nuevo libro de canto llano: *Tuvo tanta gana de verlo, por ser el primero, que, después de recogidos los religiosos, entró a gatas por una ventana que salía de su aposento al coro; andaba el Prior mirando si estaban los frailes recogidos y, como vio luz en el coro, entró a ver quién era y halló al Rey dentro y cogióle con el hurto, de que sin duda se puso colorado.* Fernando de las Infantas le informó desde Roma de que el Papa había encargado a Palestrina y Aníbal

Zoilo la revisión y reforma del canto gregoriano. El Rey se movilizó inmediatamente hasta impedirlo, aunque también le movieran a ello intereses económicos, puesto que proyectaba imprimir misales para todas las iglesias de sus reinos. El canto llano y la liturgia fueron su refugio en los numerosos lutos que pasó a lo largo de su vida. Tras la muerte de algún miembro de su familia acostumbraba a retirarse a algún monasterio y asistir a una misa tras otra. En esto no conocía medida y tres horas de maitines se le hacían cortas.

El género de música al que, sin embargo, demostró más afición desde pequeño fue el más sencillo y natural de todos: el canto de los pájaros, para lo que procuraba que bajo sus ventanas hubiera jardines. Con frecuencia pasaba la primavera en Aranjuez. En las cartas a sus hijas -los documentos más personales que han quedado de él- hay significativos detalles. Desde el palacio de Tomar escribe a Aranjuez en mayo de 1581: *Mucha en vidia tengo a los ruiseñores, aunque algunos pocos se oyen algunas veces de una ventana mía.* En la primavera del año siguiente desde Lisboa la *saudade* es mayor: *De lo que más soledad he tenido es del cantar de los ruiseñores, que hogaño no los he oído, como esta casa es lejos del campo. No sé si los oiré por el camino.* El día de su muerte, 13 de septiembre de 1598, *estando cantando la misa del alba los niños del seminario*, el único cuadro no religioso que adornaba las paredes de su cámara era un *cuadrillo pequeño de unas aves.* Quizá el canto llano y los pájaros le llevaron una pizca de belleza en medio del hedor y la podredumbre que rodearon sus últimos momentos.

Pepe Rey

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Carlos V y la emperatriz Isabel tras su boda en Sevilla en marzo de 1526 se trasladaron en junio a Granada, en cuya Alhambra pasaron todo el verano. El cronista fray Prudencio de Sandoval escribe: *A 15 de setiembre publicó por toda ja corte cómo la Emperatriz estaba preñada, y allí en Granada tuvo principio este bien y no en Sevilla.* Con motivo de aquella luna de miel tuvo principio otro bien, aunque no fueregonado. Lo contó años más tarde Juan Boscán: *Estando un día en Granada con [Andrea] Navagero, me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia y no solamente me lo dijo así livianamente, mas aún me rogó que lo hiciese. Y así comencé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro.* Antonio Gallego subraya que "pocas veces un hecho artístico ha podido ser fechado con tanta precisión". Resulta así que Felipe II y la moderna poesía castellana fueron concebidos casi al mismo tiempo y en el mismo lugar, la Alhambra, aunque de ello no se siguiera una particular afición del primero por la segunda, según comenta Sigüenza: *No se le sintió mucha afición por la poesía.*

La sugerencia del humanista y embajador veneciano llegó a través de Boscán hasta Garcilaso y provocó en muy pocos años un cambio total en los hábitos poéticos castellanos. El cambio no se limitó a sustituir los versos de ocho sílabas por otros de siete u once -experimento ya intentado por el Marqués de Santillana- sino que afectó profundamente tanto a los contenidos como a la musicalidad del discurso poético y alcanzó inevitablemente a la música, que es su compañera inseparable. Si en el estilo tradicional de villancicos y canciones polifónicas la misma música se aplicaba a las sucesivas secciones del texto, ahora ya no ocurrirá esto sino por excepción, puesto que la música buscará una identidad de expresión con la poesía no sólo en el carácter general de la obra, sino en cada uno de sus momentos. Es la estética del *madrigal* italiano, aunque aquí las nuevas composiciones no siempre se llamarán así, sino también *sonetos* o de otras maneras, porque la denominación formal resulta secundaria frente al hecho de la generalización de este nuevo modo de integrar texto y música, que afectará, incluso, al motete y las formas litúrgicas en latín.

En Sevilla se formó años más tarde al calor de las nuevas ideas el importante círculo de humanistas -lo que J. Brown ha bautizado como "congregación de estudiosos"- que Francisco Pacheco reunió en su *Libro de descripción de verdaderos retratos*. Entre los varios músicos allí retratados se cuenta

Francisco Guerrero, cuyo nacimiento, por cierto, sitúa Pacheco *por mayo del año 1527, mes y año dichoso que alegró España con el nacimiento del prudentísimo Rey Filipo Segundo*, en contradicción con otras fuentes que lo datan el 4 de octubre de 1528. Sigue el biógrafo: *Desde sus tiernos años se inclinó a la música y fue enseñado con gran cuidado de Pedro Guerrero, su hermano, muy docto en ella... Después se valió del grande y excelente maestro Cristóbal de Morales...* Tenemos aquí reunidos a tres compositores de este concierto, sevillanos, cerca de los cuales habría que colocar también al vihuelista Alonso Mudarra, canónigo de la catedral hispalense. El licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa, otro de los académicos, resumió así el ideario estético de Guerrero válido igualmente para todo el movimiento: *Fue de los primeros que en nuestra nación dieron en concordar con la música el ritmo y el espíritu de la poesía, con ligereza tardanza, rigor blandura, estruendo silencio, dulzura aspereza, alteración sosiego, aplicando al vivo con las figuras del canto la misma significación de la letra.* Sin embargo -milagros del arte- la misma música que hoy servirá para que un pastor invoque en ayuda de sus amores a los prados y arboledas, fue publicada no ya con el consentimiento, sino con la voluntad expresa de Guerrero, en un *contrafactum* eucarístico: *Pan divino, gracioso*, y con otra estrofa de difícil encaje con la misma música, *El pan que estás mirando*. En efecto, en 1589 *no pudiendo resistir la importunación de sus amigos y gente curiosa y aficionada a la música* Guerrero accedió a publicar una colección de obras castellanas compuestas en su juventud *con condición que las canciones profanas se convirtiesen a lo divino*. Guerrero compuso *Prado verde y florido* con menos de veinte años, porque ya en 1548 fue copiado en unos cuadernos conservados fragmentariamente en el Museo Lázaro Galdiano. Para nuestra sorpresa esta fuente añade también una segunda estrofa, *El fresco y manso viento*.

La versión completa a lo humano de esta *villanesca* ha llegado hasta nuestros días en la más importante colección de música vocal de aquella época, el *Cancionero Musical* que se sigue llamando *de Medinaceli* por haber pertenecido hasta tiempos recientes a los duques de este nombre. Según A. Gallego "de las 101 composiciones profanas en él incluidas, unas 50 pueden ser ya relacionadas con los comienzos del madrigal español", como las dos obras de los hermanos Guerrero aquí incluidas. La ensalada del desconocido Cepeda que cierra la primera parte procede de la misma colección. La versión de Valderrábano es notablemente distinta, como especifica el propio autor en el título: *Soneto a manera de ensalada, contrahecho al de Cepeda*, es decir, rehecho a partir del original vocal. En el comentario al Concierto IV se explican con alguna extensión las peculiaridades de este género tan típicamente español. En su origen guarda más estrecha relación con la lírica de tipo tradicional que con la italianizante, aunque a mediados del siglo XVI su elaboración está muy *madrigalizada*. Algo parecido ocurre con las famosas coplas de Jorge

Manrique, de evidente raigambre medieval, de las que no se conoce versión musical de la época del autor, pero que medio siglo después e, incluso, más tarde inspiraron a bastantes compositores, el propio Francisco Guerrero entre ellos: Melchor Robledo, Pere Alberch Vila, Juan Navarro, Philippe Rogier y Gabriel Díaz. En el CMM el copista comenzó a escribir la versión de Juan Navarro, pero por alguna razón desistió y tachó lo poco que había escrito. Mudarra compone una música sobria, lineal, discreta y enunciativa, en la que destacan dos momentos de sabia retórica: el salto ascendente de octava después de un pronunciado descenso melódico justo en el centro de la pieza y el melismático adorno sobre la penúltima sílaba, que lleva la melodía hasta su punto más elevado, tras haber caminado a nota por sílaba.

Por alguna razón que desconocemos el villancico tradicional *Decidle al caballero* gozó de notoriedad en el entorno filipino. No parece casual que sea el único villancico castellano puesto en música por Nicolás Gombert, que aparezca en los libros de Pisador y Cabezón, ambos dedicados al rey, y que Morales lo tome como motivo para una misa. Por otra parte, la melodía o *canto del caballero* se comporta en el repertorio de la época como un patrón melódico que aparece repetidas veces desde la época de los Reyes Católicos en villancicos polifónicos que llevan en su texto la palabra *caballero* y que en el siglo XVII servirá para una danza llamada *El caballero*, contrapuesta al popular *Villano* o *La dama*. Tal es la melodía que Cabezón va colocando sucesivamente en cada una de las voces para desarrollar sus magistrales diferencias o variaciones.

La primera parte se completa con tres piezas famosas en la Europa de la época. Sermissy, Sandrin y Arcadelt tienen biográficamente en común su francofonía, sus estancias en Italia y su relación con el entorno parisino, corte de los Cristianísimos reyes. La *chanson* francesa y el incipiente madrigal italiano fueron conocidos por nuestros músicos, que incluyeron abundantes ejemplos en los impresos para tecla, vihuela de mano o vihuela de arco. En algunos casos se trata de una simple adaptación de la polifonía original al instrumento (por ejemplo, la intabulación que Fuenllana hace del madrigal *O fellici occhi miei*) pero en otros se introduce una glosa que reelabora la obra con adornos adecuados a la técnica del instrumento. En este arte re-creativo los españoles, con Cabezón al frente, fueron grandes maestros y ahí está el *Tratado de glosas* (1553) del toledano Diego Ortiz, la fuente más completa para conocer el estilo de ornamentación de su época. El impreso más antiguo, sin embargo, que recoge esta práctica instrumental se debe al granadino Luis de Narváez y de él procede la maravillosísima glosa sobre la no menos maravillosa *chanson* de Josquin con que se abre la segunda parte. El vihuelista la titula *Canción del emperador* por alguna razón que solamente imaginamos pero que seguramente tiene

que ver con que Gombert la rehaga a seis voces, Susato la convierta en pavana y Morales la parodie en una misa.

Pierre de Manchicourt y Philippe Rogier fueron, respectivamente, primero y último maestros de la capilla real de Felipe II y los dos compositores más importantes que ocuparon este cargo. En el momento de ser llamado a España Manchicourt gozaba de gran prestigio en toda Europa gracias a las numerosas obras suyas que los impresos habían difundido. Todavía en 1580 Orlando Lasso lo incluye entre *los principales y más excelentes compositores* y entre los que *han conseguido un nombre en Europa ahora y para siempre*. Por el contrario, Philippe Rogier, nacido en Namur, fue reclutado para la corte de Madrid por Gérard de Turnhout, que sería su maestro, a la edad de diez u once años (1572). Volvió un tiempo a su tierra para estudiar en la universidad de Douai, pero en 1580 lo encontramos de nuevo en la capilla madrileña, en la que alcanzaría los cargos de vice-maestro (1582) y maestro (1588) hasta su muerte ocurrida en Madrid el 29 de febrero de 1596. A pesar de su corta carrera Rogier produjo una abundante obra: en la famosa y tristemente destruida biblioteca de Juan IV de Portugal había unas 240 obras suyas y cabe pensar que en el incendiado alcázar madrileño no serían menos. En las cuentas del segundo trimestre de 1594 el copista de la capilla real, Isaac Bertú, anota: *Item he escrito una misa a cuatro voces en forma grande Phelipus secundus Rex Hispaniae, de Phelipe Rogier*. Se trata, como ha señalado Luis Robledo, de un verdadero retrato musical, puesto que la música procede del nombre mismo y su función como imagen de la realeza es similar a la del retrato al óleo. El buscado equívoco, tan frecuente en la corte de los Austrias en todos los momentos en los que la liturgia canta al *Dominus noster* o a la *Regina*, llega aquí hasta una auténtica divinización del personaje real, sobre todo "en el final del *Sanctus*, cuando a la última aparición del cantus firmus *Phi-lip-pus Se-cun-dus Rex His-pa-ni-ae* responden las voces restantes *...in excelsis*". La integración de la palabra y la música, de la que hablábamos al principio, encuentra así una nueva forma de realización, bastante opuesta, por cierto, a los ideales que en teoría propuso el concilio de Trento.

Tomás Luis de Victoria se muestra tan fiel a estos ideales como a los de los humanistas. Siempre que pone en música el texto de Jeremías *O vos omnes qui transitis per viam* -como responsorio, como motete o como versículo del responsorio *Caligaverunt*- utiliza idénticos materiales musicales y parecidos procedimientos, mostrando que para él esa precisa imagen poética se asocia a una precisa imagen musical y sólo a ésa. Pocos músicos -y entre ellos Bach- ha habido en la Historia con una coherencia estética tan grande.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Francisco Guerrero***Prado verde y florido*** (Anónimo)

Prado verde y florido, fuentes claras,
 alegres arboledas y sombrías;
 pues veis las penas mías cada hora,
 contadlo blandamente a mi pastora,
que, si conmigo es dura,
quiqá ¡ablandará vuestra frescura.

El fresco y manso viento que os alegra
 está de mis suspiros inflamado,
 y pues os ha dañado hasta ora,
 pedid vuestro remedio a mi pastora
que, si conmigo es dura,
quiqá Vablandará vuestra frescura.

La primera estrofa del Cancionero Musical de la Casa de los Duques de Medinaceli; la segunda del Manuscrito Signatura 255 de la Catedral de Valladolid, en una versión de autor anónimo a seis voces. (CMM)

Pedro Guerrero***Oh, más dura que mármol a mis quejas*** (G. de la Vega)

Oh, más dura que mármol a mis quejas
 y al encendido fuego en que me quemó
 más helada que nieve, Galatea,
 estoy muriendo y aún la vida temo.

Témola con razón pues tú me dejas,
 que no hay, sin ti, el vivir para qué sea,
 Vergüenza é que me vea
 ninguno en tal estado,
 de tí desamparado,
 y de mí mismo yo me corro agora.

¿De un alma te desdeña ser señora,
 donde siempre moraste, no pudiendo
 d'ella salir un hora?

Salid sin duelo, lágrimas corriendo

De la Egloga I de Garcilaso. En la versión de Fuenllana hay una segunda parte que corresponde a la estrofa de dicha Egloga I, que comienza: «Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?...» (CMM)

Claude de Sermissy***Tant que vivrai*** (Clément Marot)

Tant que vivrai en âge florissant,
je servirai amour le Dieu puissant,
en faits, en dits, en chansons et accords.

Par plusieurs jours m'a tenu languissant,
mais à présent, m'a fait rejouissant,
car j'ai l'amour de la belle au gent corps.

Son alliance c'est ma fiance,
son coeur est mien, le mien est sien,
si de tristesse vive liesse,
puisqu'en amour, j'ai tant de biens.

Quand je la veux servir et honorer,
quand par écrit veux son nom décorer,
quand je la vois et visite souvent.

Les envieux n'en font que murmurer,
mais notre amour n'en saurait moins durer
autant ou plus en emporté le vent.

Malgré en vie toute ma vie
ja l'amerai et chanterai,
c'est la premiere, c'est la derniere
que j'ai servie et servirai.

Preludios, Canciones y Danzas, publicadas por Pierre Attaignant,
Paris 1529-30.

Pierre Sandrin***Douce memoire***

Douce memoire en plaisir consummée.
O siecl'heureux que cause tel scaouvoir,
la fermetes de nous deulx tant aimée,
qui a nous mauux a sceu si bien pourvoir.

Or maintenant a perdu son pooir
rompant le bruict de ma seuil' esperance
seruant de exemple a tous piteulx auoir
finir le bien le mal soudain commence.

Publicada por Pierre Attaignant en París y por
Jacques Moderne en Lyon, entre 1538 y 1549.

Jacques Archadelt***O felici occhi miei***

O felici occhi miei, felici voi
che sete car'al mio sol
per che sembianz' havete
de gl'occhi che gli fur si dolce rei
voi ben sete, voi felici et io
no che per quetar vostro desio,
corr'a mirar l'onde mi strugo poi.

De *Il primo libro di madrigali*, Venecia, 1539.

Alonso Mudarra

Recuerde el alma dormida (J. Manrique)

Recuerde el alma dormida,
 abive el seso y despierte,
 contemplando,
 cómo se passa la vida,
 cómo se viene la muerte,
 tan callando;
 quan presto se va'l plazer,
 como después de acordado,
 da dolor,
 cómo, a nuestro parescer,
 cualquiera tiempo passado
 fue mejor.

Nuestras vidas son los ríos
 que van a dar en la mar
 que es el morir;
 Allá van los señoríos
 derechos a se acabar
 e consumir;

Texto: «Coplas a la muerte del Maestre Don Rodrigo» (Fragmento)
 de Jorge Manrique. *Tres libros de música en cifra para vihuela*,
 Sevilla 1546.

Cepeda

Corten espadas afiladas

Corten espadas afiladas
 lenguas malas.
 Mañana de San Francisco
 levantado me han un dicho.

Corten espadas afiladas
 lenguas malas.
 Liberame Domine a labiis yniquis
 et a lingua dolosa.

Lenguas malas.
 Levantado me han un dicho:
 que dormí con la niña virgo.

Lenguas malas.
 Beatus vir qui timet Dominum
 yn mandatis eyus volet nimis.

Lenguas malas,
 Corten espadas afiladas
 lenguas malas.

En la transcripción para vihuela de
 Valderrábano (*Silva de Sirenas*) aparece con el
 título: «Soneto a manera de ensalada
 contrahecho al de Cepeda», de ahí que se la
 atribuyamos a este autor, aunque aparezca como
 anónima en el CMM.

Josquin des Près***Mille Regretz***

Mille regretz de vous habandonner
 et des longer votre fâché amoureuse,
 j'ai si grand dueil et paine douloureuse,
 qu'on me verra en bref mes jours finer.

En la transcripción de Narváez (Valladolid, 1538), lleva como subtítulo: «Canción I, del Emperador»

Pierre de Manchicourt***Pauvres martyrs***

Pauvres martyrs qui voz femmes guettes,
 pour estre attainct de c'este jalousie,
 ostes de vous la fantasie
 et de cecy jamais n'en cacquettes.

De *Le neufiesme livre de chansons* (Amberes, 1545)

Philippe Rogier***Amour et la beauté***

Amour et la beauté,
 s'ensuivent tour à tour,
 amour suit la beauté,
 et la beauté suit l'amour.

Tout le plaisir

Tout le plaisir qu'un amant peut avoir,
 c'est de se voir chérir de sa de esse,
 et fois a fois le baiser recevoir.

Le demeurant ser ajoye et liesse,
 quant a bon droit dira mignonne:
 embrasse moy le tout me donne.

Le rossignol musical des chansons (Amberes, 1597)

Misa Philippus II, Rex Hispaniae (Fragmento)***Kyrie eleison***

Kyrie eleison, Christe eleison
 Philippus secundus, Rex Hispaniae.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
 dona nobis pacem.
 Philippus secundus, Rex Hispaniae.

«Sogetto cavato» en el tenor sobre el texto del titulo:
 Phi-lip-pus se-cun-dus, Rex His-pa-ni-ae,
 mi mi ut re ut ut re mi fa mi re

Cristóbal de Morales

Manus tuae, Domine

Manus tuae, Domine, fecerunt me,
 et plasmaverunt me, toum in circuitu:
 et sic repente praecipitas me?
 Memento, quaeso, quod sicut lutum feceris me
 et in pulverem reduces me.
 Nonne sicut lac mulsisti me,
 et sicut caseum me coagulassti?
 Pelle et carnibus vestisti me:
 ossibus et nervis compegisti me.
 Vitam et misericordiam tribuisti mihi,
 et visitatio tua custodivit, spiritum meum.

Tomás Luis de Victoria

O vos omnes

O vos omnes qui transitis per vi;
 attendite et videte:
 si est dolor similis sicut dolor meus,
 attendite universi populi
 et videte dolortem meum:
 si est dolor similis sicut dolor meus.

SEGUNDO CONCIERTO

La edad de oro de la vihuela

En 1535, a punto de cumplir ocho años Felipe, se instaura en la corte española la *Casa del Príncipe*. El Emperador debe partir al día siguiente para guerrear en Túnez y quiere rodear a su hijo de las atenciones que requiere su educación. El modelo que se busca para la formación del niño es el que recibió el príncipe don Juan, hijo primogénito de los Reyes Católicos. Para seguirlo al dedillo, se encarga a Gonzalo Fernández de Oviedo -un cronista que había vivido intensamente aquella época como paje- que escriba el *Libro de la cámara del príncipe don Juan*, en el que entre otras noticias encontramos la siguiente: *En su cámara había un claviórgano e órganos e clavecímbanos e clavicordio e vihuelas de mano e vihuelas de arco e flautas e en todos esos instrumentos sabía poner las manos*. La cita es importante porque describe hechos ocurridos antes del 4 de octubre de 1497, fecha de la muerte de don Juan en Salamanca. Resulta ser así la primera mención documental segura a la *vihuela de mano*, que, además, parece ya por entonces ser un instrumento habitual y digno de figurar en los medios más refinados.

Ya quedó dicho más arriba que hay sólo indicios de que el príncipe Felipe aprendiera a tañer un poco la vihuela, pero lo que sí puede afirmarse es que todos los vasallos de los reinos peninsulares se dispusieron a ello con pasión. Sólo así se explica que en el plazo de cuarenta años (1536-1576) la imprenta española, tan cicatera en publicaciones musicales, diera a la luz nada menos que siete volúmenes dedicados a la vihuela, a los que hay que añadir otros tres *para tecla, harpa o vihuela*. Es significativo que éstos últimos estén destinados en realidad a los instrumentos de tecla y su sistema de cifra resulte adecuado a la tecla o el arpa, pero incómodo para la vihuela. La añadidura de la vihuela en el título de los impresos de Cabezón, Venegas y Santa María se justifica sobre todo por intenciones comerciales: atraer a un público comprador más numeroso que el de la tecla o el arpa.

La vihuela de mano de uso más normalizado en la época, para la que se imprimieron los siete libros conocidos, contaba con seis órdenes (= pares afinados al unísono) de cuerdas. Justo al año de nacer nuestro príncipe moría en una batalla junto a Nápoles entre la armada castellana y la veneciana Luis de Guzmán *que fue el mayor músico de vihuela que hubo en su tiempo*, según comentario del cronista fray Prudencio de Sandoval. Otro fraile, Juan Bermudo, elogia las virtudes del *preclaro* Guzmán y describe la vihuela que utilizaba, que constaba de siete órdenes, porque añadía otra cuerda más aguda que la prima, pero desgraciadamente no conocemos ninguna obra de Guzmán. En Europa -salvo en Italia,

donde hay referencias a la *viola overo lauto*- se utilizaba el laúd, que tenía exactamente el mismo número de cuerdas y la misma afinación, aunque, evidentemente, distinta caja. En España el laúd no era desconocido, ni mucho menos, y de hecho hay más representaciones pictóricas y más menciones literarias de éste que de aquélla. En la propia casa real no escaseaban los laúdes según consta en los inventarios. Hasta ahora no se ha encontrado una razón convincente para explicar tal falta de sintonía de los documentos musicales con el resto de los datos.

El mismo año en que nos hemos situado para el comienzo de esta historia, 1535 -según la portada o al año siguiente, según el colofón- aparece en Valencia *El Maestro*, del caballero don Luis Milán, que se autoproclama *segundo Orfeo*. El autor no era músico profesional, sino un cortesano que ejercía de algo así como organizador de festejos en la bulliciosa corte del Duque de Calabria, Virrey de Valencia a la sazón junto a su mujer, la reina doña Germana de Foix, viuda del Rey Católico. La mejor descripción del ambiente en que sonaban estas músicas galanas se halla en otro libro del mismo autor, *El Cortesano* (Valencia, 1561) escrito a petición de las damas valencianas e imitando en parte al famoso *Cortigiano* de Baldasare Castiglione, que había sido traducido al castellano por Juan Boscán. En él aparece el propio Luis Milán luciendo sus galas vihuelísticas ante las damas y los caballeros de la corte valenciana. *El Maestro*, no obstante, está dedicado al rey don Juan III de Portugal. El título demuestra la intención didáctica del autor, pero el contenido trasciende con mucho los límites de una simple colección de ejercicios. Lo sorprendente de este primer impreso es que no muestra balbuceos técnicos de ningún tipo, de donde deducimos que la tradición tañedora era ya larga. Es más, la dificultad técnica de algunas fantasías es notable, incluso, para tañedores actuales. Sin embargo, *El Maestro* comienza con las obras más sencillas, *por el mesmo estilo y orden que un maestro traería con un discípulo principiante, mostrándole ordenadamente desde los principios toda cosa que podría ignorar para entender la presente obra*. Se recogen en el volumen obras para vihuela sola (40 fantasías, 6 pavanas, 4 tientos) y en compañía de la voz (12 villancicos, 6 sonetos y 5 romances).

Dos años más tarde se imprimen en Valladolid *Los seis Libros del Delphín*, del granadino Luis de Narváez, músico profesional al servicio entonces del Comendador de León don Fernando de los Cobos, miembro del Consejo de Estado del Emperador. En 1548 Narváez entró a formar parte de la capilla del Príncipe como *maestro de los mochachos cantorcicos*. En calidad de tal acompañó a Felipe II en sus viajes por Europa. Para entonces Narváez ya había visto impresos en Francia algunos motetes de su invención. Su técnica instrumental no está ni un ápice por debajo de la de Milán, aunque los estilos son claramente distintos. Narváez ha pasado a la his-

toria como el primero en publicar series de *diferencias* o variaciones, aunque quizá no sea del todo cierto, porque hay algún ejemplo anterior en libros para láud publicados en Italia. Otro estilo que se inaugura con el *Delphín* es el de la *glosa* o versión instrumental adornada de una canción, género en el cual fue un maestro excepcional según testimonia Luis Zapata en su *Miscelánea* (1593): *Fue en Valladolid en mi mocedad un músico de vihuela llamado Narváez, de tan extraña habilidad en la música, que sobre cuatro voces de canto de órgano de un libro echaba en la vihuela de repente otras cuatro, cosa, a los que no entendían la música, milagrosa, y a los que la entendían, milagrosísima.*

En Sevilla (1546) se publicaron los *Tres libros de música en cifra para vihuela*, de Alonso Mudarra, a la sazón canónigo de la catedral hispalense, aunque anteriormente había servido al Duque del Infantado en su palacio de Guadalajara. La obra rezuma aquel humanismo renacentista que imperaba en los círculos cultivados sevillanos, con versiones musicales de poemas de Virgilio, Ovidio, Petrarca (*La vita fugge*), Garcilaso o Boscán (*Claros y frescos ríos*). No faltan, sin embargo, ejemplos de los romances y villancicos tradicionales. Tampoco las esperables fantasías y diferencias, algunas de las cuales no están escritas para la vihuela, sino para la guitarra de cuatro órdenes y son las primeras obras para un instrumento de este nombre. A la muerte de la primera mujer de Felipe II, María Manuela de Portugal, ocurrida tras dar a luz al príncipe Carlos, le dedica Mudarra un soneto en castellano, que escucharemos hoy, y unos hexámetros latinos, que sonarán en el próximo concierto.

Al año siguiente, 1547, imprime Enríquez de Valderrábano en Valladolid, donde residía la corte, un *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, a cuya elaboración el autor confiesa haber dedicado doce años. Dividido en siete libros, hay en él abundantes fantasías, diferencias, danzas, canciones, romances, villancicos y adaptaciones de música vocal religiosa.

Diego Pisador editó en Salamanca (1552) su *Libro de música de vihuela*, dedicado, como ya se dijo más arriba, al rey Felipe II, de quien el autor se confiesa *criado y vasallo*, lo que ha dado pie para suponer sin más fundamento documental que Pisador estuvo al servicio real o, incluso, que fue su preceptor en la vihuela. Su nombre no aparece, sin embargo, por ningún lado en las nóminas de la casa real. Pisador pertenecía a una familia noble venida a menos y estuvo mucho tiempo empeñado en pleitos de herencias. Su obra está dividida en siete libros, algunos de los cuales se dedican por completo a transcribir ocho misas de Josquin Desprez. En el primero y el séptimo se guardan las obras menos ambiciosas y dificultosas pero dotadas de más gracia, como el villancico *Dezilde al caballero*. Las *endechas de Canaria* son un curioso género tradicional en tercetos de versos decasílabos, cuya música contiene

una particular melancolía que en la época se atribuía a los habitantes de la isla del Hierro.

El 11 de agosto de 1553 Felipe II firma en Valladolid la licencia a Miguel de Fuenllana para publicar su *Libro de música para vihuela intitulado Orphénica Lyra*, que sería impreso en Sevilla y vería la luz al año siguiente. En la cédula de impresión y la dedicatoria que Fuenllana hace a Felipe II se especifica el continuo estudio de la música en el que el autor había consumido la mayor parte de su vida, las penosas fatigas para escribir y publicar su libro *velando las noches y no descansando los días y la utilidad y provecho que de todo ello se seguirá*. Fuenllana era ciego, por lo que tales fatigas no parecen mera retórica. La colección es, seguramente, la más completa de todas por la variedad de los géneros y la calidad general de las músicas recogidas: tientos, fabordones, sonetos, madrigales, villancicos, romances, glosas, etc., creaciones del propio vihuelista o adaptaciones de obras de músicos españoles -Cristóbal de Morales, Juan Vázquez o los hermanos Guerrero, entre otros- italianos o flamencos, algunos de ellos activos en el entorno real, como Mateo Flecha o Nicolás Gombert. Destaquemos una consideración de Fuenllana acerca de la bondad de la combinación del canto con la vihuela: *Me parece que la letra es el ánima de cualquier compostura [= composición], pues aunque cualquier obra compuesta de música sea muy buena, faltándole la letra parece que carece de verdadero espíritu*. Se diría que Cervantes había leído esto cuando en *El celoso extremeño* expresó la misma idea pero invirtiendo los términos: *La mejor voz del mundo pierde de sus quilates cuando no se acompaña con el instrumento, ora sea de guitarra o de clavecimbano, de órgano o de arpa, pero el que más a vuestra voz le conviene es el instrumento de la guitarra*. Para los años en que Cervantes escribe esto la guitarra había suplantado a todos los efectos a la vihuela, no sin notable rebaja en la calidad, según parecer de entendidos, como después se dirá.

El último impreso vihuelístico que vio la luz en aquellas décadas doradas se tituló *El Parnaso* y su autor, Esteban Daza, era vecino de Valladolid, según se afirma en la licencia firmada por Felipe II en San Lorenzo de El Escorial el 29 de junio de 1575. Consta de tres libros con un total de poco más de sesenta obras, lo que le convierte en la colección más pequeña de las siete. Entre los varios autores nacionales y extranjeros cuyas obras se cifran para vihuela señalemos a Thomas Crequillon, músico que había sido de la capilla del Emperador, y a Francisco Guerrero.

Seguramente por los años en que Daza publica su colección los ímpetus vihuelísticos habían cedido un tanto frente al impulso de la guitarra con su característico *rasgado* o *música golpeada*, como la calificó Juan Bermudo. Por eso es tanto más de agradecer que en 1593 una mano anónima recopilase entre

poemas diversos una colección de diez piezas para vihuela a la que puso por título *Ramillete de flores* y que se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid. Aparecen allí las *Diferencias sobre Guárdame las vacas*, publicadas medio siglo antes por Luis de Narváez, cuya fama y popularidad perduran en nuestros días, junto a obras de López, Páez, Mendoza y Fabricio. De López, cuya breve pero redonda *Fantasia* sonará en este concierto, desconocemos el nombre pero sabemos por Bermudo que trabajó al servicio del Duque de Arcos.

Después, efectivamente, llegará la guitarra, cuyo son ruidoso y bullanguero hará lamentarse a los que habían conocido los tiempos gloriosos de la vihuela. Sebastián de Covarubias, que vivió en ambas épocas, definió así al instrumento de moda en 1611: *Guitarra. Instrumento bien conocido y ejercitado muy en perjuicio de la música que antes se tañía en la vihuela. Y al hablar de la vihuela remachará: Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado y ha habido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras son muy pocos los que se dan al estudio de la vihuela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra.* Habría que haber oído a don Sebastián, caso de haber llegado a escuchar algunas guitarras de nuestros días.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Luis Milán

*Quien amores ten,
afinquelos ben.
que non he veinto
que va y ven.*

Quien amores ten
alia en Castella
e ten seu amor
en dama donzella,
afinquelos ben
e non parta della,
*que non he veinto
que va y ven.*

*Al amor quiero vencer,
mas ¿quién podrá?,
qu'ella con su gran poder
vencido me ha.*

Al amor querría vencer
y con bien ser d'él vencido,
por poder mejor querer
para ser mejor querido.
¿Quién tuviesse tal poder?
Mas ¿quién podrá?,
*qu'ella con su gran poder
vencido me ha.*

Luis de Narváez

*Arded, corazón, arded,
que no os puedo yo valer.*

Quebrántanse las peñas
con picos y azadones;
quebrántase mi corazón
con penas y dolores.

*Sospirastes, Baldovinos,
las cosas que yo más quería.
O tenéis miedo a los moros
o en Francia tenéis amiga.
- No tengo miedo a los moros
ni en Francia tengo amiga,
mas tú mora y yo cristiano
hacemos muy mala vida.
Si te vas conmigo, en Francia
todo nos será alegría:
haré justas y torneos
por servirte cada día.
Y verás la flor del mundo
de mejor caballería:
yo seré tu caballero,
tú serás mi linda amiga.*

*Paseábase el rey moro
por la ciudad de Granada,
desde la puerta de Elvira
hasta la de Bibarrambla.*

¡Ay, mi Alhama!
Cartas le fueron venidas
cómo Alhama era ganada.
Las cartas echara al fuego
y al mensajero matara.

¡Ay, mi Alhama!
Allí habló un viejo alfaquí
de barba crecida y cana:
- Bien se te emplea, buen Rey,
buen Rey, bien se te empleara.

¡Ay, mi Alhama!
Mataste los Bencerrajes,
que eran la flor de Granada;
cogiste los tornadizos
de Córdoba la nombrada.

¡Ay, mi Alhama!
Por eso mereces, Rey,
una pena muy doblada:
que te pierdas tú y el Reino
y aquí se pierda Granada.

¡Ay, mi Alhama!

Alonso Mudarra*¿Qué llantos son aquestos?*

¿Qué fatiga es ésta?

¿Qué tristeza es la que veo?

- Murió nuestra princesa, la cual, creo
que fue más de virtud que nadie amiga.
Como en los mismos dioses, la enemiga
del hombre, así ejecuta su deseo.

- Sí, que la muerte puede, según veo,
hacer que lo mortal el alma siga.

- Pues ¿qué es de su poder y su
grandeza?

Agora todo le es sin fruto y vano;

Desamparóle todo al paso fuerte.

¡Oh, miserable y frágil ser humano!

¡Oh, cuán poca ceniza en tal tristeza
la llama y resplandor claro convierte!

La vita fugge (Francesco Petrarca)

La vita fugge, et non se arresta un hora;
et la morte vien dietro a gran giornate;
et le cose presente et le passate
mi danno guerra, et le future ancora.

E'l rimemprar, et l'aspettar m'accora
or quinci or quindi si, che'n veritate,
se non ch'i ho di me stesso pietate,
y sarei già di questi pensier fora.

Tornami avanti, se alcun dolce mai
ebbe'l cor tristo; et poi dall'altra parte
veggio al mio navigar turbati i venti.

Veggio fortuna in porto, et stanco ornai
il mio nocchier, e rotte arbore et sarte
e i lumi bei, che mirar soglio, spenti.

Claros y frescos ríos (Juan Boscán)

Claros y frescos ríos,
que mansamente vais
siguiendo vuestro natural camino;
desiertos montes míos,
que en un estado estáis
de soledad muy triste de contino;
aves en quien hay tino
de estar siempre cantando;
árboles que vivís
y al fin también morís,
perdiendo a veces tiempos y ganando;
oídme iuntamente
mi vox amarga, ronca y tan doliente.

Enríquez de Valderrábano

Jamás cosa que quisiese
nunca la vi ni hallé,
y la que no deseé,
que luego no se cumpliesse.

Señora, si te olvidaré,
 la mi diestra olvide a mí,
 ni si jamás me alegrare,
 sino el tiempo que llorare
 quando esté ausente de ti.

Péguense a mis paladares
 mi lengua y pierda su ser,
 cuando a mí te me olvidares,
 que más valen mil pesares
 por ti, que ningún placer.

Diego Pisador

¿Para qué es, dama, tanto quereros?
 Para perderme y vos perderos,
 más valiera nunca veros.

Decidle al caballero

que non se quexe,
 que yo le doy mi fe,
 que non le dexé.

La mañana de San Juan (Versión de Ginés Pérez de Hita)

La mañana de San Juan,
 al punto que alboreaba,
 grande fiesta hacen los moros
 por la vega de Granada.
 Revolviendo sus caballos,
 jugando van de las lanzas:
 ricos pendones en ellas
 labrados por sus amadas;
 ricas aljubas vestidas
 de oro y de seda labradas.
 El moro que amores tiene
 allí bien se señalaba,
 y el moro que no los tiene
 de tenerlos procuraba.
 Miranlo las damas moras
 desde las torres de Alhambra,
 entre las cuales había
 dos de amor muy lastimadas:
 la una se llama Jarifa,
 la otra Fátima se llama.
 Solían ser muy amigas,
 aunque ahora no se hablan:
 Jarifa llena de celos
 a Fátima le hablaba:
 - Ay, Fátima, hermana mía,
 ¡cómo estás de amor tocada!
 Solías tener colores:

veo que ahora te faltan.
 Solías tratar amores:
 ahora obras y callas,
 pero, si los quieres ver,
 asómate a esa ventana
 y verás a Abindarráez
 y su gentileza y gala.
 Fátima, como discreta,
 desta manera le habla:
 - No estoy tocada de amores,
 ni en mi vida los tratara.
 Si se perdió mi color,
 tengo dello justa causa,
 por la muerte de mi padre
 que aquel alavés matara;
 y, si amores yo quisiera,
 está, hermana, confiada,
 que allí veo caballeros
 en aquella vega llana,
 de quien pudiera servirme
 y dellos ser muy amada,
 de tanto valor y esfuerzo,
 cual de Abindarráez alabas.
 Con esto las damas moras
 pusieron fin a su habla.

Miguel de Fuenllana

¿Con qué la lavaré
la flor de la mi cara?
¿Con qué la lavaré?,
que vivo mal penada.

Lávanse las casadas
con agua de limones;
lavóme yo, cuitada,
con ansias y dolores.

Morenica, dame un beso.

- ¿Cómo es eso?
- Aquesto que has oído.
- *Oxe, afuera, no seáis tan atrevido;*
mirá que no soy quienquiera.
- Dame lo que te demando;
no seas desagradecida;
mira que tienes mi vida
continuamente penando.
Y, pues tú me tienes preso,
dame un beso,
que de merced te lo pido.
- *Oxe afuera, no seáis tan atrevido;*
mirá que no soy quienquiera.

Esteban Daza

Ay, mudo soy, hablar no puedo,
muero por hablar lo que he sentido.
Señora, si me fuese concedido,
estando padeciendo cada credo.
Dicesme que no te hable, mas hé miedo
en tan grande silencio ser perdido;
licencia, mi señora, yo te pido
y entonces de mi boca alzaré el dedo.
Dichosa fue mi suerte y desdichada
agora que ni hablarte ni servirte
no puedo, pues que tú me lo has mandado.
Reína -que tirana no oso decirte,
aunque mis días has tiranizado-
manda oír, pues que muero por quererte.

A tierras ajenas,
¿quién me trujo a ellas?

Yo vivo penando
con graves porfías,
las noches pensando
qué escriba los días:
de lágrimas mías
mis cartas van llenas.

A tierras ajenas,
¿quién me trujo a ellas?

Nunca más verán mis ojos
cosa que les dé placer
hasta tornaros a ver.

Pues que mis ojos perdieron
el bien que de vos se alcanza,
si les falta la esperanza,
no sé para qué nacieron.
Pues que de vos se partieron,
jamás ya ternán placer
hasta tornaros a ver.

TERCER CONCIERTO

Pinceladas históricas para una biografía musical

En los programas anteriores se han podido escuchar varias obras que guardan relación con circunstancias de la vida de Felipe II o directamente con su persona. Este pretende seguir paso a paso algunos momentos de su biografía. Quizá el comentario más ilustrativo para escuchar estas músicas sea poner junto a cada obra un documento, que con su lenguaje característico la sitúe en su contexto. Creo necesario añadir solamente que los tales documentos están extractados, traducidos cuando ha hecho falta y recompuestos con cierta libertad. Añado una escueta nota con los datos imprescindibles.

1. *«Sucedió el parto martes a 21 de mayo, a las cuatro de la tarde, año de 1527. Ya que el príncipe fue nacido y puesto en paños, tomólo el Emperador su padre en brazos y díjole estas palabras: "Plega a Dios Nuestro Señor te quiera alumbrar para que sepas gobernar los reinos que has de heredar". Y, aunque llovía harto, luego a la hora se fue el Emperador al monasterio de San Pablo, a pie, donde se cantó solemne Te Deum. Y repicaron todas las campanas de la ciudad y fue grande el placer por todo el reino y el Emperador mandó a todos no se gastase en hacer alegrías. Con todo, fueron grandes las alegrías que se hicieron.»* Fray Prudencio de Sandoval. *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V* (1604).

Mille regretz, de Josquin Desprez, fue conocida -ya se ha dicho- como "la canción del Emperador". Sonó ya en el Concierto I y hoy la escuchamos transformada en danza.

«Llegado el día del bautismo, que fue miércoles a cinco días del mes de junio, se bautizó el príncipe don Felipe en el monasterio de san Pablo. Y se hizo un pasadizo muy enramado y con muchas flores. Había muchos arcos triunfales y el primero en la puerta de la casa y encima de él estaban los cantores, que eran flamencos, y cuatro de ellos en hábito de ángeles, que cantaron cuando sacaron al príncipe Gloria in excelsis Deo. De esta manera iban y llevaban al príncipe, sonando todos los instrumentos y cantando aquellos ángeles que estaban en los tabladitos altos.» Fray Juan de Osnaya. *Relación de la guerra del Almirante de Francia contra el Emperador* (1544).

Nicolás Gombert fue maestro de los mozos cantoricos de la capilla del Emperador y compuso *Dicite in magni* como homenaje al príncipe recién nacido.

2. *«La voluntad del César fue que vuestra Alteza se criase e sirviese de la manera que se tuvo con el Príncipe, su tío... Era el príncipe don Juan, mi señor, naturalmente inclinado a la música e entendíala muy bien, aunque su voz no era tal como él era*

porfiado en cantar. Tenía músicos de tamborinos y dulzainas y arpa y un rabelico muy precioso. Tenía el Príncipe muy gentiles ministriles altos de sacabuches y chirimías y cornetas y trompetas bastardas y cinco o seis pares de atabales y los unos y los otros muy hábiles en sus oficios, como convenía al servicio y casa de tan alto Príncipe.» Gonzalo Fernández de Oviedo. Libro de la Cámara Real del Príncipe don Juan (1547).

Juan del Encina, poeta y músico, escribió el villancico *El que rige y el regido* como desecha o conclusión de la *Canción en nombre del nuestro muy esclarecido Príncipe don Juan* en la que éste ruega a la Virgen *me dé tal sabiduría cual fue dada a Salomón*. La prudencia que aquí recomienda al que rige sería la virtud más elogiada de Felipe II.

«Escucha el canto de las aves y en especial del ruiseñor. Oye cómo sobre la rama de un sauce (según dice Plinio) hace una armonía y tono de música perfecta. Repara con atención y notarás la variedad de todos los sonidos. Unas veces no se interrumpe, sino que canta con aliento continuo durante un largo espacio; otras veces hace inflexiones o emite notas más breves; otras retuerce la voz, como si la encrespara; ora la extiende, ora la retira; unas veces canta versos largos, como heroicos, otras breves como sáficos, otras muy breves como adónicos.» Juan Luis Vives. Diálogos [dedicados al Príncipe Felipe] (1539).

El príncipe Felipe viajaba siempre acompañado de sus jaulas de pájaros, por los que toda su vida sintió particular interés. Pastrana fue su segundo maestro de capilla en esta etapa de su vida. La *chanson* de Janequin fue glosada por Cabezón y el mismo texto puesto en música por Gombert.

3. *«Paró la Princesa en Aldea Tejada, una legua de Salamanca, lunes doce de noviembre. Delante venían el duque y los obispos y caballeros con la música de menestriales. Venían también en la comitiva Juan de Resa, músico de su Alteza, muy honesto clérigo sin aparato ni librea más de la que se usa en la corte, y Antonio de Cabezón, organista, que le siguió en esto y en el cantar y no en la gana de hacerlo, porque ésta pocas veces la tuvo buena en todo el camino. Al pasar de un arroyo que llaman Zurgén, estaban muchas mozas que eran más de cien aldeanas con súrteles y bronchas de plata bailando con muchas gaitas.» Anónimo. Recibimiento que se hizo en Salamanca a la Princesa D^{na} María de Portugal, viniendo a casarse con el Príncipe Don Felipe II (1543).*

El villancico tradicional *Guárdame las vacas* fue, junto con el romance de *Conde Claros*, el motivo más utilizado para componer diferencias por los teclistas y vihuelistas del reinado de Felipe II.

«Tornáronse a subir en el estrado, donde los desposó el cardenal de Toledo y luego los ministriles altos comenzaron a to-

car y se comenzó el sarao. Danzaron una gallarda y la pavana. Acabados todos de danzar, danzó el Príncipe y la Princesa, baja y alta, sin turbarse y con esto acabó el sarao.» Juan de Zúñiga. *Relación de la boda de Felipe II* (1543).

Las primeras pavanas publicadas en España fueron las seis de Luis Milán. Dos de ellas tienen un sospechoso ritmo ternario y vivaz que las hace más ajustadas al esquema de la gallarda. Sonarán aquí en una reinstrumentación para conjunto.

Con suspiros muy crecidos /y tristeza muy estraña, /dando gritos y gemidos / lloren todos los nacidos / el mal que es venido a España. / Lloren, pues es de llorar, / desastre que tanto pesa, / sin clexar de sospirar, / pues a esto da lugar / la muerte de tal Princesa. Antonio de Valcárcel, menestril. *La triste y dolorosa muerte de la princesa nuestra señora, agora nuevamente trobada* (1545).

La popularidad que había alcanzado la princesa María Manuela de Portugal se puso de manifiesto con motivo de su muerte. Mudarra, que dedicó a este hecho dos piezas de su libro, es buen índice de ello.

4. «Celebróse misa de pontifical. Oficiáronla los cantores y capilla del Príncipe con gran admiración de todo el pueblo de ver la solemnidad con que se hacía y con tan divina música y de tan escogidas voces, y de oír la gran suavidad y estrañeza con que tocaba el órgano el único en este género de música, Antonio de Cabezón, otro Orfeo de nuestro tiempo... Llegaron dos caballeros con dos doncellas que les traían las lanzas y Luisillo, que venía tañendo y cantando "A las armas, moriscote"... Venía un mozo en figura de oso asentado sobre un carro tañendo unos órganos, en que estaban metidos gatos vivos y hacían con sus aullidos altos y bajos una música bien entonada, que era cosa nueva y mucho de ver. Vino luego una graciosa danza de monos, osos, lobos, ciervos y otros animales salvajes, danzando delante y detrás de una gran jaula, que en un carro tiraba un cuartago...» Juan Cristóbal Calvete de Estrella. *El felicísimo viaje del muy Alto y muy Poderoso Príncipe don Felipe* (1552).

El romance *A las armas, moriscote* no fue recogido en ninguno de los múltiples romanceros que se imprimieron en la época, a pesar de que fue tan popular que los escritores -Cervantes entre ellos- lo citan con mucha frecuencia. Sólo dos impresos musicales para vihuela, Fuenllana y Pisador, lo recogen parcialmente. Y los dos están dedicados a Felipe II.

Tylman Susato, compositor, tañedor e impresor, fue el encargado de organizar la música con que la ciudad de Amberes recibió a Felipe II. La fiesta costó 250.000 florines.

5. «Estaba la música dividida en partes de la gran sala tocando muchas veces nuevas cosas. Alzadas las mesas, como la mú-

sica estuviese dentro tocando de rato en rato, se ordenó el sarao, donde danzaron todas las damas con los grandes caballeros españoles y ingleses muy maravillosamente, aunque al modo español no tan bien como al suyo, que todo es andar de portante y al trote. Y como ya hubiesen danzado todos, salieron los Reyes y danzaron sendas alemanas muy graciosamente, donde las damas holgaron muy mucho de ver danzar a Su Majestad. Duró el sarao casi tres horas, el cual fue hermosa cosa de ver.» Andrés Muñoz. *Viaje de Felipe II a Inglaterra* (1554).

Los músicos españoles dejaron huella de su paso por Inglaterra. A raíz de este viaje la música instrumental británica pareció descubrir las posibilidades del arte de las diferencias, en las que brilló la siguiente generación, la de William Byrd, Daniel Bacher, etc.

«Hay una letanía compuesta por Antonio Cabezón en fa-bordón 'pro reina gravida', que se cantó en Inglaterra haciendo procesión cada día, después que se entendió que la Reina entraba en el mes, por los corredores de Palacio.» Anónimo. *Lo que hacía la Capilla Real en los partos de la Reina* (1601).

La triste realidad demostró no mucho después que el supuesto embarazo era hidropesía. Tras la letanía de Cabezón, única obra vocal suya conocida, conservada en el CMM, sonará su tiento *Ad Dominum cum tribularer clamavi*, que utiliza un motivo musical desconocido. El título proviene del salmo 119 y lleva la acotación *Fuga en cuarta en el tiple* que se refiere a la imitación canónica entre las dos voces superiores. Tráese aquí como ilustración del luctuoso año de 1558, en el que en fechas próximas murieron María Tudor, Carlos V y dos hermanas de éste, María y Leonor.

6. *«Si deseas casarte, debes darte cuenta de que una dama se consigue mediante el buen carácter y la gracia que se exhiben durante el baile. Y aún hay más, puesto que el baile se practica para revelar si los amantes están en buena salud y sanos de miembros, después de lo cual se les permite besarse con objeto de que puedan tocarse y saborearse uno a otro o si, por el contrario, despiden un olor desagradable, como de carne echada a perder. Por tanto, aparte de otras ventajas, la danza es esencial en una sociedad bien ordenada.»* Thoinot Arbeau. *Orchesographie* (1589).

«Antonio de Obregón y Cerceda, Capellán de la Magestad Real el Prudentísimo señor Don Phelipe Segundo, Rey de las Españas, en el libro que se intitula Discursos sobre la Filosofía moral de Aristóteles, dice que el arte del danzado muestra a traer bien el cuerpo, serenidad en el rostro, graciosos movimientos, fuerza en las piernas y ligereza. Y cuenta el compás, aire y gracia con que su Magestad obraba los movimientos del danzado y cuán aficionado era a todos los que danzaban bien.» Juan de Esquivel Navarro. *Discursos sobre el Arte del Danzado* (1642).

La semejanza de los motivos musicales utilizados por Arbeau y Cabezón y el título de la obra de éste último, *Madama le demanda*, hacen pensar en una relación musical que aquí queda ilustrada. Isabel se trajo de Francia un grupo de seis tañedores de viola.

7. «Estando el Rey en el coro oyendo las vísperas, entró un caballero de su cámara, alborozado. En el semblante y meneo se le conoció luego que había alguna cosa grande. Dijo a Su Majestad con voz alta: "Señor, aquí está el correo de don Juan de Austria, que trae la nueva de una gran victoria". No hizo el magnánimo Príncipe mudanza ni sentimiento, gran privilegio de la Casa de Austria, entre otros, no perder por ningún suceso la serenidad del rostro ni la gravedad del imperio. Acabadas las vísperas, llamó al Prior y mandó que cantasen *Te Deum laudamus* en hacimiento de gracias. A la mañana mandó se hiciese procesión solemne, y salió a ella con todos los caballeros, y a la tarde una vigilia, con misa de *Requiem* el día siguiente por los difuntos en la batalla.» José de Sigüenza. *La fundación del monasterio de El Escorial* (1605).

Aunque nacido en la zona de Limoges (Francia), Joan Brudieu desarrolló toda su carrera en Barcelona y, sobre todo, en la Seo de Urgel, donde fue maestro de capilla desde 1578.

8. *De la sangrienta batalla / que tuvo el rey Sebastiano / con los africanos moros, / rompido y descalabrado / se ha escapado un español / de los que Felipe ha enviado / al socorro y obediencia / del bando del lusitano. / Despedazadas las armas, / sin aliento y sin caballo, / en roja sangre teñido, / dijo, que lo oyó un soldado:— No me pesa de mi muerte, / pues con una vida pago / la deuda que a Dios le debe / el católico cristiano, / mas ¿por qué ha de morir / un rey mancebo y lozano / y con él todos los suyos / por ser mal aconsejado?.* Romancero general. *El rey don Sebastián* (1614).

En diciembre de 1576 Felipe II celebró un encuentro en Guadalupe con su sobrino, el rey don Sebastián de Portugal con objeto de disuadirle de sus proyectadas campañas africanas. Las crónicas de aquel encuentro son documentos interesantísimos acerca de la práctica musical de la época. Don Sebastián "el Deseado" llevó a cabo su proyecto guerrero y murió en la batalla de Alcazarquivir, provocando una gran tristeza en Portugal y también en España. El romance *Puestos están frente a frente* se copia en una *Miscellanea* publicada por Miguel Leitao (Lisboa, 1629).

«Muy bien ha sido ver las danzas del *Corpus Christi*. Acá no hubo foliones, sino muchas danzas de mujeres y algunas que cantaban bien, aunque, como escribí, yo pude ver poco por ir al cabo de la procesión y ser tan larga... Magdalena dice que no puede acabar consigo de escribir en vísperas de toros y está tan regocijada por ellos como si hubiesen de ser buenos y creo serán ruines

Lo mejor creo que serán folias que dicen que han de andar por la plaza.» Felipe II. Carta a sus hijas desde Lisboa (1582).

La música de la *folia* ha llegado hasta nuestros días -Corelli, Listz, Rachmaninov, Dallapiccola, etc.- constituyéndose seguramente en el tema que más juego ha dado en la música europea. Su origen folklórico se sitúa en el sur de Portugal. Su armonía característica se encuentra en muchas obras vocales e instrumentales de la época que, sin embargo, no se llaman *folia*.

9. «Y muy bien hace vuestro hermano en aprender a danzar y decídselo así de mi parte... Magdalena hace estos días ventana en su aposento para ver bailar los negros y yo digo que, aunque se le levantan los pies cuando oye algún son, se cansa ya tanto que no puede bailar.» Felipe II. Carta a sus hijas desde Lisboa (1582).

«En los saraos y festines donde la Infanta se hallare, se ha de guardar la forma y orden que por acá se acostumbra, no consintiendo otros bailes ni danzas que sean indecentes y no dignas de aquel lugar y ni en estas fiestas ni en las otras salidas públicas que hubiere deben hablar con las damas sino los que estuvieren en lugar con ellas.» Felipe II. Instrucción al barón Paulo Sfondrato, mayordomo mayor de la Infanta Catalina (1585).

Tras su boda en Zaragoza con el Duque de Saboya, Catalina Micaela, hija de Felipe II, partió para Italia. Los grandes maestros de la danza cortesana de la época eran italianos. En sus tratados se incluyen ejemplos de danzas españolas o *alia spagnuola*, que no presentan diferencias coreográficas respecto al repertorio italiano, pero sí musicales. Por ejemplo, la *Gallarda di Spagna* de Caroso, publicada en *Il Ballarino* (1581), tiene compás binario, lo que la singulariza de las gallardas habituales.

10. *Voto a Dios, que me espanta esta grandeza / y que diera un doblón por describilla, / porque ¿a quién no sorprende y maravilla / esta máquina insigne, esta riqueza? / Por Jesucristo vivo, cada pieza / vale más de un millón y que es mancilla / que esto no dure un siglo ¡oh, gran Sevilla!, / Roma triunfante en ánimo y nobleza. / Apostaré que el ánima del muerto / por gozar de este sitio hoy ha dejado / la gloria donde vive eternamente. / Esto oyó un valentón y dijo: "Es cierto / cuanto dice voacé, señor soldado, / y el que dijere lo contrario, miente."/ Y luego, incontinente, / caló el chapeo, requirió la espada, / miró al soslayo, fuese y no hubo nada.* Miguel de Cervantes. *Al tùmulo del rey Felipe II en Sevilla* (1598).

Ambrosio Cotes, natural de Villena, era en estas fechas maestro de capilla de la catedral de Valencia. Había trabajado en la capilla real de Granada y tras su paso por Valencia finalizaría sus días en la catedral de Sevilla.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Nicolás Gombert*Dicite in magni*

Dicite in, magni, cium spes altera mundi.
 Venisti in luce, Caesaris alme puer.
 Aurea sideribus peperit regina secundis
 estque puerperio facta beata suo.
 Laeta dies terris, laeta utrique parenti,
 laetaque sunt orta sidera cuncta pia.
 Discedit saevium mundo. discedit egestas
 et revocai melior saecula prisca nitor.
 Numina in puero e caelo dilabimur alto.
 Pandimus in cunis gaudia nostra tuis.

Dioses poderosos, hablad mientras hay una nueva esperanza para el mundo. Has llegado a la luz, prometedor hijo de! César. La áurea reina ha parido con astros favorables y su parto la ha hecho feliz. El día se ha levantado alegre para la tierra y para los padres y alegres han salido todas las piadosas estrellas. La crueldad y la pobreza se han ido del mundo y el mejor brillo restaura los viejos siglos. Los dioses descendemos del alto cielo sobre este niño. En tu cuna depositamos nuestras felicidades.

Juan del Encina*El que rige y el regido*

sin saber

mal regidos pueden ser.

Mal rige quien no es prudente,
 porque todo va al revés,
 y el perfecto regir es
 saber mandar sabiamente;
 que el regido y el rigente
sin saber

mal regidos pueden ser.

Donde falta discreción
 no hay ninguna cosa buena;
 lo que discreción ordena
 aquello da perfección;
 mas los que regidos son
sin saber

mal regidos pueden ser.

El saber que Dios nos da,
 aquel saber es perfeto,
 y aquél se llame discreto
 que de tal saber sabrá;
 y lo que regido va
sin saber

mal regido puede ser.

Pedro de Pastrana

Gru, gru, gru

Gru, gru, gru, gru.

— ¡Ah, Guillardo, qu'es nustr'amo!

— Escucha, mira las grullas
que pacen en nuestro prado.

Oxe, oxe, oxe, oxe.

— Hija, no las espantes.

— Ya os espero.

— Pues tira por ese otero.

Ponte tras aquel tocón.

— ¡Oh, qué levantadas son!

Clenient Janequin

Le chant des oyseaux

Reveillez vous, cueurs endormis,
le dieu d'amours vous sonne.

A ce premier jour de may
oyseaux feront merveilles
pour vous mettre hors d'esmay.

Destoupez vos oreilles
et farirariron, ferely ioly.

Vous serez tous en ioyemis
car la saison est bonne.

Vous orrez, à mon advis,
une douce musique

que fera le roy mauvis
d'une voix autentique:

Ti ti ti ti ti ti pyti, etc.

Le petit mignon. Sánete teste Dieu!

Il est temps d'aller boire.

Rire et gaudir, c'est mon devis.

Chascun s'y abandonne.

Rossignol du boys joly.

à qui la voix resonne,
pour vous mettre hors d'ennuy

vostre gorge iargonne:

Frian, frian, frian, etc.

Fuyez, regretz, pleurs et souci
car la saison l'ordonne.

Arriéré, maistre coucou,

sortez de no' chapitre,

chacun vous donne au hibou,

car vous n'estes qu'un traistre.

Coucou, coucou, coucou, [etc.]

Par traison, en chacun nid

pondez sans qu'on vous sonne.

Reveillez vous, cueurs endormis,

le dieu d'amour vous sonne.

Despertad, corazones adormecidos, el dios cle amor os llama. En este primer día de mayo los pájaros harán maravillas para sacaros del aburrimiento. Destapad vuestras orejas y os pondréis alegres, pues la estación es buena. Escucharéis, según creo, una dulce música que hará el rey jilguero con una voz auténtica. ¡Qué bonito es! por los clavos de Cristo. Es tiempo de ir a beber. Mi divisa es reír y gozar; que cada cual se dedique a ello. El ruiseñor del bosque, que tiene la voz resonante, para sacaros del enfado, os invita a cantar. Pesares, lloros y preocupaciones, huid de aquí, pues la estación lo ordena. Atrás, señor cuclillo, salid de nuestro grupo, pues no sois más que un traidor. Para evitar la traición, poned cada uno en vuestro nido, sin que os oiga nadie. Despertad, corazones adormecidos, el dios de amor os llama.

Francisco Salinas-Diego Ortiz-Antonio de Cabezón

Guárdame las vacas

— Guárdame las vacas,
Carillejo, y besart'he.
— Bésame tú a mí
y yo te las guardaré.

Alonso Mudarra

Regia qui mesto

Regia qui mesto spectas cenotaphia vultu,
quid stas? quin largo perluis imbre genas?
Occidit, occideret princeps, sed qualem nulla
dederunt témpora, sed qualem témpora ulla dabunt.
Corripit accipiter meliorem examine proedam.
Mors. o crudelis, o rimaque qui rapis Philipum.
Philipus in terris mihi sponsus in aethere Christus,
si fors plus posset plura datura fuit.
Nil mihi vobiscum, iam mors et vita. Válete
nam vivo felix non moritura deo.
Haec mihi sit vita, haec requies aeterna laborum.
Cetera nam semper sors violenta rapit.

Tú que miras con rostro triste este túmulo real, ¿qué haces ahí parado? ¿Por qué no riegas tus mejillas con larga lluvia? Murió ella, y habría muerto el príncipe, pero a unos se les acaba el tiempo mientras a otros aún les queda. El águila arrebató la mejor presa del rebaño. ¡Oh!, cruel muerte. ¡Oh!, sima que atrapas a Felipe. Felipe fue en la tierra mi esposo y Cristo en el cielo. Si acaso hubiese podido, más le habría entregado. Nada tengo ya con vosotros, sólo la muerte y la vida. Quedaos en paz, porque vivo feliz y no moriré para Dios. Esta será mi vida y el descanso eterno de mis trabajos. Pues la suerte violenta arrebatada siempre lo demás.

Francisco Bernal

A las armas, moríscote,

si las has de voluntad:
los Franceses son entrados,
los que en romería van.
Entran por Fuenterrabía,
salen por San Sebastián.
Con pavor recordó el moro;
bien oiréis lo que dirá:
— Mis arreos son las armas,
mi descanso, el pelear,
mi cama, la dura peña,
mi dormir, siempre velar

Antonio de Cabezón*Sancta María, ora pro nobis*

Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis.

Mater Christi, ora pro nobis.

Turris Davidica, ora pro nobis.

Regina pacis, ora pro nobis.

Santa María, ruega por nosotros.

Santa madre de Dios, ruega por nosotros.

Madre de Cristo, ruega por nosotros.

Torre de David, ruega por nosotros.

Reina de la paz, ruega por nosotros.

Thoinot Arbeau*Belle qui tiens ma vie*

captive dans tes yeulx,

qui m'as l'aime ravie

d'un soubreiz gracieux,

viens tôt me secourir

ou me fauldra mourir.

Pourquoy fuis tu, mignarde,

si ie suis près de toy?

Quand tes yeulx ie regarde

ie me perds dedans moy,

car tes perfections

changent mes actions.

Approche, donc, ma belle,

approche toy, mon bien,

ne me sois plus rebelle

puis que mon coeur est tien:

pour mon mal appaiser

donne moy un baiser.

*Hermosa que tienes mi vida cautiva en tus ojos,
que me has prendido el alma con tu sonrisa
graciosa, ven pronto a socorrerme o
necesariamente moriré.*

¿Por qué huyes, bonita, si estoy cerca de ti?

*Cuando miro tus ojos me pierdo en mi interior,
pues tus perfecciones cambian mis acciones.*

*Acércate, pues, hermosa mía, acércate, mi bien,
no me seas arisca, puesto que mi corazón es
tuyo: para calmar mi mal, dame un beso.*

Antonio de Cabezón*Madama le demanda*

Madama le demanda:

— Amor, cuándo vendréis.

— Si no vengo por Pascua,
por San Juan me hallaréis.

Joan Brudieu*Oíd, los que en la iglesia habéis nacido*

y os cobijáis debajo de su manto,
 las buenas nuevas que nos han traído
 de allá de la Morea y de Lepanto.
 Tristor, dolor, pesar y aún gemido
 destiérrense y también llorar y llanto,
 y en su lugar sucedan a porfía
 placer, contento y fiesta y alegría.

Pastor mayor, que con tu celo y maña
 tan buena y sancta liga has concordada,
 gozar te has con Felipe, rey de España,
 de aquesta gran victoria y encumbrada,
 y el príncipe don Juan, oh cosa extraña,
 que fue, miró y venció tan fuerte armada.
 A Dios eterno demos todos gloria.
 In manu eius est pugne victoria.

Anónimo*Puestos están frente a frente*

los dos valerosos campos:
 uno es del rey Maluco,
 otro de Sebastiano,
 el Lusitano.

Mozo animoso y valiente,
 robusto, determinado,
 aunque de poca experiencia
 y no bien aconsejado,
 el Lusitano.

Cuando los moros sin cuento
 su hueste la van cercando,
 que para uno de los suyos
 son más dieciocho tantos,
 el Lusitano.

Ardiendo en fuego su pecho,
 rabia por poner las manos.
 Piensa que todos son nada;
 manda a pelea echar bando.
 el Lusitano.

Brama que embista a los moros
 y el ejército contrario.
 Ya se van llegando cerca.
 "A ellos", dice, "Santiago",
 el Lusitano.

Ambrosio Cotes*Mortuus est Philipus Rex*

Mortuus est Philippus Rex et fleverunt eum omnis populus planctu magno, et lugebant dies multos et dixerunt: Quomodo cecidit potens qui salvum faciebat populum suum.

Murió el rey Felipe y todo el pueblo lloró con gran llanto y guardaron luto muchos días y dijeron: Cómo cayó el poderoso que guardaba a salvo a su pueblo.

CUARTO CONCIERTO

Tomás Luis de Victoria: Misa pro Victoria

Dieciséis años llevaba Victoria en Roma y cinco recluido en el Oratorio junto a Felipe de Neri cuando dedica a Felipe II sus *Missarum libri duo* (Roma, 1583). En la dedicatoria le expone que desea retirarse a la divina contemplación y que *por razón de su cargo* debe presentarse ante el propio Rey. El cargo no era otro que el de capellán de la emperatriz María de Austria, que vivía en el monasterio madrileño de las Descalzas Reales. No vuelve, sin embargo, inmediatamente a Madrid, sino que todavía dos años más tarde dedica a Felipe II la que es considerada por todos su obra maestra, el *Officium Hebdomadae Sanctae* (Roma, 1585). Poco después lo encontramos ya en Madrid, en cuya tipografía regia publicará en 1600 -muerto ya Felipe II- un libro de misas y obras varias en el que aparece la *Missa Pro victoria*. Dedicó el volumen a Felipe III, al cual, según confesión del autor en una carta al duque de Urbino, la citada misa *había gustado mucho*.

En el conjunto de las veinte misas del abulense la *Pro victoria* es una de las cinco que utilizan varios coros y órgano, y la única a nueve voces, pero hay una característica que la individualiza aún más: el basarse en una canción profana, la famosa *chanson* de Clement Janequin *La Guerre* (1528), prototipo de música descriptiva de batalla ya utilizada por otros compositores para idénticos fines. En la totalidad de su obra Victoria se muestra absolutamente refractario hacia cualquier motivo externo a la liturgia. Únicamente en la cantata de circunstancias *Super flumina Babylonis*, escrita con ocasión del traslado de edificio del Colegio Germánico, se atisba un motivo tópico de danza alemana. Nada más en todo el resto. Por eso el hecho es sumamente significativo. Pero ¿qué significa? Para algunos, simplemente el deseo de satisfacer el gusto musical superficial de Felipe III. Por eso las cuatro misas contenidas en el impreso madrileño de 1600 están en una monótona tonalidad de fa mayor, cosa harto rara en la producción del abulense. Subsiste, de cualquier forma, el enigma del hecho bélico que motivó esta misa. Cuando murió Felipe II la obra estaba ya compuesta, puesto que el autor se hallaba en tratos con un editor, pero los cronistas no reseñan ningún hecho especialmente relevante por esas fechas. Es, en definitiva, una misa nada característica del estilo de Victoria, que parecería haber cambiado totalmente su ideario estético, si no hubiera producido pocos años después (1605) otra de sus obras maestras, su "canto del cisne", el *Officium defunctorum* para las exequias de la emperatriz María. La abundante utilización de pasajes en ritmo ternario y las repeticiones de notas al estilo de las fanfarrias militares -detalles que provienen del modelo de Janequin- dan a esta misa un carácter de alegría superficial inusitado en la producción de Victoria o,

dicho de otro modo, presentan una imagen distinta de sus posibilidades expresivas. Quizá la crítica se ha equivocado al reducir a Victoria a una sola dimensión, porque, como dejó dicho nuestro Rey Sabio copiando al sabio Salomón, *tiempos señalados son sobre toda cosa, que convienen a ella e non a otra, así como cantar a las bodas et plañer a los duelos, ca los cantares non fueron fechos sinon por alegría, onde quien usa-se dellos además, sacarle el alegría de su lugar y tornarla hie en manera de locura.*

Francisco Guerrero

En el comentario al Concierto I ya quedó expuesto el ideario estético de Guerrero y algunas circunstancias de su vida. Es el compositor más representativo de la música española del reinado de Felipe II y para comprobarlo basta con mirar la coincidencia de fechas en la biografía de ambos. Tuvo Guerrero varios encuentros con personajes de la Casa de Austria. Efectuó una visita a Carlos V en Yuste, de la que Sandoval contó una sabrosa anécdota: *Presentóle un maestro de capilla de Sevilla, que yo conocí, que se decía Guerrero, un libro de motetes que él había compuesto y de misas, y mandó que cantasen una misa por él, y acabada la misa envió a llamar al confesor y díjole: —Oh hideputa, qué sutil ladrón es ese Guerrero, que tal paso de fulano y tal de fulano hurtó. De que quedaron todos los cantores admirados, que ellos no lo habían entendido hasta que después lo vieron.* Visitó asimismo al rey don Sebastián en Lisboa y a Felipe II en Madrid, seguramente en busca de protección y medios para sufragar sus impresos, puesto que a ambos les dedicó sendos libros. Con ocasión de la cuarta boda de Felipe II (1570) acompañó a su arzobispo, don Gaspar de Zúñiga, a Santander para recibir a la novia, Ana de Austria, a la que siguieron hasta Segovia, donde se celebró el matrimonio.

Aquí podrán escucharse dos obras de distinta significación. Para *Regina coeli*, antifona de la Virgen durante el tiempo pascual, Guerrero escribió dos versiones: una a cuatro voces, publicada en su primer impreso, *Sacrae cantiones* (Sevilla, 1555) y repetida en los *Motetta* (Venecia, 1570), y otra a ocho en su último impreso, *Motecta. Liber secundus* (Venecia, 1589). La canción o décima *Huid, huid, oh ciegos amadores* aparece tanto en el manuscrito *Cancionero Musical de Medinaceli* como en las impresas *Canciones y Villanescas espirituales* (Venecia, 1584). Lo sorprendente es que entre una y otra versión no hay más diferencia que una palabra del segundo verso: *que el tiempo puede tanto*, en CMM, y *mirad que puede tanto*, en el impreso. La razón es clara: la intención sentenciosa del texto en la obra juvenil no estaba reñida con los propósitos del autor en su madurez. Como dejó dicho Mosquera en el prólogo, algunas obras *por ser morales se quedaron en su primer estado.*

Mateo Flecha "el Viejo": Las Ensaladas

Durante la Edad Media en la Nochebuena tenían lugar dentro de las iglesias cosas que no se permitían el resto del año. Desde la época de los visigodos las continuas prohibiciones de los concilios locales hablan de espectáculos teatrales, máscaras y elementos grotescos o deshonestos sin especificar demasiado, como es lógico. También lo es que en los códices litúrgicos o en las actas capitulares apenas quede noticia de todo ello, por lo que podría pensarse que las prohibiciones se repetían automáticamente, por si acaso. Pero no. Podemos inducir la existencia de ciertas prácticas a partir de algunas consecuencias posteriores. Por ejemplo, esa curiosa forma literario-musical conocida como *ensalada*.

La estructura de una ensalada tal como las construye Mateo Flecha es, básicamente: una historieta dialogada que se interrumpe varias veces con canciones tradicionales y se remata con unos latinajos. Es difícil que algo tan extraño a las prácticas litúrgicas se les ocurriera a los músicos oficialmente encargados de suministrar materiales precisamente para la liturgia. Una explicación válida es, en resumen, la siguiente. Las iglesias daban acogida en Nochebuena a ciertos rituales -y a los cantos asociados a ellos- que desde antiguo rodeaban el solsticio de invierno, el cambio de ciclo solar, y festejaban el nacimiento del sol. Las Parcas, divinidades importantes en ese preciso momento, se cristianizaron bajo la figura de la Sibila, que en nuestras catedrales amenazaba con el juicio final *-Juicio fuerte será dado y muy cruel de muerte-* en una noche tan alegre, o bajo la más popular figura de la vieja hilandera que aún subsiste en nuestros belenes. Canciones de hilandera se incluyen en las ensaladas *La viuda* y *La justa*, de Flecha, y en una anónima, *Els ascolars*. Del mismo modo se cantaban otros repertorios, sobre todo pastoriles, que poco o nada tenían que ver con la Navidad ni con la religión cristiana. Todo ello tenía lugar mientras el clero oficiaba los maitines y tras ellos la misa de medianoche o *del gallo*. Como las prohibiciones no surtían efecto y los eclesiásticos preferían soportar tan ruidosa compañía a quedarse solos, se realizaron intentos de integración similares a los que habían producido la ceremonia de la Sibila. Así el primer arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera, decidió sustituir los reponsorios de maitines por villancicos en castellano para atraer a los moriscos conversos. De ahí proviene la larga tradición que acabó por dar significado exclusivamente navideño al villancico. Al filo del 1500 algún maestro de capilla particularmente ingenioso buscó otro modo de integración: confeccionar un argumento, una breve historia de carácter moralizante, en la que se integrasen los inevitables villancicos profanos, que ahora, sin embargo, tendrían ya algún sentido cristiano. Unos versos latinos al final reconducirían al pueblo a lo que interesaba, la liturgia. El resultado fue, naturalmente, una *ensalada*, nombre que define y describe al género.

Tras los primeros balbuceos, de los que apenas han quedado muestras, la ensalada tuvo la suerte de encontrar un compositor de talento, Mateo Flecha, y un medio favorable, la corte valenciana del Duque de Calabria. Para aquel entorno -en el que también estaban Pedro de Pastrana, Luis Milán y muchos otros músicos- compondría Flecha las músicas que hoy sonarán. Fueron impresas en Praga (1581) por su sobrino, Mateo Flecha "el Joven", que era capellán del emperador Rodolfo II, sobrino de Felipe II y a la vez su cuñado, puesto que era hermano de Ana, la cuarta esposa de éste. En el impreso el sobrino titula al tío "maestro de capilla que fue de las Serenísimas Infantas de Castilla" y, en efecto, su nombre aparece como tal en las nóminas (1543-46) de la capilla que funcionó al servicio de éstas en la pequeña corte que para ellas dispuso el Emperador en Arévalo. También figura en los mismos documentos como *mozo de capilla* Mateo Flecha "el Joven". Gracias a esta relación juvenil sería llamado a la corte imperial cuando la princesa María se casó con Maximiliano II.

En la publicación de Praga no se incluye *El Jubilate*, la cual no he podido haber, según explica Flecha "el Joven" en el Prólogo. Ya había sido impresa, sin embargo, por Fuenllana (1554) en transcripción para vihuela junto con otras dos. Además se conserva en copias manuscritas.

TEXTO DE LAS OBRAS CANTADAS

Tomás Luis de Victoria

Missa pro Victoria

Kyrie eleison. Christe eleison, Kyrie eleison.

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis, Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex coelestis, Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, filius Patris, Qui tollis peccata mundi, miserere nobis, suscipe deprecationem nostram, Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis, Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe, cum sancto spiritu in gloria Dei Patris, Amen.

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium, Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum, ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum non factum, con substantialem Patri, per quem omnia facta sunt, Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria Virgine et homo factus est, Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est, Et resurrexit tertia die secundum scripturas, et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris, et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis. Et in spiritum sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per prophetas, Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam, Confiteor unum baptisma un remissionem peccatorum Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi, Amen.

Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth, pieni sunt coeli et terra gloria tua. Osanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine Domini. Osanna in excelsis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Francisco Guerrero

Regina Caeli laetare

Regina Caeli laetare, ¡Aleluya!: quia quem meruísti potare,
¡Aleluya!: resurrexit sicut dixit, ¡Aleluya!; ora pro nobis Deum,
¡Aleluya!.

Huid, huid ¡oh! ciegos amadores

Huid, huid ¡oh! ciegos amadores
de un ciego amor que al tiempo puede tanto
que en un punto convierte el gozo en llanto
y el regalo menor en mil dolores.

Antes que el mundo os ligue de tal suerte
que no valga remedio que se haga,
huid, huid de un señor que dé por paga
dolor, llanto, angustia y muerte.

Mateo Flecha «El Viejo»

El Fuego

¡Corred, corred peccadores! / ¡ No os tardéis en traer luego /
agua al fuego, agua al fuego! / Este fuego que se enciende / es el
maldito peccado, / que al que no halla ocupado / siempre para sí lo
prende.

Qualquier que de Dios pretende / salvación, procure luego / agua al
fuego. / Venid presto peccadores, / a matar aqueste fuego, / hased
penitencia luego / de todos vuestros errores. / Reclamen esas
campanas / dentro en vuestros corazones. / Dandán, dandán,
dandán. /

Poned en Dios las aficiones, / todas las gentes humanas. / Reclamen
esas campanas / dentro en vuestros corazones. / Dandán, dandán,
dandán.

¡Llamad esos aguadores / luego sin tardar! / y ayúdenos a matar /
este fuego. / No os tardéis en traer luego / dentro de vuestra
conciencia / mil cargos de penitencia / de buen agua, / y así mataréis
la fragua / de vuestros malos desseos, / y los enemigos feos huirán.

¡Oh, cómo el mundo se abrassa / no teniendo a Dios temor, /
teniendo siempre su amor / con lo que el demonio amassa! / Por
qualquiera que traspasa / los mandamientos de Dios, / cantaremos
entre nos, / dándole siempre baldones: / *«Cadent super eos carbones, /
in ignem dejicies eos; / in miseriis non subsistent!»*

Este mundo donde andamos / es una herviente fragua, / donde
no á lugar el agua / si por ventura tardamos. / ¡Oh, cómo nos
abrassamos / en el mundo y su hervor! / Por qualquiera peccador /
que lo que da Dios no toma, / se dirá lo que de Roma / quando se
ardía sin favor: /

*«Mira Nero, de Tarpeya / a Roma cómo se ardía; / gritos dan niños y
viejos, / y él de nada se dolía».*

¡No os tardéis! ¡Traed, traed agua ya! ¡Y vosotros atajad! /
¡Corred, corred, corred! ¡Presto socorred! / ¡Sed prestos y muy
ligeros en dar golpes a los pechos! / ¡Atajad, atajad! ¡Atajad
aquestos techos!

Tran, tran tran. ¡Corred, corred! / ¡Cortad presto esos maderos!, /
¡Tañed, tañed, tañed, tañed! Dandán, dandán, dandán / ¡Tañed más
apriessa, que vamos sin redención!, / Tañed presto que ya cessa con
agua nuestra passión.

Y así, con justa razón / dirán las gentes humanas: / ¿Dónde las hay
las tales aguas soberanas? / ¿Dónde las hay las tales aguas?

Toca, Joan, con tu gaytilla, / pues ha cesado el pesar. / Yo te diré un
cantar / muy polido a maravilla. / Veslo aquí ea, pues todos decir:

«Díndirindín, Díndirindín, Díndirindín, Díndirindín, Díndirindín.» /

Veslo aquí ea, / pues todos decir: *«De la Virgen sin mancilla / ha
manado el agua pura»* Y es que á hecho criatura / al hijo de Dios
eterno / para que diese gobierno / al mundo que se perdió, / y una
Virgen lo parió, / según havemos sabido, / por reparar lo perdido / de
nuestros padres primeros, / ¡Alegría, caballeros!, / que nos vino en
este día / que parió Sancta María / al pastor de los corderos.

«Díndirindín dirindín, dindín, dindirindín.»

Y con este nacimiento, / que es de agua dulce y buena, / se repara
nuestra pena / para darnos a entender / que tenemos de beber /
desta agua los sedientos, / guardando los mandamientos / a que nos
obliga Dios, / porque se diga por nos: / *«Qui biberit ex hac aqua, non
sitiet in aeternum.»*

El Jubilate

Jubilate Deo, omnis Terra caritate et psalite; caritate, et exultóte. Mil plaseres acá estén / amén, amén, amén, / y ansi lo digo Yo / por el Niño que nació / esta noche en Belén / «*Oh, gran bien por quien se diría:/para mí me lo querria, madre mía;/para mí me lo querria!*»
¿Por dó veniste, bien tal? / Por la Virgen preservada, / la qual dixo en su llegada / al peccado original: / «*Poltron francoy, lasóme andaré, / que soy infantina del bel maridare*».

El diablo que lo oyó, se temió, / porque no pudo creer / que lo que mujer perdió / lo cobremos por mujer. / ¡Que sí puede ser, señor bachiller!

¡Oh, qué bonita canción!: «*Mejor le fuera el mal año al tacaño, / y aún a cuantos con él son, / mejor le fuera el mal año al tacaño, / de la ro-ro-ro-rón que es un vellaco ladrón*».

En la ciudad de la Gloria / dó los serafines son, / en medio de todos ellos, / cayó un picaro baylón. / El banastón me espanta, / que traga con su garganta / los padres primeros.

¡Oh, grosseros!, / no veys que la Virgen santa / dixo contra Lucifer: / «*Non fay, el cavaller, / non fay tal vilania, / que filiòla me soy de Dios / de Abrahán, señor de la jerarchia. ¡L'ánima mía!*»

El maldito replicó: ¡Nunca más paporro! / aquí veré yo cómo baylaréis vos a la girigonga. /

¡Saltar y baylar con voces y grita! / ¡y vos renegar, serpiente maldita! / La Virgen bendita os hará baylar la giringonga.

Et ipsa conteret caput tuum, alleluia, alleluia, alleluia.

La Negrina

Cumplido es ya nuestro deseo, / remediado es nuestro mal. Cante el linaje humanal / «*Gloria in excelsis Deo*», / pues Dios se ha hecho mortal.

No hay cosa igual / que querer hoy Dios nascer. / ¡Oh, gran plazer! / ¡Pues, amana la gaznata!

«*Cordero que al lobo mata / non más de verle nascer / ¿quién pensáis que deve ser?*». / Pues que tan bien lo has chapado, / ¿quién pensáis que debe ser? / dinos quién es ese tal.

Es el verbo encarnado / en la Virgen sin peccado / original. Pues entona aquí, Pascual, / un cantar si Dios te dexa. /

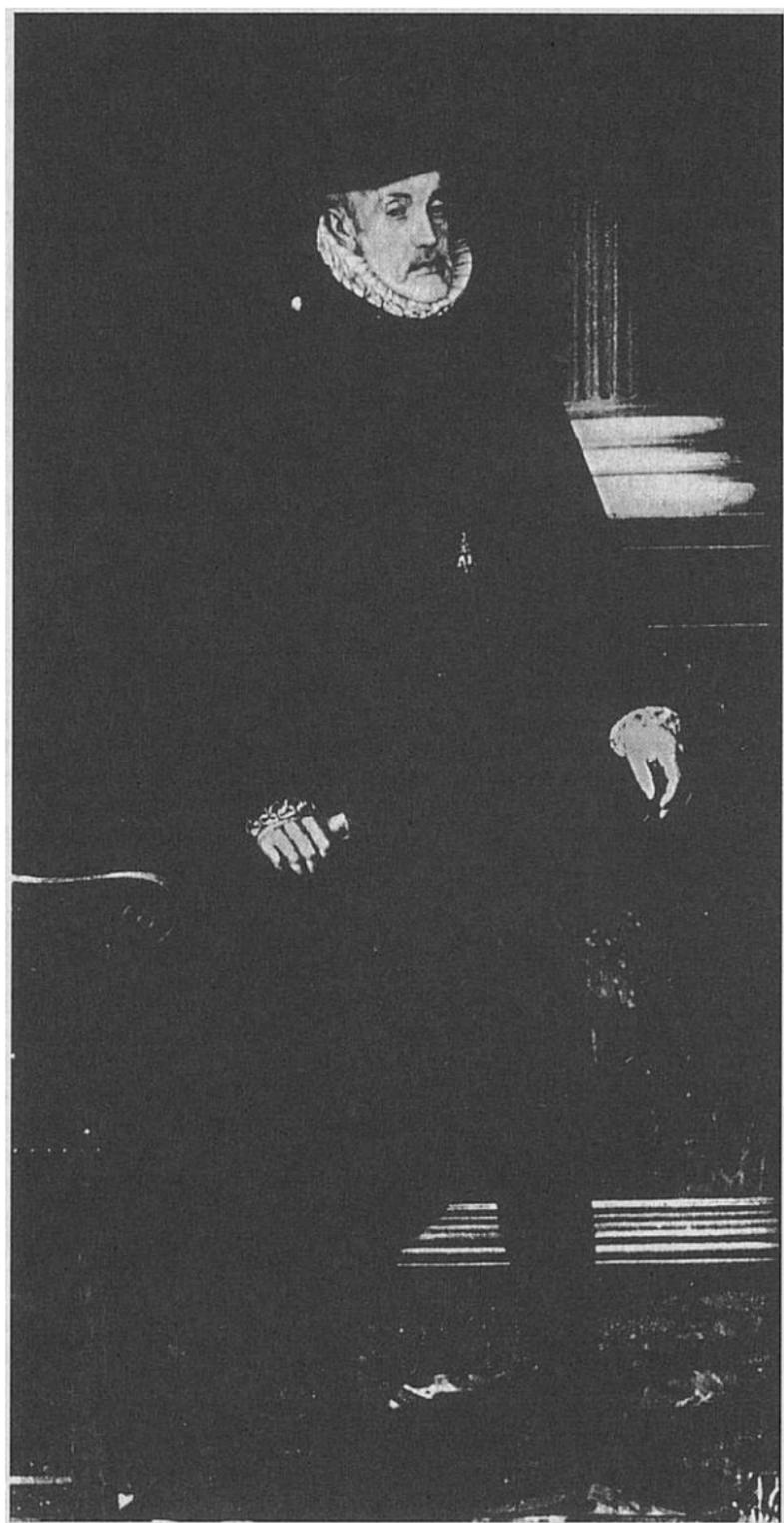
«*N'Eulália volgonella, / n 'Eulalia volgonella Bernat; N'Eulália volgonella. / ¡Ay!, volla de palmella, / Bernat, ab un rosegall, / ab un rosegail darrera, Bernat. / N'Eulália volgonella.*»

No nos cansemos / con plazer cantemos, / pues Dios y hombre es ya nascido.

¿Qué hará, qué hará aquel perdido / Lucifer, pues que le quitó su ser / la Virgen madre y esposa? / «*Florida estova la rosa, / que o vento le volvía la folla*»

Caminemos, y veremos / a Dios hecho ya mortal. / ¿Qué diremos, que cantemos / al que nos libró de mal / y al alma de ser cativa? / ¡Viva, viva, viva!

Canta tú, y responderé. / «*San sabeya, gugurumbé, / alangandanga, gugurumbé. Mantenga, señor Joan Branca, / mantenga vossa mercé / ¿Sabé como é ya nacido, / ayá em Berem, un Niño muy garrido? / Sa muy ben, sa muy ben. / Vamo a ver su nacimiento. / Dios pesebre echado está. / Sa contento. Vamo ayá. / ¡Su!, vení, que ye verá. / Sa contento. Vamo ayá. / Bonacagarano, cagarano. / Sa, bonaso su camisoncico rondaro;/Sa hermoso, sa hermoso / su sanico coyo roso. / Alangandanga, gugurumbé.*»
Alleluia.



PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

La Capilla de Felipe II, Rex Hispaniae

Fernando Paz, *flauta*

Ernesto Schmied, *taita*

Felipe Sánchez Mascuñano, *vihuela*

Leonardo Luckert, *viola de gamba*

Patricia Paz, *soprano*

César Carazo, *tenor*

José Bernardo Álvarez de Benito, *barítono*

Germán Torrellas, *bajo*

Se forma este grupo para conmemorar el cuarto centenario de la muerte de Felipe II, uno de los monarcas españoles más próximos al mundo de las artes, especialmente a la música. Así, se reúnen en un esfuerzo común músicos de diferentes formaciones especializadas en el repertorio de la España del XVI.

La sección instrumental del grupo está formada por los flautistas Fernando Paz y Ernesto Schmied, que colaboran habitualmente con diferentes conjuntos y son parte del grupo *Scordatura*, y del cuarteto *Extramundi* con el que han logrado crear uno de los mejores cuartetos actuales de flauta, tanto por su calidad musical como por su trabajo de investigación y recuperación; ambos son profesores de los conservatorios de San Lorenzo de El Escorial y Pamplona, respectivamente. Felipe Sánchez es uno de los vihuelistas más destacados y su actividad como concertista es enorme, lo mismo que Leonardo Luckert que colabora con la *Capella de Ministrers* y forma parte de la *Orquesta Barroca de Sevilla*.

Los cuatro cantantes del grupo pertenecen también a diferentes formaciones de música antigua, especialmente al grupo *Neocantes*, con el que han realizado conciertos en una treintena de países en todo el mundo, acompañando en ocasiones a los Reyes de España; o como embajada cultural de nuestro país, como en su reciente gira europea que ha incluido ciudades de la importancia de Roma, París, Londres o Dublín, siempre con repertorio español del siglo XVI.

César Carazo es integrante habitual entre otros de el *Ensamble de Eduardo Panlagua* y con Patricia Paz que colabora con el grupo *Especulum*, forman parte de la compañía *Madrid Goyesco*, también con J.B. Álvarez de Benito, que ha sido miembro del *Grupo Alfonso X* especializado en música medieval y gregoriana. Germán Torrellas con una ya larga y dilatada carrera como concertista, dedica buena parte de su trabajo actual al rescate y recuperación del repertorio histórico español.

SEGUNDO CONCIERTO

María Villa

Estudia canto con los profesores Rosmarie Meister y Wout Oosterkamp. Su actividad se desarrolla principalmente en los terrenos de la música histórica y del siglo XX. Forma parte y colabora con diversos grupos especializados en músicas preclásicas: SEMA, Zarabanda, Les Saqueboutiers de Toulouse, Capella Reial de Catalunya, etc. Ha actuado en papeles solistas en los estrenos de varias óperas barrocas españolas. Es fundadora del grupo Concierto de los Afectos, dedicado a la monodia barroca.

Su dedicación a la música del siglo XX se ha expresado en interesantes programas: Música para una exposición Schwitters, integral de las Mélodies de Erik Satie, Cage solo voces, Canciones de amor del siglo XX, espectáculos multimedia, etc. También ha estrenado diversas obras de autores españoles como la Sinfonía de Requiem, de X. Montsalvatge, con la Orquesta de la Radio de Belgrado, o El Pastorcico, de A. Oliver, con la Orquesta y Coros Nacionales de España, entre otras.

Ha ofrecido numerosos conciertos con piano, grupo de cámara y orquesta en importantes salas y festivales españoles (Semanas de Música Religiosa de Cuenca, Festival de Otoño de Madrid, Palau de la Música de Barcelona, Palau de la Música de Valencia, Teatro Lope de Vega de Sevilla, Teatro Arriaga de Bilbao, Fundación Juan March de Madrid, etc.) así como en Europa (Bienal Madrid-Bordeaux, Conservatorio de Estocolmo, Scuola Grande di S. Rocco en Venecia, Conservatorio Chaikovski de Moscú, Feste Musicali di Bologna, Brucknerhaus de Linz, etc.) y USA (Merkin Concert Hall de Nueva York y San Francisco University).

Ha intervenido en numerosas grabaciones como integrante de conjuntos. En calidad de solista ha grabado catorce C.D., entre los que destacan: Canciones de Amor del siglo XX (RTVE Música) y Noche Pasiva del Sentido, de C. Halffter (COM 92).

Jesús Sánchez

Nace en Madrid. Realiza sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de esa ciudad, por el que es titulado superior en la especialidad de guitarra clásica, siendo sus profesores, entre otros, José Luis Rodrigo, José Tomás, Leo Brower, etc. Su especial interés por la música antigua le lleva a estudiar instrumentos preclásicos como la vihuela, el laúd, la guitarra barroca, la guitarra romántica, etc., con los

profesores Gerardo Arriaga, Hopkinson Smith y Paul O'Dette, estudiando tanto las técnicas originales como la realización del bajo continuo.

Ha actuado con algunas de las más importantes formaciones de música antigua de este país en importantes festivales como: Ciclos de Cámara del Auditorio Nacional, Festival de Otoño de Madrid, Festival de Otoño de Santander, Ciclo del Románico Palentino, Festival Internacional de Órgano de León, conciertos de Música Barroca de San Lorenzo de El Escorial, Festival de Otoño de Cáceres, Museo del Prado, etc., con un repertorio que abarca desde el renacimiento hasta el barroco.

Tiene en su haber cuatro grabaciones discográficas dedicadas tanto al barroco español como al europeo, en los sellos XCP (París) y Tecno-Saga (Madrid).

Actualmente es profesor en el Conservatorio Padre Antonio Soler de San Lorenzo de El Escorial.

TERCER CONCIERTO

Grupo Sema

Carlos Mena, *contralto*

Ángel Iznaola y Pablo Heras, *tenores*

Emilio Gómez, *bajo*

Itziar Atucha, Alba Fresno, Carlos García y Marcial Moreiras,
vihuelas de arco

Francisco Rubio, *corneta*

Jesús Sánchez, *vihuela de mano*

Pepe Rey, *Director*

Desde su fundación en 1972 la actividad del SEMA se ha basado en dos ideas dinámicas: el estudio pormenorizado de las músicas de la Edad Media y el Renacimiento y su puesta en escena viva y comprensible para los oyentes de hoy. Para ello el SEMA funciona como un equipo en el que se reúnen musicólogos e intérpretes, músicos de mesa y músicos de atril, lo que dota a sus versiones de coherencia y fuerza de convicción resaltadas frecuentemente por la crítica.

A lo largo de estos años el Grupo SEMA ha ofrecido sus actuaciones en los escenarios y las ocasiones más variadas, desde los conciertos para escolares hasta los festivales de más fama y los «marcos incomparables» de España y el extranjero. En muchos conciertos el Grupo SEMA ha realizado el «estreno» de obras recuperadas de las viejas fuentes por primera vez, pero, en todo caso, su versión siempre resulta novedosa y particular.

Completan la actividad sonora del SEMA grabaciones para TVE, Radio Clásica y Cadena SER, además de producciones discográficas: *En folia* (Hispanvox, 1984), que recibió el premio RITMO a la mejor producción española; *Ramillete de cantigas, villancicos, ensaladas, romances, pavanas, glosas, tonos e otros entretenimientos* (GASA, 1987), premiado por el Ministerio de Cultura; *Por las sierras de Madrid* (KYRIOS, 1992) y *Cancionero musical de Palacio* (RTVE-MUSICA, 1993).

CUARTO CONCIERTO

La Capilla Real de Madrid*Director.* Oscar Gershensohn

<i>Sopranos:</i>	Alexia Juncal M ^a Jesús Prieto Celia Alcedo Isabel Rivero Raquel Wainhold Cecilia di Marco	<i>Altos:</i>	Luis Badosa Amaro González Lola Boson
<i>Tenores:</i>	Miguel Mediano Angel Iznola Francisco J. Velasco	<i>Bajos:</i>	Gabriel Zornoza Miguel A. Viñé Jorge Argüelles Isidro Anaya

Órgano: Miguel A. Tallante*Coordinación:* Regina Bocanegra

La Capilla Real de Madrid se crea en 1992 como conjunto vocal e instrumental dedicado a la interpretación de la música europea a partir del siglo XVI. Desde la rigurosa profesionalidad de sus integrantes, elabora un repertorio en el que se adecúan medios, forma y estilo a través de un minucioso proceso de investigación musical. Se ha presentado en los más prestigiosos festivales y ciclos musicales españoles: Festival de Música Barroca de León, Festival de Otoño, Madrid Capital Cultural 1992, Festival del Románico de Palencia, Festival de Otoño de Santander, Museo del Prado, Auditorio Nacional, Festival de Almagro 1995 y 96, Festival de Música Antigua de Granada, Festival de Arte Sacro de Madrid y Festival de Música Religiosa de Cuenca, con un repertorio que incluye oratorios, óperas, música del Renacimiento y Romántica. En 1994 participó por encargo de la Fundación Juan March, en los actos de conmemoración del IV centenario de la muerte de Palestrina. Invitada por la Fundación Príncipe de Asturias también en 1994, estrenó en varias ciudades españolas las *Vísperas de Navidad* de C. Monteverdi. En 1995 fue invitada a presentar en el Festival de Almagro como primera representación operística en la historia de este Festival, la ópera *Dido y Eneas* de H. Purcell, producida en colaboración con la Fundación Olivar de Castillejo en conmemoración del Tricentenario Purcell. Esta producción fue invitada a participar en el Festival Abu-Gosh de Jerusalén y Ludwigsburg Fest Spiele de Alemania en 1996.

Invitada en la edición de 1996 del Festival de Almagro, llevó a cabo la producción de la ópera *Acis y Calatea* de G.F. Haendel, obra que realizó en diversos lugares de España, in-

cluyendo entre ellos una gira por Asturias, y ha interpretado *El Mesías* de Haendel en el Santuario del Perpetuo Socorro así como en la Iglesia de los Jerónimos de Madrid.

De entre los proyectos realizados en 1997 el reestreno de la misa *Laúdare Omnes Gentes* de Tomás Guerrero en el Festival de Música Religiosa de Cuenca y la realización, incluida dentro de su propio Ciclo, del *Requiem* de Mozart en el Santuario del Perpetuo Socorro y en el Auditorio de Palma de Mallorca. La Capilla Real de Madrid ha grabado dos compactos, el primero con obras de C. Patiño y H. Schutz y el segundo denominado «Maestros del Monasterio de Guadalupe del siglo XVIII». En la actualidad prepara la puesta en escena de *The Fairy Queen* de H. Purcell para el verano del presente año, y una gira por Budapest, Praga y París.

Oscar Gershensohn

Nacido en Buenos Aires (Argentina) en 1955, es licenciado en dirección orquestal, carrera que cursó en la Universidad de La Plata, donde estudió, entre otros, con los profesores Mario Benzecry, Ljerko Spiller y Guillermo Graetzer. De 1979 a 1984 fue director del coro de Jóvenes Intérpretes de Buenos Aires. En 1984 se trasladó a Israel, donde obtuvo el master (Artist Diploma) en Dirección coral y orquestal, bajo la dirección de los maestros Mendi Rodan, Aaron Harlapp y Noam Sheriff, en la Academia Rubin, de Jerusalén. Completó su formación en diversos cursos con los maestros Kevin Smith, Jane Manning y John Alldis.

En 1986 asumió la dirección titular del Coro «Oratorio» de Jerusalén, con el que realizó una intensa actividad de conciertos, tanto en Israel como en diversas giras por Dinamarca, Holanda, Bélgica, Alemania y Suecia. En 1988 fue contratado como director adjunto del Coro Nacional de Israel, lo que le permitió colaborar en diversos proyectos con la Filarmónica de Israel y su director titular Zubin Mehta, así como con diversas batutas de nivel internacional. De 1989 a 1991 fue director titular de la Orquesta del ICCY (International Cultural Center form Youth). En calidad de director invitado ha dirigido, entre otros, los siguientes organismos: el Grupo Coral «Cameran», de Tel Aviv; la Orquesta de Cámara de la Academia «Rubin»; el Grupo de Música Contemporánea de Jerusalén; la Orquesta Sinfónica de Mendoza (Argentina); la «Sinfonietta Israeli»; la Orquesta Sinfónica de Haiffa; la de RTV de Israel; la Orquesta Sinfónica y el Coro del Festival de Arce; la Orquesta Sinfónica de Asturias; la Orquesta de Cámara «Reina Sofía»; el Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid; y el Coro y Orquesta del Principado de Asturias. Es profesor de Conjunto Coral y Formas Musicales del Conservatorio de la Comunidad de Madrid y Director Artístico desde su fundación de La Capilla Real de Madrid.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Pepe (Juan José) Rey

Madriileño, de 1948. Estudió Psicología en la Universidad Complutense y Musicología en el Conservatorio de Madrid. Actualmente es Asesor musical en el departamento de Producciones de Radio Clásica, dedicado a la grabación de conciertos y la producción discográfica

Su actividad en el campo de la música se ha diversificado en trabajos de investigación, publicaciones, programas de radio y conferencias, sin olvidar nunca la práctica interpretativa dentro del Grupo SEMA, del que es director.

Ha sido redactor jefe de la "Revista de Musicología" y colaborador habitual de «Scherzo» y de las páginas culturales del diario ABC, pero también ha escrito artículos para otros diarios y revistas nacionales y extranjeras: EL PAIS, Revista de Occidente, Claves de Razón práctica, Gendai Guitar (Japón), Il Fronimo (Italia), etc. Entre los libros cabe mencionar *Ramillete de flores (Colección inédita de obras para vihuela)*, *Portus musicae, de Diego ele Puerto*, *Danzas cantadas en el Renacimiento español* y *Los instrumentos de púa en España*.

Con el apodo de «Bachiller Rey» ha popularizado en la radio programas como *Veterodoxia*, *Diccionario de antigüedades*, *Galería de retratos*, *Medianoche era por filo...*, *En un lugar de la marcha* o *Los Tesoros de Orfeo*. Tanto en ellos como en las publicaciones intenta con frecuencia la mezcla de géneros -narrativa y poesía sobre todo-, por lo que es difícil saber lo que se esconde tras títulos como *El azar y la fatalidad (Historia de un descubrimiento musicológico)*, *Portae musicae*, *Reivindicación de un Re*, *Libro dos enxiemplos do Rei Sandio*, *Musicología forense*, *Nominalia* o *Los ojos del Rey*.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955,
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos,
recitales didácticos para jóvenes
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares)
conciertos en homenaje a destacadas figuras,
aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

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



Fundación Juan March

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