

«DE LO HUMANO... Y DIVINO»

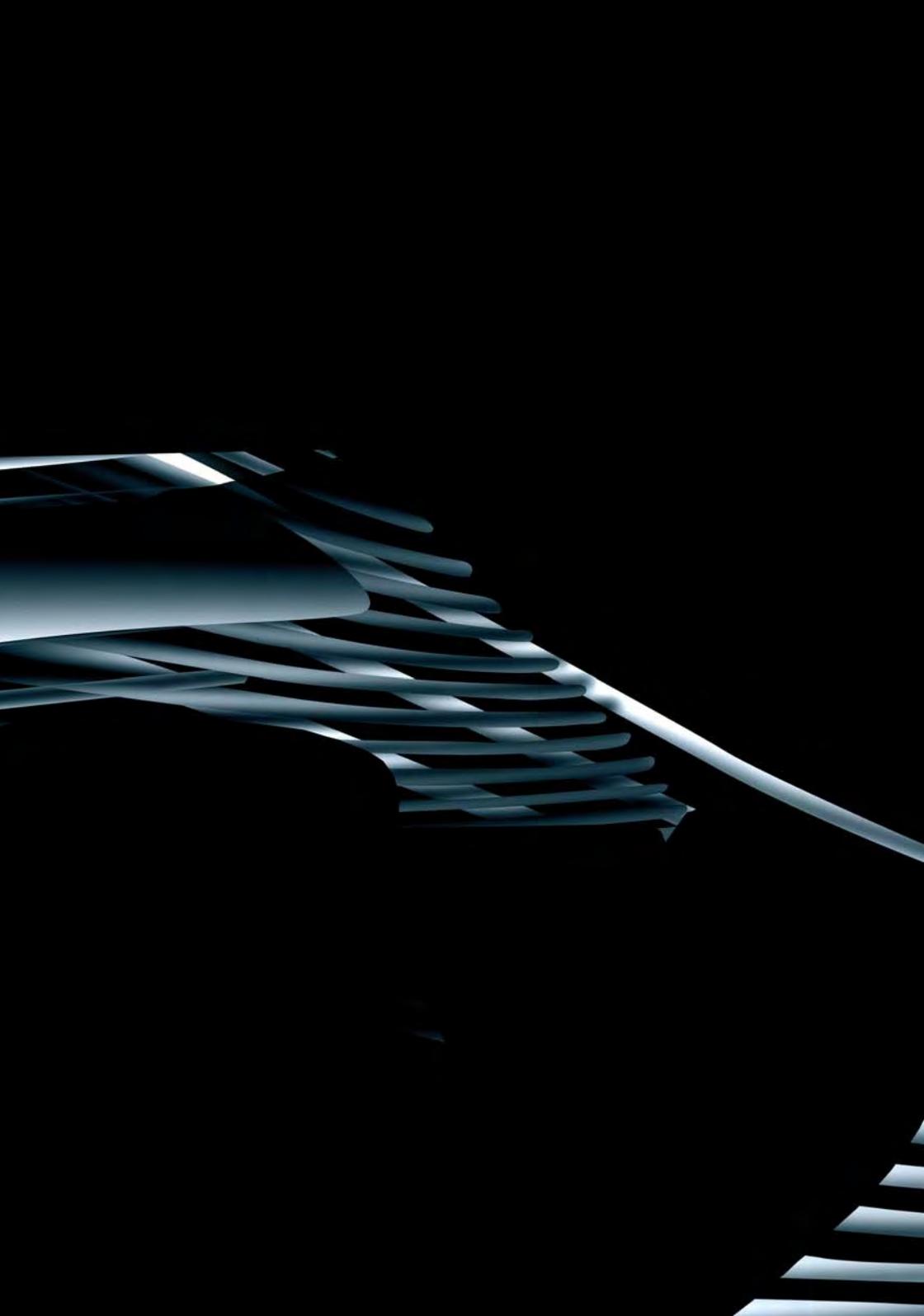
[ANATOMÍA DE LAS PASIONES]

DÍAS 14, 15, 16, 17 Y 18 DE MAYO DE 2014



TEATRO DE
LA ZARZUELA

MÚSICA DE JUAN HIDALGO Y OTROS AUTORES
IDEA ORIGINAL Y DIRECCIÓN MUSICAL CARLOS MENA
DIRECCIÓN DE ESCENA JOAN ANTÓN RECHI
CAPILLA SANTA MARÍA



«DE LO HUMANO... Y DIVINO»

[ANATOMÍA DE LAS PASIONES]

ESPECTÁCULO EN HOMENAJE A JUAN HIDALGO (1614-1685)
EN EL 4º CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

MÚSICA DE JUAN HIDALGO, GASPAR SANZ,
SANTIAGO DE MURCIA, ANTONIO MARTÍN I COLL,
FRANCISO GUERAU, DOMENICO MAZZOCCHI
Y AUTORES ANÓNIMOS

TEMPORADA 2013 - 2014



TEATRO DE
LA ZARZUELA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

FECHAS Y HORARIOS

14, 15, 16, 17 y 18 de mayo de 2014
20:00 horas (domingos, a las 18:00 horas)

Funciones de abono:

14, 15, 16, 17 y 18 de mayo

Duración aproximada: 1 hora y 30 minutos (sin descanso)

La función del jueves 15 de mayo de 2014 será retransmitida en directo por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

Teatro de la Zarzuela
Jovellanos, 4 - 28014 Madrid, España
Tel. centralita: 34 91 524 54 00
<http://teatrodelazarzuela.mcu.es>
Departamento de abonos y taquillas:
Tel. 34 915 245 472 y 910 505 282

El Teatro de la Zarzuela es miembro de: El Teatro agradece la colaboración de:



Edición del programa: Departamento de comunicación y publicaciones
Coordinación editorial y de textos: Víctor Pagán
Traducciones: Victoria Stapells
Diseño gráfico y maquetación: Bernardo Rivavelarde
Impresión: Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado
D.L.: M-12305-2014
Nipo: 035-14-036-5



«DE LO HUMANO... Y DIVINO»

[ANATOMÍA DE LAS PASIONES]

ESPECTÁCULO EN HOMENAJE A JUAN HIDALGO (1614-1685)
EN EL 4º CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

MÚSICA DE JUAN HIDALGO, GASPASANZ, SANTIAGO DE MURCIA,
ANTONIO MARTÍN I COLL, FRANCISCO GUERAU, DOMENICO MAZZOCCHI Y
AUTORES ANÓNIMOS

Nueva producción del Teatro de la Zarzuela



Gaspar de Crayer. *Felipe IV, a caballo*.
Óleo sobre tabla, hacia 1632, detalle (P01553).
© Museo Nacional del Prado (Madrid)

Luca Giordano. *Carlos II, a caballo*.
Óleo sobre lienzo, hacia 1694, detalle (P0197).
© Museo Nacional del Prado (Madrid)

ÍNDICE

Reperto y Ficha artística «De lo humano... y divino» en breve "Of Things Human... and Divine" as an introduction	8 9, 10 9, 11
Desde la fortuna de ser intérprete Carlos Mena	12
Juan Hidalgo: «De lo humano... y divino» María Asunción Flórez Asensio	22
Fotografías de la producción 2014	42
Textos Agustín de Salazar y Torres, Juan Velez de Guevarra, Francisco de Avellaneda Melchor Fernández de León y autores anónimos	50
Juan Hidalgo. Cronología José María Domínguez Rodríguez	60
Biografías	66
Capilla Santa María	71
Teatro de la Zarzuela	72
Información general	76

«DE LO HUMANO... Y DIVINO» [ANATOMÍA DE LAS PASIONES]

REPARTO

Alicia Amo, soprano

Carlos Mena, contratenor

José Antonio López, barítono

FICHA ARTÍSTICA

Idea original y dirección musical

Carlos Mena

Dirección de escena

Joan Antón Rechi

Escenografía

Alfons Flores

Figurines

Mercè Paloma

Iluminación

Santiago Mañasco

Ayudante de escenografía

Isabel Velasco

Ayudante de vestuario

Núria Cardoner

Asesora filológica y preparación de textos

Lola Pons Rodríguez

Capilla Santa María

Realización de escenografía: Stage Music, S.L. (alquiler de estructura), Tusa, Ideas Theatrend, S.L. y Utilería-atrezzo, S.L.
Realización de vestuario: Vestir l'Época, S.L. y Dress Art
Utilería: Hermanos Mateos y Vázquez. Muebles y atrezzo, S.L.

«DE LO HUMANO... Y DIVINO» [ANATOMÍA DE LAS PASIONES]

EN BREVE

Espectáculo en el que se combinan los tonos a lo Sagrado y a lo Humano. El Amor se presenta como exaltación al mismo tiempo del amor humano y de la naturaleza del Hombre o de la Mujer, y de otra parte del amor divino a Dios y de la Religión. Estos dos planos unas veces se separan y otras muchas se unen y confunden de forma voluntaria con la música de Hidalgo, así como de otros compositores de la época. La dirección musical es de Carlos Mena y la dirección escénica de Joan Antón Rechi.

Según Carlos Mena: «la idea de que ese Dios que en la vida espiritual todo lo ordena a pesar de nuestra imperfección como seres pecadores, es probablemente el mismo Dios al que cantamos en la vida profana y al que echamos en cara todos nuestros desagrazos y desdichas amorosas.» Este espectáculo permite llegar al interior de la música, «como si contara con un bisturí para mostrar la anatomía de las pasiones a través de cortes retóricos de una manera cuidadosamente seleccionada».

“OF THINGS HUMAN... AND DIVINE” [ANATOMY OF PASSIONS]

AS AN INTRODUCTION

A performance combining “tonos” (Songs) on Sacred and on Human subjects. Love is presented as a glorification both of Human Love and of the nature of Man or of Woman, and also of Divine Love for God and for Religion. These two levels are sometimes separate, but often unite and merge of their own free will with the music of Hidalgo – as well as with music from other composers of the period, under the musical direction of Carlos Mena and with stage direction from Joan Antón Rechi.

According to Carlos Mena: “the idea that this God, who, in our spiritual life puts everything in order in spite of our imperfections as sinners, is probably the very same God to whom we sing of the profane in our lives, and to whom we reproach all our offences and misfortunes in love.” This event which takes us deep inside the music “as if equipped with a scalpel to show the anatomy of passion using carefully chosen rhetorical incisions”.

PROGRAMA

«AMOR, QUINTO ELEMENTO»

ANTONIO MARTÍN I COLL (1671 - hacia 1734)
Chacona (instrumental)**

JUAN HIDALGO (1614 - 1685)
Tened, parad, suspended (Solo humano)
Esperar, sentir, morir (Tono humano)
Peinándose estaba un olmo (Tono humano)
De las luces que en el mar (Tono humano)

«ENTRISTECED LA ALEGRÍA,
LA TRISTEZA ALEGRAD»

JUAN HIDALGO
Amar sin cegar (Solo al Santísimo Sacramento)

GASPAR SANZ (1640 - hacia 1710)
Lantururú (instrumental)**

ANÓNIMO (siglo XVII)
Tanta copia de hermosura (Solo humano)

ANTONIO MARTÍN I COLL y
SANTIAGO DE MURCIA (1682 - ¿?)
Villano y *Canarios* (instrumental)

JUAN HIDALGO
Hoy a cantar a porfía (Tono a la Soledad)**
Trompicábalas Amor (Tono humano)**

«AGUA PIDO, QUE ME ABRASO»

SANTIAGO DE MURCIA
Grave (instrumental)**

DOMENICO MAZZOCCHI (1592 - 665)
Amar a Dios por Dios (Soneto)

JUAN HIDALGO
El agua del llanto (Solo de Miserere)
La noche tenebrosa (Tono humano)

ANÓNIMO (siglo XVII)
Folías (instrumental)**

JUAN HIDALGO
Antorcha brillante (Solo humano)

«DE LAS QUE ROMPEN EL AIRE»

JUAN HIDALGO
Ay que sí, ay que no (Tono humano)
Flores que al alba (Solo al Santísimo)

FRANCISCO GUERAU (hacia 1649 - 1722)
Marionas (instrumental)**

JUAN HIDALGO
De los ceños del diciembre (Tono humano)

ANÓNIMO (siglo XVII)
No hay que decirle el primor (Jácaras)**

** Adaptación musical de Carlos Mena (20014)

PROGRAMME

«LOVE, THE FIFTH ELEMENT»

ANTONIO MARTÍN I COLL (1671 - circa 1734)
Chacona (instrumental)**

JUAN HIDALGO (1614 - 1685)
Hold, Stop, Cease (Solo humano)
To Hope, to Feel, To Die (Tono humano)
An Elm Tree was grooming Itself (Tono humano)
Of the Lights which in the Sea (Tono humano)

«SADDEN THE JOY,
REJOICE THE SADNESS»

JUAN HIDALGO
To Love without becoming Blind
(Solo al Santísimo Sacramento)

GASPAR SANZ (1640 - hacia 1710)
Lantururú (instrumental)**

ANÓNIMO (17th century)
So many Copies of Beauty (Solo humano)

ANTONIO MARTÍN I COLL y
SANTIAGO DE MURCIA (1682 - ¿?)
Villano y *Canarios* (instrumental)

JUAN HIDALGO
Today let us sing in Emulation
(Tono a la Soledad)**
Love tripped them up (Tono humano)**

«WATER I BEG, I AM BURNING»

SANTIAGO DE MURCIA
Grave (instrumental)**

DOMENICO MAZZOCCHI (1592 - 1665)
Love God for the sake of God (Sonnet)

JUAN HIDALGO
The Water of Tears (Solo de Miserere)
The Dark Night (Tono humano)

ANONYMOUS (17th century)
Folías (instrumental)**

JUAN HIDALGO
Shining Torch (Solo humano)

«OF THOSE THAT THE AIR
CUTS THROUGH»

JUAN HIDALGO
Oh yes, Oh no (Tono humano)
Flowers that at Dawn (Solo al Santísimo)

FRANCISCO GUERAU (circa 1649 - 1722)
Marionas (instrumental)**

JUAN HIDALGO
Of December Frowns (Tono humano)

ANONYMOUS (17th century)
It were better not to tell of the care (Jácaras)**

** Musical adaptation by Carlos Mena (20014)

«[Juan Hidalgo] es de superior habilidad, y ha merecido los mayores honores de SS.MM. en todos los tiempos»
Antonio Manrique, Patriarca de Indias, 1677

DESDE LA FORTUNA DE SER INTÉRPRETE

Carlos Menéndez

PRIMERAS LECTURAS DE HIDALGO

Recuerdo con emocionada nitidez los primeros ensayos en los que tuve la afortunada suerte de vivir la música de Juan Hidalgo, mezclada con obras de compositores españoles como José de Torres o Sebastián Durón. Eran los últimos años de la década de los ochenta del siglo pasado —los albores de mi actividad como cantante; tendría unos dieciocho años y el maestro José Rada, nuestro admirado Pepe, reunía en el salón de su casa, en la Plaza de Santa María de Vitoria-Gasteiz, a la Capilla Peñaflorida. Era una mezcla de músicos aficionados y profesionales para hacernos vivir la música tamizada a través de su huracanada energía y pasión de genio musical. Para nosotros, o más bien he de decir para mí, cada ensayo y cada concierto suponía un estado de excitación, de boquiabierta admiración hacia su manera de entender la música, que definitivamente supuso una revolución tanto en el descubrimiento de nuevos repertorios, los tan manidos repertorios históricos, como en la manera de afrontarlos.

Lejos de ensimismarse con el repertorio barroco transalpino o centroeuropeo, del que procedía en su anterior ocupación como organista de la luterana iglesia de Reinbeck, Pepe Rada insistía en la recuperación y en el trabajo de interpretación del repertorio barroco español. Y eso para un joven cantante como era yo, sembró una pequeña inquietud sobre nuestro repertorio. Yo me preguntaba en aquel momento, sin encontrar respuesta todavía, por qué alguien que era experto conocedor de Hasse, Bach, Buxtehude, etc. estaba tan empeñado en que interpretáramos esa música. Lo que sí supe sacar en claro de sus interpretaciones era su pasión por el texto, su acentuada manera de hacerlo sonar, más que cantarlo, y lo respetuoso y exigente que era con la escritura rítmica plasmada por los compositores, riqueza rítmica por otra parte inherente al repertorio musical español del siglo XVII.

Más tarde, al cabo de las décadas que siguieron a aquellas primeras experiencias, he tenido la oportunidad de interpretar la música de Hidalgo con reputados músicos españoles como Jordi Savall, dentro de sus formaciones Hespèrion XX y La Capella Reial de Catalunya, José Miguel Moreno con Orphenica Lyra y Eduardo López Banzo con Al ayre español, entre otros tipos de iniciativas menos conocidas. A todos estoy agradecido por las experiencias profesionales y personales que me han permitido vivir, y de todos me he nutrido en un mayor o menor número de conceptos. De tal modo, que unido a mis años de severidad académica en la Schola Cantorum Basiliensis, en Suiza, donde me formé, y donde un autor como Hidalgo tan sólo era interesante por lo raro o exótico de su escritura, más que por el valor del hecho conceptual de su música, y a pesar de mis esfuerzos en incluirlo en mis programas de exámenes; todo esto unido me ha permitido tener claro de qué modo quiero, o más bien necesito, plasmar mi manera de sentir la música de Hidalgo y, por extensión, la que corresponde al siglo XVII, bajo mis convicciones y criterios musicales.

«DE LO HUMANO... Y DIVINO»

Cuando me surgió la idea de este espectáculo en homenaje a Juan Hidalgo, lo primero que se hizo presente en mi iniciativa fue el trazo musical de sus obras. Más allá de una gran obra de formato específico, me latía la idea de mostrar su identidad como compositor y autor de una estética musical concreta, bajo mi punto de vista, rica y llena de personalidad propia. Podría decir que especialmente durante la primera mitad del siglo XVII se va consolidando un tipo de composición para voz sola en lengua vulgar y que adquiere gran relevancia durante la segunda mitad del siglo, el *tono*. Bien el *tono divino*, que hace referencia a su carácter y uso religioso, que inicia su andadura a partir de 1630, o bien el *tono humano* que unido desde inicios del siglo a la idea de *romance nuevo*, tiene su esplendor como obra para voz sola a partir de mediados de siglo, son piezas musicales de una fuerza y expresividad comprimidas a veces en pocas frases. Y es precisamente esta forma musical, que en cierto modo acaba estereotipándose a finales de siglo, la que aporta lo que yo denominaría, con el riesgo que conlleva generalizar, un estilo propiamente español en lo musical, marcado por una estructura formal generalmente compuesta de estribillos y coplas, por una abrumadora presencia del ritmo ternario, por el uso mayoritariamente silábico de la música cantada y por una riqueza de contrapuntos rítmicos que exige en algunas ocasiones cierto grado de virtuosismo rítmico en los intérpretes. Estos códigos o patrones compositivos tendrían sus años contados asfixiados con la llegada de nuevos aires a la monarquía española y la imposición del estilo típicamente italiano



—fácilmente identificativo con las estructuras de *recitativo* y *aria da capo*—, que tan sabiamente supo combinar José de Torres, pero que finalmente enterraría para el resto de la época barroca lo que se sugiere como estilo barroco español.

Así que me decidí a reunir un ramillete de *tonos* de Hidalgo con el objetivo de mostrar un trazo musical definido. Ramillete musical, que haciendo alusión al Solo al Santísimo, *Flores que al alba* —en esta época la terminología *solo* es equivalente a *tono*— y a lo que reza en su texto, tributa «suavidades a un bello clavel», «El jazmín, dilantando fragancias», «tulipán misterioso», «matizando el clavel de corales», componiendo una obra floral musical. Quería que el arte de Hidalgo tuviera reflejo en su propia esencia y trazo musical, más que verse de manera legítima atada al desarrollo de una obra dramáticamente concebida, como hubiera podido ser el montaje de una zarzuela del homenajeado como *Los juegos olímpicos* o una ópera como *Celos aun del aire matan*. Y a partir de una selección de la inmensidad de obras de Hidalgo y otros compositores cercanos en el tiempo para él, nació «*De lo humano... y divino*».

Los distintos tonos de Hidalgo que aquí se incluyen, aparecen acompañados por obras vocales de otros compositores del siglo XVII —Domenico Mazzocchi y autores anónimos—. Además se suman adaptaciones instrumentales al orgánico con el que contamos para el espectáculo de otros compositores españoles de tecla y de guitarra, cuyas obras hacen la vez de ensamble y encuadre de las distintas obras vocales. He querido incluir este tipo de obras para tecla y guitarra porque desde mi punto de vista es la literatura instrumental más rica y refinada con la que contamos en el siglo XVII. A veces pienso que en nuestros días esta música vive encajonada en los recitales interpretados por músicos diestros en esos instrumentos y no tienden a convivir, como seguramente ocurriría de manera tanto intencionada como improvisada en la época, con otras formas musicales coetáneas.

Me he valido de fuentes como la Biblioteca Nacional de España (Madrid), la Biblioteca Nacional de Cataluña (Barcelona) y la Biblioteca Nacional Marciana (Venecia), etc., así como de transcripciones propias y de variados trabajos de estudio y transcripción como, por ejemplo, *Tonos a lo divino y humano en el Madrid barroco*, publicación de la Fundación Caja Madrid, con la Editorial Alpuerto en 2004 (Patrimonio Nacional Español, 13). En este apartado me gustaría destacar la ayuda que me ha aportado el trabajo del musicólogo Luis Robledo Estaire. Durante estos últimos veinticinco años él me ha acompañado en mis interpretaciones, apareciendo en las partituras que pasaban por mi atril en innumerables obras y me ha permitido disfrutar de la música de Hidalgo y de tantos otros compositores españoles.



Pietro Liberi. *Sueño de Endimión*. Óleo sobre lienzo, hacia 1660. © Museo del Hermitage (San Petersburgo)

Antonio Molinari. *Adán y Eva en el Paraíso*. Óleo sobre lienzo, hacia 1704. © Museo de Bellas Artes de Filadelfia (Estados Unidos)

Como intérprete, varios son los núcleos y códigos expresivos comunes a este grupo de obras y que son los que me ocupan mayormente en el disfrute de las mismas:

- . La belleza y sofisticación de los textos, impregnados del esplendor literario de la época.
- . La riqueza y virtuosismo rítmico de las obras.
- . La sutil utilización de figuras retóricas musicales en pos de un mayor esplendor del discurso literario y dibujando una «anatomía de las pasiones».
- . La constante presencia del amor a Dios en lo divino, y del dios Amor en lo humano.

LAS HIPÉRBOLES EN LOS TEXTOS

A veces los músicos tendemos a centrar gran parte de nuestra visión de una obra musical en la traducción, comprensión y expresión del lenguaje musical, ya que nuestro conocimiento de la lectura musical es la que nos hace distintos de otro intérprete escénico que no sabe leer música. Pero para un cantante existen dos lenguajes y no siempre equilibramos nuestro grado de exigencia entre el texto escrito y el musicado. Siempre me fascinó, y muchas veces reconozco que me confundió, el grado de sofisticación de muchos textos que tenía que cantar. Tanta facilidad para descifrar la escritura musical y tan poca para descifrar el verdadero significado y acierto de algunos poemas o escritos. Podemos ver un ejemplo claro de estas bellísimas hipérboles literarias en *De las luces que en el mar*.

«Cuando un amante, pastor
de la ingratitude que adora,
a suspiros despertaba
las mal dormidas memorias,
al ser primero se entregan
las ya discernibles formas,
y a la luz del sentimiento
conoce cuánto le roban»

Realmente la capacidad, en este caso, de Juan Vélez de Guevara para esconder y hacer aparecer más tarde el objeto del desamor y describir su estado de desdicha, escapa a mi entendimiento en una primera lectura. Y no sólo considero importante *entender* el significado de lo escrito, sino que además como músico necesito *comprender* la dirección de la expresividad literaria para poder encontrar figuras musicales que la apoyen, equilibren u obvien las intenciones del propio texto.

Es por eso, y también por una cuestión de limpieza filológica, por lo que he contado en este proyecto con la inestimable ayuda de la filóloga Lola Pons Rodríguez. Son muchos años los que llevo sintiendo una especie de orfandad filológica en las interpretaciones de tan cultos textos y por fin, como cuando uno desata por arte de magia y con total sencillez un nudo que antes parecía un laberinto, he podido resolver incógnitas conscientes e inconscientes, y pálpitos que siempre quedaban en un limbo de dudas dentro de mi imaginario como intérprete. Por eso, desde ahora y en la medida de lo posible, hago mía la leyenda de los filólogos «pon un filólogo —y un musicólogo— cerca de tu estudio interpretativo», en pos de una interpretación musical más sana y responsable.

EL VIRTUOSISMO RÍTMICO

Es verdad que uno de los elementos identificativos de lo que podría considerarse un estilo típicamente español en el siglo XVII es la utilización abusiva, o más bien invasiva, del compás de *proporción menor*, o compás ternario y todas las variantes que ese ritmo nos proporciona en cuanto a acentuación, intercalando patrones alternativos de *hemiolia* con los propios del compás —esto es la figura rítmica de 2+2+2 en contrapunto con la figura de 3+3. Pero es que Hidalgo, y a la sazón sus contemporáneos, no se dan por satisfechos con esas variantes, tan marcadas por ejemplo en la *Jácara*, sino que combinan simultáneamente en las dos voces de un tono esas variantes de acentuación, lo que supone que mientras una voz está marcando su línea musical en la fórmula 2+2+2, otra está moviéndose en 3+3. Y ese sólo es el punto de partida ya que las combinaciones son múltiples cuando además esos ritmos se desplazan en el valor de una semibreve no coincidiendo con la acentuación propia del compás, mezclando varias posibilidades en un mismo compás, etc. Todo esto produce un bosque de ritmos de un virtuosismo que yo no podría reconocer en otros repertorios cultos de la época en la música occidental.

Uno de los muchos ejemplos de la utilización retórica de esta «enmascarada confusión rítmica» que encontramos en Hidalgo en su *Solo al Santísimo Sacramento, Amar sin cegar*, cuando después de un asentado ritmo binario en el estribillo, comienza la copla cambiando a ritmo ternario paralelamente en la línea de bajo continuo y voz, pero va desplazando *hemiolias* y ritmos ternarios a distinta distancia entre las dos voces, produciendo un efecto de confusión y de ocultamiento significativo cuando el texto dice:

«¿Cómo pueden ver los ojos
en este misterio fiel,
si la venda del amor
también le sirve a la fe?»

Y sólo hace coincidir rítmicamente a las dos voces, la instrumental del bajo continuo y la voz, en las cadencias sobre las palabras «fiel» y «fe».

De esta manera consigue Hidalgo acentuar musicalmente la antítesis que supone la confusión rítmica del mortal que no consigue ver y que sólo la fe lo asienta en un reposo rítmico en la cadencia.

ANATOMÍA RETÓRICA

La utilización de figuras retóricas musicales en pos de un mayor grado de entendimiento, expresividad y vehemencia del texto es una técnica muy extendida por los compositores barrocos. De hecho me atrevería a decir que los compositores alemanes son los más estereotipados, muchas veces con gran fortuna estética, en esta técnica. En el caso de Hidalgo encuentro que su manera de utilizar estas figuras retóricas en su música, más que discreta, es que está sabiamente dosificada. Busca la fuerza de esas figuras en su medida más concentrada y no tanto por un modo reiterativo de utilizarlo, como si contara con un bisturí para mostrar la anatomía de las pasiones a través de cortes retóricos de una manera cuidadosamente seleccionada.

Podemos verlo en dos ejemplos. El primero es el uso de una figura llamada *abruptio*, que consiste en interrumpir de manera sorpresiva un discurso musical sin que la puntuación del texto lo exija,



Antonio de Pereda y Salgado. *Vanitas: el sueño del caballero o Desengaño del Mundo: «Eternamente hiere, vuela veloz y mata»*. Óleo sobre lienzo, hacia 1650. © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)



Antonio de Pereda y Salgado. *Vanitas: la alegoría de la Vanidad o Desengaño de la Vida (glorias y miserias terrenales)*. Óleo sobre lienzo, hacia 1634-36. © Museo de Historia del Arte (Viena)



Peter Paul Rubens. *Triunfo de la Verdad sobre la Herejía*. Óleo sobre tabla, hacia 1625 (P01697).
© Museo Nacional del Prado (Madrid)



Peter Paul Rubens. *Triunfo de la Iglesia*. Óleo sobre tabla, hacia 1625 (P01698).
© Museo Nacional del Prado (Madrid)

esto es a mitad de una frase, por ejemplo, para describir más enfáticamente una palabra. Ocurre en *Esperar, sentir, morir*, ya que en las coplas a mitad del segundo verso, justamente después de la palabra «callando» utiliza un silencio repentino (), de tal manera que de sutil modo describe lo callado de su «dolor atento», «si en su siempre callando () dolor atento». Y al utilizar la misma música con distintos textos de las coplas vuelve a ocurrir en versos posteriores en palabras como «ayes», «alivio», «ansía», «males», «impulsos», creando una expectativa a mitad del verso sobre esas palabras, la mayoría de ellas de fuerte carga descriptiva, y produciendo una resolución rítmica y musical de esa expectativa en el resto del discurso musical de la copla hasta la entrada del estribillo.

Ocurre también con el tono *De los ceños del diciembre*, en el que Hidalgo utiliza una *suspiratio* —figura retórica musical que introduce silencios reiterativos en medio de una palabra o frase musical, a modo de crear aspiraciones continuadas— al final del estribillo en la palabra «temblando», de tal manera que al tener un silencio —además en ese caso está al inicio de cada compás, produciendo un ritmo acéfalo—, antes de cada sílaba de una palabra, lo que obliga a la voz a describir más exageradamente el temblor que produce el frío en la voz cuando aterida sólo acierta a decir las palabras entrecortadas: «()tem-()blan-()do, ()tem-()blan-()do».

EL DIOS QUE TODO LO CONFUNDE (HUMANO) Y TODO LO ORDENA (DIVINO)

No sólo creo que el modo más interesante de acercarse a una época pasada es entender la permeabilidad de los distintos estadios que se producen, tanto los históricos, como los sociales, estéticos, culturales, etc. No creo en los compartimentos estancos, como ya he explicado anteriormente; por ejemplo, en el uso de la música instrumental que también tiene la virtud de amalgamarse con la música vocal de la época. Tampoco creo en ese estancamiento interpretativo en el modo de emplear las fuentes musicales, siempre dentro de un respeto y lógica común. Muchos de los tonos de los que escucharemos en el espectáculo tienen como origen obras escénicas, bien ya sean óperas o zarzuelas, y tuvieron su recorrido como tonos humanos en el ámbito de la música de cámara. A veces con modificaciones de textos para adaptarlos al entendimiento de la situación, pero incluso a veces se utilizó música de tonos profanos para convertirlos en tonos divinos, por supuesto con el obligado cambio de palabras o textos enteros para que tuvieran su función dentro de la vida religiosa. Ocurre de parecida manera con *Hoy a cantar a porfía*, donde existen dos versiones distintas que sustituyen la palabra «Soledad» por «Majestad», dependiendo a la festividad a la que se hiciera referencia.

Y es en el entorno de esta realidad donde una de mis inquietudes, entre otras, tiene como origen el diseño de este elenco de obras. Así se lo presenté a Joan Antón Rechi, como uno de los elementos a trabajar escénicamente. La idea de que ese Dios que en la vida espiritual todo lo ordena a pesar de nuestra imperfección como seres pecadores, es probablemente el mismo Dios al que cantamos en la vida profana y al que echamos en cara todos nuestros desagrazos y desdichas amorosas. Una puerta giratoria en la que más que convertir al objeto del canto, lo que convierte es al emisor de los afectos, el intérprete, y le hace más rico y versátil en su modo de vivir el discurso musical. Como dice Luis Robledo Estaire, en los textos explicativos de su volumen *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid barroco*, en el capítulo que tan acertadamente titula «Eros cristianizado y raptó del alma», de la «convivencia en instituciones religiosas de composiciones sacras con otras seculares y profanas» surge de un concepto clave, el amor, «que hace posible una fácil y útil traslación del ámbito secular al religioso».

Así que son para mí varios, y muy importantes como intérprete actual, los motivos por los que he concebido un espectáculo músico-escénico como éste. Esta música, que en mi caso personal enraiza con mis inicios como intérprete de músicas históricas, en aquel salón de casa de Pepe Rada, por cuyas ventanas se veía la Plaza de Santa María, plaza que nace gracias al emplazamiento arquitectónico de la Catedral Santa María de Vitoria-Gasteiz y que ahora con cuya Capilla Santa María tengo la fortuna de poder disfrutar de su música. Pero por encima de ese origen y esos motivos, y también subyaciéndolos, está el respeto, amor y gratitud a Juan Hidalgo por su maestría en componer esta música tan cercana en pasiones a nosotros a pesar del paso de los siglos. ¡Gracias maestro Hidalgo!

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. *Los tres músicos* (a la izquierda un niño sujeta una guitarra pequeña de cinco órdenes, mientras muestra un recipiente de vidrio con vino, a su derecha dos hombres cantan y tocan una guitarra de cinco órdenes y un violín). Óleo sobre lienzo, hacia 1616. © BPK-Photo Agency. Museos Estatales de Berlín (Alemania)





JUAN HIDALGO: «DE LO HUMANO... Y DIVINO»

María Asunción Flórez Asensio

EL COMPOSITOR Y SU ENTORNO

Cuando entre 1686 y 1688, muerto ya Juan Hidalgo en marzo de 1685, su viuda —Paula de Abauza— consiguió cobrar los atrasos de sus «gajes», se puso una vez más de manifiesto lo azaroso del servicio a la Corona en una época de crisis generalizada. Servicio azaroso incluso para quien, por ser considerado «único en la facultad de la música» (duque del Infantado, 1673) y «de superior habilidad» (Antonio Manrique, Patriarca de las Indias, 1677), había alcanzado «los mayores honores de SSMM» —Felipe IV y su hijo Carlos II— amen de rentas, mercedes y gajes que, como acabamos de ver, no siempre cobraba con la suficiente prontitud.

Nacido en Madrid, Juan Hidalgo de Polanco fue bautizado en septiembre de 1614 en la madrileña parroquia de San Ginés —en la que también sería enterrado—, a la que pertenecían sus padres: el violero Antonio de Hidalgo y Francisca de Polanco, hija del también violero y guitarrero Juan de Polanco, en cuyo taller trabajaba Antonio. Es muy probable que nuestro compositor iniciase su formación musical en el taller de su abuelo, lo que le convierte en un músico atípico al alejarlo del ámbito eclesiástico en el que se educaron (como niños de coro) la mayoría de los compositores de la época. Parece, por tanto, que —al igual que los músicos de las compañías madrileñas de este periodo— Hidalgo se formó en contacto con la música secular dado el oficio de su padre y abuelo materno, constructores de instrumentos de cuerda, entre los que destacaba la guitarra, estrechamente relacionada con la música de cámara y teatral.

No parece, sin embargo, que el joven Hidalgo se sintiese atraído por el oficio familiar dado que antes de cumplir los veinte años ya había conseguido asociarse a la principal institución musical de la Corte: la Real Capilla. En ella ingresó formalmente en mayo de 1633 como músico de arpa y claviarpa. Como tal se ocupará también de la música de cámara con la que Felipe IV entretenía sus ratos de ocio, figurando a partir de 1645 como «maestro de toda la Real Cámara así en Palacio y Buen Retiro como en todas las jornadas». Aunque inicialmente no se le adjudicaron «gajes ni ración» por esta ocupación, su situación económica se regularizó apenas tres años después. A partir de entonces la carrera de Hidalgo despegó pues, no sólo obtendrá varias mercedes reales —entre ellas el cargo de ayuda de sobrestante de coches de la caballeriza en 1666—, sino que, coincidiendo con la llegada de la nueva reina, Mariana de Austria (1649), que marca el inicio de una nueva etapa en el teatro cortesano, se convierte en el compositor de música teatral para la Corte.

«DE LO HUMANO...»

Pese a estos antecedentes, no parece que Hidalgo participase en la composición de la música para *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca que, según indica Baccio del Bianco —escenógrafo de la obra—, fue obra de Domingo Scherdo, un músico del que no tenemos dato alguno. Estrenada el 25 de mayo de 1652 para festejar el cumpleaños de la joven reina, *La fiera* no sólo constituye un intento bastante logrado por fundir en un todo orgánico la intensidad dramática de las comedias de los corrales con la suntuosa escenografía de las representaciones cortesanas, sino que es la primera obra en la que se menciona el uso del *recitativo*, utilizado aquí por Cupido en su monólogo «Si el orbe de la luna».

El *recitativo*, un elemento de clara influencia italiana, se convertirá en el «lenguaje de los dioses» a partir de la segunda obra en la que colaboran Calderón y Baccio: *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. Representada el 18 de mayo de 1653 en el Coliseo del Buen Retiro para homenajear nuevamente a Mariana de Austria, la música —de autor no identificado— es muy probable que sea obra de Hidalgo. En esta fiesta o «fábula» se hace ya una clara distinción entre las tonadas —en algunas de las cuales podemos encontrar una influencia más o menos popular o «popularizante»—, reservadas al mundo de los humanos y el *recitativo*, definido en la propia obra como «...un compuesto de representación y música, ni bien era música ni bien representación, sino una entonada consonancia a quien acompañaba el coro de los instrumentos...». Se trata, por tanto de introducir «...otra armonía en la voz / que en los humanos; que es bien / que no hablen los dioses como / los mortales...», según afirma el personaje alegórico de la Música en el prólogo o loa. Protagonizado, además, por la Poesía y la Pintura, las tres le sirven a Calderón para exponer los elementos que conformarán la fiesta teatral cortesana cantada: «los estudios desta pluma» (Poesía), las «fantasías» (Música) y «los rasgos deste pincel... en vistosas perspectivas» (Pintura).



Juan Carreño de Miranda. *Retrato del joven rey Carlos II en el Salón de los espejos del Real Alcázar*. Óleo sobre lienzo, 1675. (P00642) © Museo Nacional del Prado (Madrid)



Juan Carreño de Miranda. *Retrato de la reina y regente Mariana de Austria, en el Salón de los Espejos del Real Alcázar*. Óleo sobre lienzo, 1670. (P00644) © Museo Nacional del Prado (Madrid)

Se trata, por tanto, de obras en las que predomina lo fastuoso y en las que convergen poesía, música y pintura formando lo que podríamos considerar un espectáculo total. En él se unen, pues, la belleza y sonoridad de unos textos de gran riqueza conceptual resaltados por el abundante uso de la música, y la riqueza plástica de una puesta en escena muy lujosa y con numerosos cambios escénicos (mutaciones). Unión de teatro y ceremonia, programado con intenciones de prestigio, propaganda y lección, resultaba extraordinariamente costoso pero necesario dado que se inscribía dentro de la política de prestigio de la Monarquía. Como este nivel de gasto no siempre podía ser soportado por las arcas reales, desde su construcción —entre 1638 y 1640—, el Coliseo del Buen Retiro funcionará como teatro de corte y público al mismo tiempo, constituyendo un modelo mixto único entre las cortes europeas, en las que sólo a finales de siglo se impone el modelo empresarial. Las ventajas del sistema eran evidentes: se permitía al público común asistir a unas representaciones dirigidas inicialmente a la Corte y la tesorería real podía recuperar parte de la inversión alquilando el teatro al arrendador de los dos corrales de la villa que, en correspondencia, estaba obligado a contribuir al gasto de aquellas fiestas cuyo «aprovechamiento», por ser representaciones públicas, se le concedía.

LA MÚSICA EN EL TEATRO Y EL TEATRO MUSICAL

Las principales características de la fiesta teatral cortesana —salvo el desarrollo dramático de un argumento— se encuentran ya en la máscara cortesana que, a finales del siglo XVI y principios del

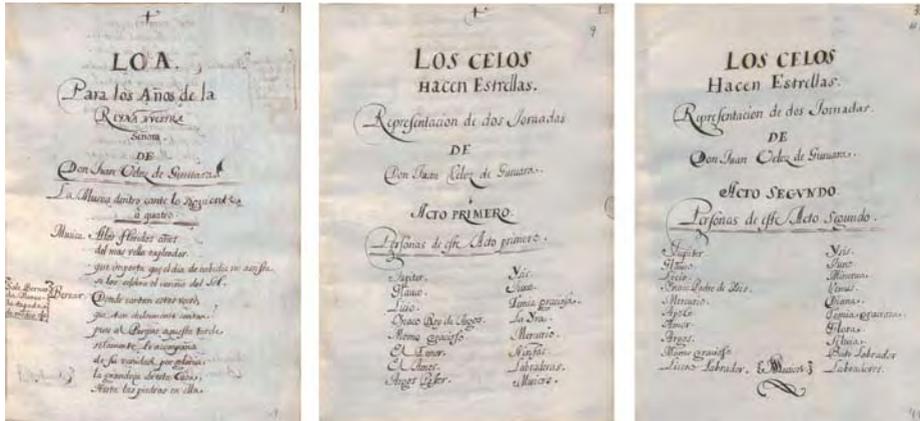


Félix Castello. *Vista de la fachada principal del Real Alcázar de Madrid con el Puente de Segovia, a la derecha*. Óleo sobre lienzo, hacia 1640 (3132). © Museo de Historia del Ayuntamiento de Madrid

XVII, se convierte en una obra teatral protagonizada por los miembros más jóvenes de la familia real y, sobre todo, por las damas de la Corte, que demuestran en ella su dominio de la música y el canto. Pero a medida que (en los primeros años del reinado de Felipe IV) estas obras van complicando su desarrollo argumental y musical, se hace necesaria la presencia de actores profesionales. Gracias a que en este momento han alcanzado ya un elevado nivel profesional, los comediantes podrán adaptarse con rapidez a los gustos cortesanos, haciendo gala de su versatilidad y buen oficio. La profesionalización del espectáculo influirá también en las propias obras que, a lo largo del siglo XVII, adquieren una coherencia argumental mayor y una mejor definición de los personajes o tipos teatrales, acercándolos a los estereotipos impuestos por la comedia nueva de Lope de Vega. Ello no perjudica a la música dado que, desde los inicios del teatro comercial en la Edad Moderna, ésta ocupará una posición destacada en cualquier tipo de representación teatral, aunque sin afectar todavía el desarrollo de la acción. Lamentablemente, su importancia real resulta hoy difícil de apreciar debido a que la música teatral de esta primera etapa se ha perdido prácticamente en su totalidad y sólo conservamos las indicaciones incluidas en las propias obras dramáticas, ya sea en acotaciones o por el número de versos cantados, que en modo alguno reflejan el importante papel asignado en estas obras a las piezas cantadas.

Denominadas tonos o tonadas, independientemente del estilo del que se trate (polifónico o monódico), estas canciones constituirán parte esencial y principal de la música camerística y teatral debido a su inestimable capacidad como vehículo de transmisión del contenido de un texto. Durante la primera mitad del XVII estas tonadas serán, en su mayor parte, polifónicas y sus melodías se inspiran en gran medida en otras preexistentes e, incluso, en melodías populares —o de tipo popular— re-elaboradas polifónicamente por los músicos profesionales al servicio de la Corte pero difundidas a través del teatro, que se convierte en un extraordinario absorbente y difusor de canciones. En ellas apenas se hace uso del contrapunto imitativo, predominando una concepción vertical que favorece que la letra pueda entenderse sin dificultad. Debido a su estructura (varias estrofas, casi siempre con estribillo), melodías bien marcadas, no muy largas, con frecuentes repeticiones y testaturas bastante cómodas dado que su amplitud raramente supera el intervalo de 9ª, estas canciones no exigen inicialmente grandes alardes vocales sino una buena articulación que permita al espectador la comprensión del texto y, sobre todo, una gran expresividad por parte de los intérpretes. Todas estas características las hacen especialmente idóneas para unos actores acostumbrados a marcar con inflexiones de la voz la prosodia de un texto ya de por sí musical por estar en verso.

La búsqueda de una mayor expresividad y la estrecha relación entre texto y música tanto en sintaxis como en significado, que caracterizan al estilo musical español, facilitarán e incluso potenciarán a mediados del siglo, ya en la etapa de Hidalgo, la implantación de la monodía acompañada. En este



nuevo estilo el cantante o, para ser más exactos, la actriz-música, alcanza mayor protagonismo, pero también se le exige una técnica vocal más depurada que le permita afrontar nuevas dificultades: intervalos más amplios, cromatismos expresivo, mayor extensión de los pasajes adornados, etc. Será en este momento cuando en el ámbito del teatro cortesano, convertido en protagonista de una revolución músico-teatral, aparecen de la mano de Calderón nuevas formas y géneros en los que la relación entre el contenido escénico y el musical se hace más estrecha al constituirse la música en parte integrante de la trama. Como consecuencia de ello, además de modificar algunos géneros teatrales, se impulsa la aparición en el teatro cortesano de otros nuevos que, al presentarse desde sus orígenes como géneros músico-teatrales, darán lugar a la creación de un teatro musical típicamente hispano. En orden inverso a la importancia que tiene en ellos el componente musical podemos dividirlos en tres grupos: fiesta real cantada o semi-ópera, zarzuela y ópera. Y de todos ellos tenemos ejemplos de Hidalgo.



Apenas hay diferencia entre las dos primeras y, de hecho, salvo por su mayor brevedad y argumento más ligero, podemos considerar a la zarzuela como una fiesta real cantada. La ópera, toda ella cantada, no tendrá verdadera importancia hasta la época borbónica, cuando se impone la ópera italiana.

Por tratarse de obras pensadas para ser representadas en la Corte, todas tienen una serie de elementos comunes: argumentos cultos basados en muchos casos en la literatura clásica (pastoril y caballeresca) o en la mitología greco-latina, variados en sus peripecias y con un gran número de personajes, por lo que es preciso reunir a los actores de varias compañías. La lujosa puesta en escena se plasma en escenografías muy complicadas, con decorados que utilizan la perspectiva y cambian varias veces a lo largo de la representación, uso de tramoyas y luces artificiales, amén de un rico vestuario.

Los recursos musicales son también muy variados —especialmente tratándose de obras mitológicas— pues incluyen música vocal (solistas, algunos dúos, y uno o varios coros) cantada casi exclusivamente, incluso en los papeles masculinos, por actrices-músicas, bailes y danzas muy diversas, y partes puramente instrumentales que cumplen principalmente funciones de intermedio musical con objeto de distraer a los espectadores durante los cambios de escena, al tiempo que permiten disimular el ruido de las tramoyas. Con tal fin se utilizó al final de la loa de *Pico y Canente* (1656) un interludio musical ejecutada por guitarras, violones y el cuarto de violín, cada uno «lo que quería a su gusto» que no gustó nada al escenógrafo, una vez más Baccio del Bianco, quien lo califica de «sinfonía capona». Esta obra, una comedia pastoril en tres actos, con texto de Luis de Ulloa y Pereira representada en el Coliseo del Buen Retiro, es la primera de una serie de fiestas teatrales cuya música sabemos con certeza que fue compuesta por Hidalgo quien, por sugerencia del escenógrafo, compuso el tono «Crédito es de mi decoro», según Baccio «bastante italiano», dado que seguía el modelo del lamento italiano.



Juan Vélez de Guevara (escritor). «Loa», «Acto Primero» y «Acto Segundo» de *Los celos hacen estrellas*. Manuscritos sobre papel, 1672, ff. 17r, 33r, 101r (Cod. 13217). © Biblioteca Nacional de Austria (Viena)

Francisco de Herrera, «el Mozo» (pintor). «Escena de la Cortesía, la Ocasión y la Curiosidad» (Loa), «Juno y el Temor ante la casa de Marte» (Acto primero) y «Mercurio de pastor canta y adormece a Argos» (Acto segundo) de *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara. Acuarelas sobre papel, 1672, ff. 15r, 33r y 103r (hojas desplegadas) (Cod. 13217). © Biblioteca Nacional de Austria (Viena)



En *Pico y Canente* se pone claramente de manifiesto cómo Hidalgo domina ya un nuevo estilo de música teatral que fusiona aspectos hispanos con otros italianos «españolizados». Un estilo basado en la monodía acompañada y la adaptación del recitativo italiano a la prosodia del español, que el compositor transforma en un recitativo más melódico, más parecido al *arioso* que al recitativo *secco* italiano. Este tipo de recitativo aparece ya plenamente desarrollado en *Celos aun del aire matan*, una de las dos óperas —la otra fue *La púrpura de la rosa*— escritas en 1660 por Calderón con música de Hidalgo para celebrar la Paz de los Pirineos y el matrimonio de la infanta María Teresa con Luis XIV, que pusieron fin a la larga guerra mantenida con Francia.

Pero las novedades introducidas por el compositor no se limitarán a la adaptación de formas italianas sino que se plasman también en la música netamente hispana, como no podía ser menos en un buen conocedor de las canciones tradicionales, tan presentes en el teatro español, y de los tonos humanos cantados en la Cámara Real y en los teatros de la Corte y de la villa.

Un buen ejemplo del «estilo» de Hidalgo podemos apreciarlo en *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara, representada en 1672 para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria. La importancia de esta obra reside, sobre todo, en el hecho de ser la zarzuela más antigua de la que nos ha llegado prácticamente toda la música y también los bocetos de la escenografía, ideada por Herrera el «Mozo». Estos bocetos constituyen la única imagen conocida del Salón Dorado del Alcázar madrileño, en el que se representó, para lo cual se montó una vez más el Teatro Dorado, un teatro efímero construido en la década de 1640 que, pese a sus relativamente reducidas dimensiones, estaba dotado de la maquinaria necesaria para permitir el montaje de la complicada escenografía. Partiendo de la historia de lo, narrada por Ovidio en sus *Metamorfosis* (Libro I), Vélez sigue el modelo calderoniano, logrando integrar las partes musicales dentro de la obra de manera que haya una relación directa entre el contenido escénico y el musical. Curiosamente y pese a que predominan en ella los personajes divinos, Hidalgo construye la música de la zarzuela únicamente a base de tonadas estróficas a sólo: cinco en la primera jornada y siete —mas un dúo— en la segunda.

Aunque Vélez introduce algunas modificaciones en el argumento, mantiene los elementos esenciales de la fábula original de lo (Isis en la zarzuela): convertida en vaca por Júpiter para esconderla a la celosa mirada su esposa Juno, lo será confiada a la custodia del pastor Argos, a quien se la robará Mercurio. Este último episodio, representado por Velázquez en uno de sus



Diego Rodríguez de Silva y Velázquez.
Mercurio y Argos.
Óleo sobre lienzo,
hacia 1659, detalle
(P01175) © Museo Nacional del Prado (Madrid)

Peter Paul Rubens, Jacob Jordaens.
Perseo y Andrómeda.
Óleo sobre lienzo, 1641 (P01663).
© Museo Nacional del Prado (Madrid)

cuadros de tema mitológico, ocupa la primera parte de la segunda jornada, que se inicia con la escena en la que Mercurio, valiéndose de la música, sumirá a Argos en un sueño que le permitirá matarle y apoderarse de lo. La escena es muy interesante porque, además de ilustrar el poder universal de la música, contiene una clara advertencia para el joven Carlos II: la protección de sus súbditos es una obligación que el buen monarca no debe descuidar ya que puede tener consecuencias trágicas.

La primera tonada cantada por Mercurio, *De las luces que en el mar*, muestra ya la relación semántica entre texto y música típica de Hidalgo. Las melodías líricas y de sonora belleza de las coplas contrastan con el expresivo lamento del estribillo, en el que las *hemiolias* —una alternancia de patrones rítmicos que caracteriza a la música española de esta época— provocan un disloque que subraya lo engañoso de «morir de una pena / que parece gloria». Con *La noche tenebrosa* Mercurio consigue finalmente dormir a Argos. En esta ocasión, la música subraya de forma aún más elaborada el contenido del texto en el que —como señala L.K. Stein— se yuxtaponen imágenes de tranquilidad, descanso y olvido con imágenes de lo patético y violento que presagian la muerte de Argos quien, pese a ser consciente del peligro que ello implica, no puede resistirse al encanto de la voz de Mercurio (uno de los cantores míticos de la Antigüedad) y se va adormeciendo. Construida por seis estrofas de liras (abbaC), entre las que se intercala el texto declamado por Argos, todas terminan siempre con el mismo verso de once sílabas —«en el descanso olvida la tristeza»— que



Anónimo. *Vista del Prado de San Jerónimo con el Real Palacio del Buen Retiro*. Madrid, siglo XX (copia de un cuadro del siglo XVII, del marqués de Castel-Rodrigo en Mombello, Italia) (1779). © Museo de Historia del Ayuntamiento de Madrid

funciona como estribillo y es resaltado musicalmente por Hidalgo mediante la ornamentación y repetición persuasiva de la palabra «descanso», cuyo significado se ve rebatido por la armonía, que advierte así al espectador avisado del trágico final de Argos.

La distinción entre estrofas narrativas o descriptivas y estribillos en los que se concentra la parte más emotiva y subjetiva la encontramos también en la tonada *Ay que sí, ay que no* perteneciente a la zarzuela *El templo de Palas* (1675). El texto se debe a Francisco de Avellaneda, amigo y seguidor de Calderón de la Barca, cuya influencia es notable en esta obra. Interpretada por Mosqueta, la criada de las dos protagonistas femeninas, en las coplas se informa a los espectadores de la situación en que se encuentran ambas damas.

Pero al hablar de la música en el teatro del Siglo de Oro no podemos olvidar que los españoles de la época tenían un concepto muy diferente del actual de lo que debía ser una función teatral. Para ellos ésta era mucho más que la representación de una obra; era una «fiesta teatral» en la que, junto con la obra principal (fiesta real, comedia de corral y auto sacramental), se representaban otras de menor duración que le servían de prólogo, intermedio y epílogo. Y la música formaba parte de todas ellas aunque no en la misma medida pues, si en algunas influía en la estructura literaria de la obra al formar parte esencial de ella (baile, fin de fiesta), en otras (como el entremés) la música ocupaba un lugar secundario. El distinto carácter musical de cada una de las piezas introducía, por tanto, una gran variedad de estilos dentro de una misma representación, dando al espectáculo el contraste musical tan apreciado por los espectadores del barroco.

Situada inmediatamente después de la intervención musical que señalaba el comienzo del festejo, normalmente un romance bien conocido por el público, la loa halagaba —como su propio nombre indica— a los espectadores, los saludaba y apelaba a su benevolencia. También servía para presentar a la compañía, sobre todo al comienzo de la temporada teatral, e incluso se utilizaba para



Francisco de Zurbarán. *Santa Isabel de Portugal*. Óleo sobre lienzo, hacia 1635 (P01239). © Museo Nacional del Prado (Madrid)

transmitir una doctrina, ya fuese ésta religiosa (auto sacramental) o política (fiesta real). Aunque inicialmente la loa no era un género musical sino, más bien, un género enmarcado por la música, a medida que adquiere una mayor envergadura dramática comienza a ser frecuente la inclusión en ella de la música, el canto y la danza. Ello es especialmente notable en el caso de las loas cortesanas, en las que el mensaje político y las alabanzas a las personas reales se encomiendan preferentemente a la música, que suele ser del mismo compositor al que se encarga la de la obra principal, mientras que la de las restantes piezas breves se deja a la pericia de los músicos de la compañía que representa la fiesta. Además de por la riqueza de sus recursos musicales, que incluyen a menudo coros y danzas coreografiadas especialmente para la ocasión, las loas cortesanas se caracterizarán también por una espectacular puesta en escena, un gran número de personajes —preferentemente alegóricos y mitológicos— y un contenido argumental que busca la transmisión de un mensaje político. Pero como en bastantes ocasiones éste resulta confuso, no tardarán las propias obras teatrales en incluir comentarios jocosos y satíricos sobre este tipo de loas:

DOÑA LOA

Más todos estos desaires
 los poetas me los pagan
 con las loas de Palacio.
 La verdad es que son raras
 las que se entienden, porque
 sale allí por partes varias
 el *Respeto*, la *Atención*,
 el *Silencio*, la *Esperanza*,
 el *Aplauso*, la *Alegría*,
 y aun estoy temiendo que salgan
 en una de aquestas loas
 los enemigos del alma

Mojiganga de *Las loas* (anónima)

La Cortesía y la Ocasión son dos de los personajes que protagonizan la loa escrita por Juan Vélez de Guevara para *Los celos hacen estrellas*. Interpretados por dos de las más célebres actrices-músicas de la época —Mariana de Borja y Bernarda Manuela, respectivamente— Hidalgo compuso para ellas sendas tonadas —*Peinándose estaba un olmo* y *De los ceños del diciembre*— que podemos oír en esta ocasión. La estructura de ambas es muy similar: varias estrofas que contrastan notablemente con su respectivo estribillo ya que, además de un cambio de compás —binario en las estrofas y ternario en los estribillos—, la parte más expresiva se concentra nuevamente en los estribillos. En ambos Hidalgo se vale de la pintura musical para reflejar el contenido del texto: una serie de adornos representan musicalmente el murmullo producido por la caída del agua de la fuente descrita en la letra de la primera mientras que en la segunda (un «romance / en que al invierno retrata»), al separar mediante silencios las distintas sílabas de la palabra «temblando», se favorece una interpretación expresiva que subraye su significado.

Para Bernarda Manuela escribió Hidalgo otra de las tonadas del presente programa, *Tropicábalas Amor*, de carácter completamente diferente al de las dos anteriores, como corresponde a la pieza en la que se inserta: el fin de fiesta o mojiganga de la zarzuela de Vélez de Guevara ya citada. En esta ocasión se trata de una chispeante canción en la que estribillo y coplas comparten compás (ternario) y características melódicas.

Durante la regencia de Mariana de Austria y el reinado de Carlos II la influencia de la música teatral cortesana se dejará sentir en los restantes ámbitos musicales. Y si a principios del XVII, el teatro —como ya vimos— asimila y difunde la música de cámara creada por los compositores al servicio de la Casa Real, en este momento el proceso parece invertirse y son las tonadas teatrales las que se adaptan para convertirlas en música de cámara. Ese parece haber sido el caso de *Tened, parad, suspended*, perteneciente a la zarzuela *Los juegos olímpicos* de Agustín de Salazar y Torres, representada en 1673 para celebrar el cumpleaños de la reina. Transformada, no sabemos si por el propio Hidalgo, en un tono de cámara para voz solista, el texto, que en la zarzuela original se reparte entre dos personajes (Enone y Casandra), se modifica para ser interpretado ahora por una única voz. A otra zarzuela, en este caso *Endimión y Diana* (1676) de Melchor Fernández de León, pertenece *Antorcha brillante*, cuya versión camerística, que es la que oiremos, tiene un acompañamiento más elaborado que la teatral. Se trata, en palabras de Luis Robledo Estaire, de un «emblema cantado» en el que Filida equipara el mal de amores a una antorcha pues, al igual que ésta, mantiene encendido a costa de la propia vida el fuego que le consume: «...tu luz pura, / tan siempre encendida, / siempre te está costando la vida...». Esta tonada, que alcanzó una gran popularidad como prueba la diversidad de fuentes en las que se ha conservado, le servirá a Hidalgo de base para componer un villancico a cuatro voces al Santísimo.

Pero aunque la fama de Hidalgo se deberá en gran medida —incluso entre sus contemporáneos— a su faceta de compositor de música teatral, sus obligaciones como «maestro de la Real Cámara» incluían la composición de tonos destinados a entretener el ocio privado de los monarcas. Ese parece ser el caso de *Esperar, sentir, morir*, una tonada en la que se expresa el sentimiento de un amor doliente y en cuyo estribillo volvemos a encontrar un contratiempo expresivo al separar, mediante silencios situados en la parte fuerte del compás, las tres palabras principales: esperar, sentir, morir. También al amor, pero en este caso de un «corazón mariposa» que «arder en todas procura», se refiere *Tanta copia de hermosura*, de autor desconocido.



Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. *Pablo de Valladolid, «hombre de placer»*. Óleo sobre lienzo, hacia 1635 (P01198). © Museo Nacional del Prado (Madrid)

El éxito alcanzado por estas composiciones parece que las convirtió en la principal ocupación de muchos músicos de la corte, independientemente del ámbito al que fuesen destinadas. Así se desprende, al menos, del comentario de uno de los corresponsales de Miguel de Irizar (Maestro de Capilla de la catedral de Segovia), que en 1675 lamenta que no haya nadie que le componga un miserere porque la mayoría de los músicos «que hay en Madrid como Juan Hidalgo y Vado y otros así no se ocupan si no es en hacer tonos».

Constituido en el género poético-musical más representativo del barroco hispano, los tonos o tonadas se hallan presentes en todos los ámbitos de la vida de los españoles del barroco, ya sea éste público o privado, seglar o religioso. Se establece, por tanto, un constante trasvase pues los tonos se interpretaban en la Corte y en las casas particulares, en las calles y en los teatros públicos, en los tablados callejeros del Corpus y dentro de las iglesias.

«... Y DIVINO»

Dada la importancia del teatro en la vida de los españoles del siglo XVII no es de extrañar que su forma musical más representativa se adaptase también el ámbito religioso; sobre todo teniendo en cuenta que, por tratarse de una sociedad sacralizada, la frontera entre lo sagrado y lo profano era mucho más difusa de lo que puede serlo actualmente. Podríamos, incluso, considerar que —a modo de cuña de la misma madera— el «tono a lo divino» se utiliza con el fin de neutralizar los peligros del teatro profano. No debe extrañarnos, por tanto, que el amor, uno de sus temas más repetidos, aparezca frecuentemente alegorizado a lo divino; de hecho, la relación amorosa entre el Alma (figura femenina) y el Amor divino (figura masculina) como reflejo de la armonía macrocósmica, era un tema habitual para los espectadores del siglo XVII y argumento de varios autos sacramentales. Representados durante la festividad del Corpus Christi, convertida a partir del Concilio de Trento en una de las principales fiestas del mundo católico en su lucha contra la herejía protestante (que negaba el dogma de la Eucaristía), la exaltación del Santísimo Sacramento no sólo constituye uno de los principales dogmas de la Iglesia contrarreformista, sino que se presta, además, admirablemente a una suerte de exaltación erótico-religiosa plasmada en el ritual de la Eucaristía pues con la ingestión del cuerpo y sangre de Jesús se consume y culmina la unión entre Éste y el Alma humana. Pero si la irracionalidad del misterio de la transubstanciación impide que los ojos puedan ver «este misterio fiel», las tres potencias del alma (memoria, entendimiento y voluntad) le ayudarán a encontrar el camino correcto. En el caso de *Amar sin cegar* es la voluntad la que conduce al alma al verdadero amor pues, como canta el estribillo, «... la voluntad / ama sin ver».

En *El agua del llanto* el alma arrepentida, que pretende volver al favor divino, solicita a la vez elementos contrarios: agua con que anegar sus culpas y fuego que consuma el yerro. Pero en lugar de de mitigarlo, «El agua del llanto / aumenta el incendio». El perfil ondulado de la melodía del estribillo, reflejo del agua que protagoniza esta tonada con sus efectos tan contrarios, ejemplifica una vez más la estrecha relación que puede existir en un texto y su realización musical.

Lugar excepcional en la ortodoxia católica ocupaba también la Virgen María. Aunque uno de los temas marianos preferidos en la España contrarreformista fue la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción, no es menor la importancia concedida a su papel como «Mater Dei». A su patética conclusión de «Mater Dolorosa» se refiere *Hoy a cantar a porfía*, tonada a la Soledad con un precioso estribillo en estilo pseudo-popular. Esta tonada a dúo constituye de nuevo un ejemplo de la estrecha relación que se establece entre texto y música en muchas obras de Hidalgo. Rompiendo la verticalidad que domina en las coplas y gran parte del estribillo, el compositor introduce una breve sección contrapuntística que diferencia y subraya el contenido del último verso del estribillo, en el que se pide a las avecillas que cantan a porfía hacer a la Soledad «armoniosa compañía».

No podemos abandonar el ámbito de la música religiosa en lengua vernácula sin hacer mención al villancico. Aunque la frontera entre tonada a lo divino y villancico está todavía algo confusa para nosotros, parece que el villancico tenía una mayor relación con la liturgia. De hecho, la mayoría se articulan en torno a tres ciclos fundamentales: Navidad, Semana Santa y el Corpus. Especie de «catequesis musical» que instruye deleitando, al igual que sucede con el auto sacramental ningún tema le es ajeno por lo que no es de extrañar que tome inspiración en la música profana y teatral, de la que incluso adopta las melodías que son reelaboradas por los maestros de capilla y músicos como Hidalgo quien, como ya vimos, convierte su tonada *Antorcha brillante* en un villancico a cuatro voces al Santísimo.

Hay, por tanto, a lo largo de todo el siglo un constante trasvase entre lo sacro y lo profano y entre lo popular y lo culto, que no se limitará a la música vocal ya que se produce igualmente entre la música vocal y la instrumental.



Francisco de Herrera, «el Mozo». *Triunfo de San Hermenegildo*. Óleo sobre lienzo, 1654 (P00833). © Museo Nacional del Prado (Madrid)



Félix Castello. *La Casa de Campo con el pabellón y la estatua de Felipe III, a la derecha*. Óleo sobre lienzo, hacia 1640 (3130). © Museo de Historia del Ayuntamiento de Madrid

DE LO VOCAL... A LO INSTRUMENTAL

Aunque apenas nos ha llegado música para conjunto instrumental, no podemos decir lo mismo de la música para tecla, arpa y vihuela, instrumentos fundamentales en España desde la época renacentista, y de la que sí poseemos numerosas fuentes. Significativamente, danzas y bailes ocupan en ella un lugar destacado, posiblemente porque ambos formaban parte importante de la vida privada y social de los españoles del siglo XVII. No debe extrañar, por tanto, que fuesen también parte integrante y esencial del teatro de la época, ya que éste era el entretenimiento preferido de todas las clases sociales, y tampoco que las danzas teatrales pasasen al repertorio de la música instrumental.

En su forma teatral, la mayoría (chacona, lanturulú, villano, canario, folía, mariona, etc.) eran también cantados y poseían estribillos característicos: «Al villano se la dan / la cebolla con el pan», «Canario, bona rufa y fa», etc., pero, al transformarse en piezas del repertorio instrumental, se estilizan, cambiando incluso de carácter. Ese fue el caso de la *chacona*, ensalzada por dramaturgos como Cervantes y Lope de Vega, pero atacada por los moralistas debido a que en origen se caracterizaba por textos picantes, rematados por el estribillo «Vida, vida, vida bona, / vida, vámonos a Chacona». Tras extenderse por Europa, se convierte en una danza «mui airosa y vistosa, que no sólo se baila en España en los festines, sino que de ella la han tomado otras Naciones, y le dan este mismo nombre» (*Diccionario de Autoridades*). Como danza instrumental formará parte, al igual que la mayoría de las arriba citadas, de las series de bajos más populares sobre los que construir variaciones, fundamentalmente para tecla, arpa y guitarra.

Los dos últimos fueron los instrumentos característicos de la música teatral hispana ya que eran tañidos por los músicos de las compañías profesionales. Instrumento culto y popular al mismo tiempo, la guitarra desplazó a otros considerados más refinados como el laúd y la vihuela. Por su gran versatilidad, ya que admitía tanto el delicado punteo como el popular rasgueado, se convirtió en el instrumento que tañían todas las clases sociales pues, además, presentaba otras ventajas señaladas por Luis de Briceño (*Método mui facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París, 1626): «no la ofenden ninguna de las incomodidades que el delicado laúd teme... si presto se destempla, bien presto se torna a templar, si se rompe con dos sueldos se acomoda». Entre la amplia literatura para guitarra que aparece en esta época (y no sólo en España) destacan las obras de Gaspar Sanz, Francisco Guerau y Santiago de Murcia.

La notable formación académica de Gaspar Sanz (1640 - hacia 1710) y su conocimiento de las obras de numerosos guitarristas españoles y extranjeros (principalmente italianos y portugueses), convirtieron a su *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1674) en el libro de mayor influencia y repercusión ya que, junto a piezas en estilo rasgueado, ofrece también un importante conjunto de obras en estilo punteado. Al concebirlo desde una perspectiva didáctica, Sanz no se limita a presentar una «variedad de sonos y dances de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, francés e inglés», sino que incluye, además, «un breve tratado para acompañar con perfección, sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa y órgano», que constituye el primer manual español sobre una cuestión tan importante para la música barroca.

Publicado veinte años después del tratado de Sanz, el *Poema Armónico* (Madrid, 1694) de Francisco Guerau (hacia 1649 - 1722) marca un punto de inflexión en la evolución de la música para guitarra. Educado a partir de 1659 en el Colegio de Niños Cantorcicos anejo a la Real Capilla, cantor contralto en la propia Real Capilla desde 1669 y miembro de la Real Cámara en 1693, Guerau publica al año siguiente un libro que contiene exclusivamente composiciones en estilo punteado; es decir, se trata de un repertorio esencialmente culto si bien incluye algunas obras de origen popular como las Marionas.

Apenas tenemos datos biográficos de Santiago de Murcia (hacia 1682 - ¿?), autor de tres libros que muestran la riqueza alcanzada por la música para guitarra a lo largo del siglo. El primero de ellos, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (Amberes, 1714), es un tratado muy didáctico sobre el acompañamiento, además de una antología musical. Los dos restantes (*Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales* (1732) y el conocido como *Códex Saldívar n.º 4* en honor a su descubridor) nos han llegado manuscritos y parecen formar una sola obra dividida en dos volúmenes. Los tres constituyen una excelente antología de obras en estilo español, francés e italiano y contienen, además, danzas cortesanas y teatrales como corresponde a un músico al servicio de la corte madrileña en la que Murcia desempeñó el oficio de maestro de guitarra de la reina María Luisa Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V. Si, como parece probable, fue hijo del guitarrista y violero Gabriel de Murcia y de una hija de Francisco de León, violero de la reina, Murcia tendría los mismos antecedentes familiares y ámbito de formación que Juan Hidalgo.

Antonio Martín i Coll (1671 - hacia 1734) fue uno de los mejores organistas españoles. Ingresó muy joven en el monasterio franciscano de San Diego de Alcalá de Henares, ciudad en la que conoció al organista y tratadista Andrés Lorente, con el que se formó. Tras ejercer unos años como organista de su convento, se trasladó como tal al monasterio de San Francisco el Grande de Madrid. Autor de cinco volúmenes para tecla escritos entre 1706 y 1709, que se conservan manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid, sólo el quinto incluye obras para órgano compuestas por él. Los cuatro primeros, que contienen copias y transcripciones de obras de diferentes autores españoles, franceses e italianos, conforman una antología de música europea para órgano, predominando en el cuarto las obras profanas y las danzas.

A la vista del nivel alcanzado por la música para tecla, arpa y guitarra resulta aún más de lamentar la escasez de fuentes musicales para conjuntos instrumentales. Que esa música existió parecen confirmarlo las noticias que podemos rastrear a través de diferentes vías: tratadistas, documentos catedralicios, prácticas sociales, festejos cortesanos, etc. Las obras teatrales también nos informan de la existencia de una música instrumental ajena a las tablas, de la que, lamentablemente, apenas nos han llegado ejemplos.



Peter Paul Rubens. *La Fortuna*. Óleo sobre lienzo, 1637 (P01674).
© Museo Nacional del Prado (Madrid)

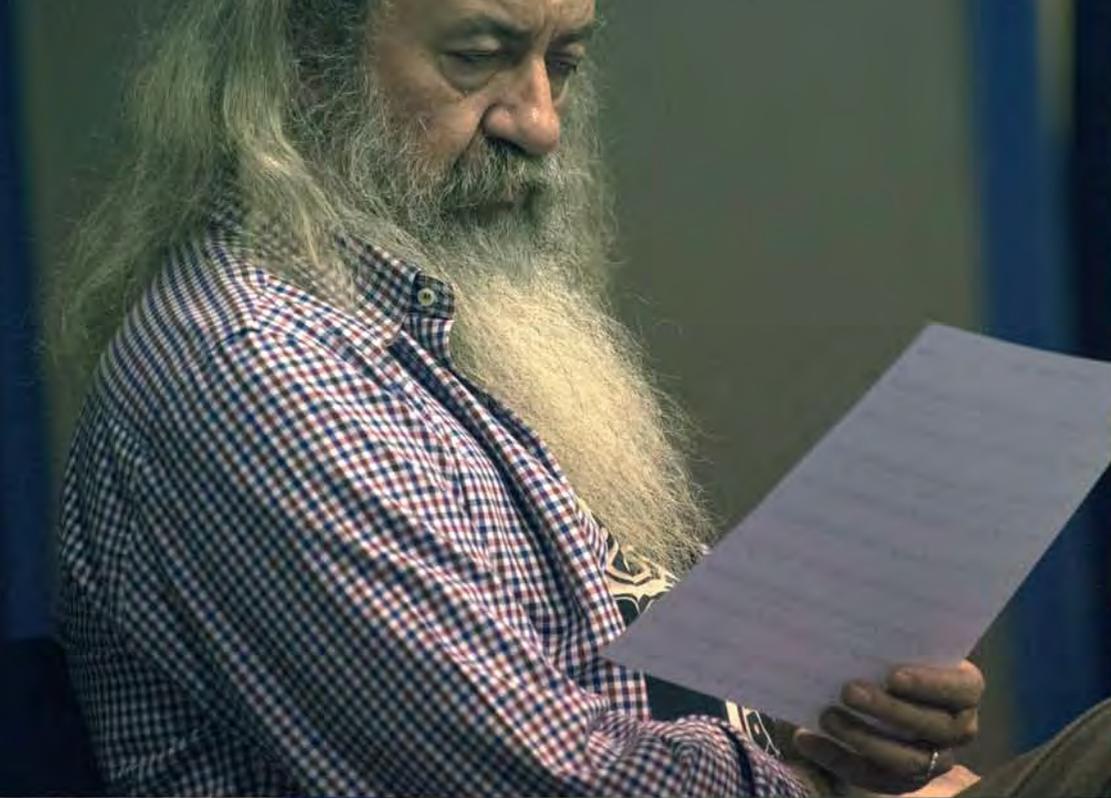
No obstante, lo cierto es que la música instrumental no consiguió hacer sombra a la vocal, posiblemente porque no podía competir con su capacidad para mover los afectos pues, como señala tempranamente Vicente Espinel en su *Vida del Escudero Marcos de Obregón* (Madrid, 1618), «en las sonadas españolas, que tan divino arte y novedad tienen, se ve cada día ese milagro». Estas «sonadas», cuyas características según Espinel, eran «que la letra tenga conceptos excelentes y muy agudos» y «que la música sea tan hija de los mismos conceptos que los vaya desentrañando» son la base de la tonada. Se trata de un tipo de canción basada en el principio de la repetición melódica, que recoge la tradición del villancico y del romance, y que se caracteriza por tener un fuerte componente melódico-rítmico popular, lo que explica su éxito entre todo tipo de público y ejemplifica muy bien una concepción muy particular de la música vocal teatral hispana que exige «que quien lo canta tenga espíritu y disposición, aire y gallardía» para transmitir de forma inteligible el contenido del texto. Ello implica que la música debe ponerse al servicio del texto y que son los intérpretes los que, mediante una correcta declamación e interpretación, le confieren todo su significado. Así nos lo confirma uno de los más encarnizados enemigos del teatro y su música, el padre Ignacio Camargo, cuando afirma que «A cualquier letrilla o tono que cantan en el teatro le dan tal gracia y tal sal, que Hidalgo, aquel gran músico célebre de la Capilla Real confesaba con admiración que nunca él pudiera componer cosa de tanto primor».

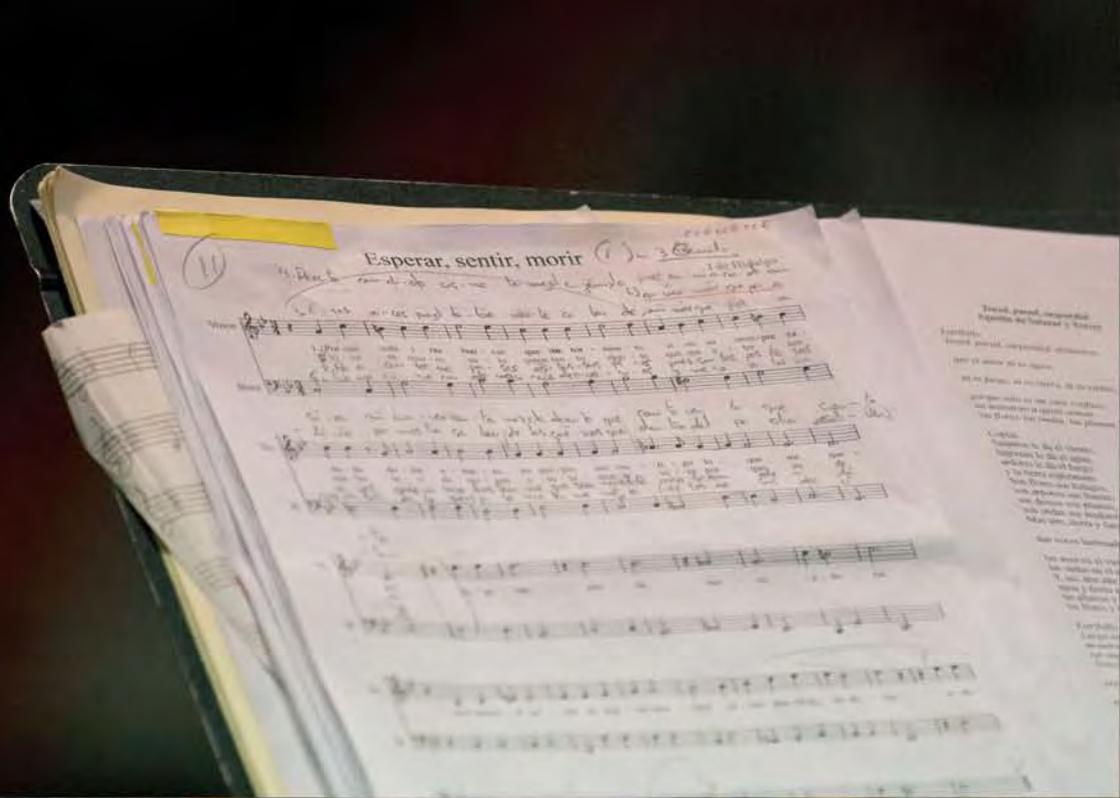
Pese a demostrar su solvencia en todos los ámbitos de la música vocal, la fama de Hidalgo se deberá en gran medida a su faceta de compositor teatral. Convertido en colaborador indispensable de Calderón, al mezclar secciones en recitativo de clara influencia italiana con otras desarrolladas mediante la sucesión de tonadas de clara raigambre hispana, Hidalgo creará un estilo musico-teatral español característico del siglo XVII que, pese a influencias europeas, se mantendrá a lo largo del primer cuarto del siglo siguiente en gran parte en las obras de los principales compositores. Podemos, por tanto, encuadrar a Juan Hidalgo en el ámbito de otros músicos europeos (Jean-Baptiste Lully en Francia o Henry Purcell en Inglaterra), que tratarán de nacionalizar las innovaciones del teatro musical italiano, adaptándolas con mayor o menor éxito a las peculiaridades de su propio idioma.¹

¹ Bibliografía: *Diccionario de Autoridades*. Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739 (edición facsímil: Madrid, Gredos, 1984, 3 vols.), *Diccionario Biográfico Español*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013 (50 vols.); *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares Rodicio, director). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002 (10 vols.); María Asunción Flórez. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006; Luis Robledo Estaire. *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*. Madrid, Fundación Caja Madrid-Editorial Alpuerto, 2003; Louise K. Stein. *Songs of Mortals. Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth Century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1983.











TEXTOS

Selección de **Carlos Mena**

Asesora filológica y
preparación de textos:
Lola Pons Rodríguez

«AMOR, QUINTO ELEMENTO»

JUAN HIDALGO

TENED, PARAD, SUSPENDE

Texto de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675)

Estribillo

Tened, parad, suspended, elementos,
que el amor ni es agua,
ni es fuego, ni es tierra, ni es viento,
porque solo es un caos confuso,
un monstruo a quien arman
las flores, las ondas, las plumas, las llamas.

Coplas

Suspiros le da el viento,
lágrimas le da el agua,
ardores le da el fuego
y la tierra esperanzas.
Son flores sus halagos,
son arpones sus llamas,
sus deseos son plumas,
son ondas sus mudanzas.
Mas aire, tierra y fuego
dan voces lastimadas:
las aves en el viento,
las ondas en el agua.
Y, así, den aire y fuego,
agua y tierra a quien ama,
las plumas y las ondas,
las flores y las llamas.

Estribillo

Luego es un caos confuso,
monstruo a quien arman
las ondas, las flores, las plumas, las llamas.
Tened, parad, suspended, elementos,
porque el amor tirano
monstruo es tan fiero
que, sin ser fuego, ni agua,
tierra, ni viento,
de los cuatro compone
quinto elemento.

ESPERAR, SENTIR, MORIR

Texto de autor anónimo (siglo XVII)

Coplas

¿Por qué más iras buscas que mi tormento,
sí, en su siempre callando dolor atento,
yo propio me castigo lo que me quejo?
Por acentos no pases estos suspiros,
pues son los postreros ayes que animo;
bástenme que sean muerte, no sean delito
Esas voces que el labio vierte cobarde,
aun más que por alivio, por muestra salen
de las guerras que dentro del pecho arden.
De este cándido cisne tomo el ejemplo,

pues en mi acorde ansía mi suave acento,
mezclado en lo que canto va lo que siento.
Vive tú, muera solo quien tanto siente,
pues sus eternos males la vida crecen
y solamente vive porque padece
Si a morir me condenan mis desvaríos
y muero a los impulsos de lo que aspiro
mátenme mis afectos, no tus desvíos.

Estribillo

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

PEINÁNDOSE ESTABA UN OLMO

Texto de Juan Vélez de Guevara (1611-1675)
[*Los celos hacen estrellas*, 1672]

Coplas

Peinándose estaba un olmo
sus nuevas guedejas verdes,
y se las rizaba el aire
al espejo de una fuente.
Por verlo, galán del prado,
las flores se desvanecen,
que vanidades infunde
aun la hermosura silvestre.

Estribillo

Y viéndolo, alegre
se iba de risa cayendo
un arroyo de cristal
murmurando entre dientes.

DE LAS LUCES QUE EN EL MAR

Texto de Juan Vélez de Guevara (1611-1675)
[*Los celos hacen estrellas*, 1672]

Coplas

De las luces que en el mar
iba encendiendo la aurora,
parecían las espumas
cristalinas mariposas.
Cuando un amante, pastor
de la ingratitud que adora,
a suspiros despertaba
las mal dormidas memorias,
al ser primero se entregan
las ya discernibles formas,
y a la luz del sentimiento
conoce cuánto le roban.

Estribillo

¡Ay, qué desdicha!,
mas, ¡ay, qué lisonja!,
morir de una pena
que parece gloria.

«ENTRISTECED LA ALEGRÍA, LA TRISTEZA ALEGRAD»

JUAN HIDALGO

AMAR SIN CEGAR

Texto de autor anónimo (siglo XVII)

Estribillo

Amar sin cegar
no puede ser,
porque la voluntad
ama sin ver.

Coplas

¿Cómo pueden ver los ojos
en este misterio fiel,
si la venda del amor
también le sirve a la fe?
Tan preciso es que la vista
no alcance el objeto, que
faltaría a ser deidad
dejándose comprender.
El entendimiento solo
le suele mirar tal vez,
que el defecto del sentido
suple con el entender.
La memoria le propone
un sumo y divino bien,
que le percibió al oír
sin que le alcance por ver.
Las potencias y sentidos,
amando, pueden tener
un tan divino ignorar
que parece conocer.
¡Oh!, llegue amor soberano
a aquella esfera donde es
la ventura del gozar
el premio del padecer.

ANÓNIMO

TANTA COPIA DE HERMOSURA

Texto de autor anónimo

Estribillo

Tanta copia de hermosura
juntó Amor, que mi deseo
le remite a la ventura
la duda de hacer su empleo.

Coplas

Cual entre las flores bellas
la abejuela susurrante
con el pico de diamante,
el néctar chupa de aquellas,
así entre tantas estrellas,
mirando la llama hermosa,
mi corazón, mariposa,

arder en todas procura.
A todas servir pretendo
por no disgustar ninguna,
declarando mi fortuna
la que a su gusto encomiendo.
De cualquiera mereciendo
estoy sus dulces favores,
mientras gozo los ardores
de que ha hecho amor mixtura.

JUAN HIDALGO

HOY A CANTAR A PORFÍA

Texto de autor anónimo (siglo XVII)

Estrillo

Hoy a cantar a porfía;
avecillas, madrugad,
y haréis a la Soledad
armoniosa compañía.

Coplas

Cantad, pero el dulce canto
sea en tono de lamento,
que se ablanda el sentimiento
con la ternura del llanto;
proseguid la melodía
con turbada suavidad,
y haréis a la Soledad
armoniosa compañía.
La voz y el lamento, tanto
uno en otro se convierta,
que la voz lágrimas vierta
y forme acentos el llanto.
Entristeced la alegría
y la tristeza alegrad,
y haréis a la Soledad
armoniosa compañía.

TROMPICÁBALAS AMOR

Texto de Juan Vélez de Guevara (1611-1675)
[*Los celos hacen estrellas*, 1672]

Estrillo

Trompicábalas Amor
a las niñas de Barajas
¡Y cómo las trompicaba!

Coplas

Trompicábalas con celos,
que son del descuido trampas,
y tan sazonadas burlas,
que suelen picar que rabian
¡y cómo las trompicaba!
Trompicábalas con celos,
que son del descuido trampas,
pues a pesar de lo frío,
aun a los viejos abrasan,
¡y cómo las trompicaba!

«AGUA PIDO, QUE ME ABRASO»

DOMENICO MAZZOCCHI

AMAR A DIOS POR DIOS

Texto de autor anónimo (siglo XVII)

No me mueve, mi Dios, para quererte
el cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.
Tú me mueves, Señor, muéveme el verte
clavado en una cruz y escarnecido,
muéveme ver tu cuerpo tan herido,
muéveme tus afrentas y tu muerte.

Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera,
que aunque no hubiera cielo, yo te amara,
y aunque no hubiera infierno, te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera,
pues aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.

JUAN HIDALGO

EL AGUA DEL LLANTO

Texto de autor anónimo (siglo XVII)

Estrillo

El agua del llanto,
aumenta el incendio,
el fuego de amor
consume los yerros.

Coplas

Ojos, no enjuguéis el llanto,
sea eterno el sentimiento,
que la ocasión pide a voces
agua para tanto incendio.
Ojos, agua solicito,
que no seréis los primeros
que en agua funden su dicha
cuando en mis culpas me anego.
Agua pido, que me abraso;
fuego pido, que soy hielo;
agua, que el volcán es mucho;
fuego, mi Dios, fuego, fuego.
De ambas cosas necesito,
mi Dios, para mereceros,
y, hasta que yo os la merezca,
clavado a esa cruz espero.

LA NOCHE TENEBROSA

Texto de Juan Vélez de Guevara (1611-1675)
[*Los celos hacen estrellas*, 1672]

La noche tenebrosa
que en sombras se dilata
y con luces de plata
no acierta a ser hermosa,
madre de la pereza,
en el descanso olvida la tristeza.
El pajarillo amante
que de un ingrato olvido
halló en ajeno nido
las señas de inconstante,
aunque a gemir empieza,
en el descanso olvida la tristeza.
La fiera que, aunque calla
silvestres regocijos,
cuando pierde los hijos
sólo bramidos halla,
rendida su fiereza,
en el descanso olvida la tristeza.
El preso que arrojado
mira a pesar del gusto
con libertad el susto
y sin ella el cuidado,
cuando horrores bosteza,
en el descanso olvida la tristeza.
El triste enamorado,
que, ausente de su gloria,
teme que la memoria
su fineza ha olvidado,
aunque en ansias tropieza,
en el descanso olvida la tristeza.

ANTORCHA BRILLANTE

Texto de Melchor Fernández de León (¿?-¿?)

Coplas**Primera tonada**

Antorcha brillante,
imagen constante
de mi desventura,
pues si tu luz pura,
tan siempre encendida,
siempre te está costando la vida,
su símbolo advierte
tu luz a mi suerte,
pues la desalienta
lo que la alimenta
y, ciega, presume
que solo la halaga lo que la consume.
Porque no fallezca
tu luz ni anochezca,
siempre desvelados
están los cuidados.
Así es en mi suerte:
velan la vida y dura la muerte.

El daño introduces
entre lo que luces,
mi dolor no cesa
aun siendo pavesa,
porque se eterniza,
para mi mal aún, la débil ceniza.

Estribillo

¡Cuidado, desvelos,
cuidado, ansias,
tened, tened, temor,
cuidado, que anda el Amor
disfrazado en nieve y llamas!

Coplas**Segunda tonada**

Y tan ocultamente
son sus pisadas,
que ni arenas, ni vientos distinguen
por dónde pasan.
De mi secreto influjo
viene guiada
una triste pasión que pretende
ser esperanza.
Por Endimión y Venus,
afecto y rabia,
hoy concuerdas distintas acciones
contra Diana.
Y, pues el dulce coro
que me acompaña
embelesa, hechiza, enamora,
mueve y encanta.

«DE LAS QUE ROMPEN EL AIRE»

JUAN HIDALGO

AY QUE SÍ, AY QUE NO

Texto de Francisco de Avellaneda (¿1625-1684?)
[*El templo de Palas*, 1675]

Estribillo

Ay que sí, ay que no
que lo que me duele me duele
y lo siento yo,
que soy Perogrullo de mi pasión,
y pesadilla mi pena
que no reconoce, no,
del plomo del sentimiento
ligerezas de la voz.

Coplas

Pues vaya, amigas del alma,
d'ensanchas a mi dolor
que un corazón apretado

merece lo que un jubón.
 Dos amas que Dios me ha dado,
 (si es que da las amas Dios,
 que no es por cuenta del cielo
 el mal que me busco yo)
 muy finas de sus amantes
 con mucha veneración,
 ausentes sus ojos dicen
 cuanto recata su voz.
 De los secretos del alma
 la blanda respiración,
 explica cuanto no dice,
 lo escondido del dolor.
 Porque Elice le desprecia,
 Teocles, hecho un león,
 en un castillo la puso
 y no es el cuarto español.
 Que Antigone la acompañe
 dispuso su indignación,
 castigo de la hermandad
 del cuadrillero de Amor.

FLORES QUE AL ALBA

Texto de autor anónimo (siglo XVII)

Estrillo

Flores que al alba
 purezas bebéis,
 tributad suavidades
 a un bello clavel.

Coplas

El jazmín, dilatando fragancias,
 consagre los ampos de su candidez
 al disfraz de una llama florida
 que en copos brillantes recata su arder.
 Tulipán misterioso se ofrece
 en rubias espigas purísima miel,
 matizando el clavel de corales
 la cándida hostia que adora la fe.

DE LOS CEÑOS DEL DICIEMBRE

Texto de Juan Vélez de Guevara (1611-1675)
 [*Los celos hacen estrellas*, 1672]

Coplas

De los ceños del diciembre
 ¡qué temeroso está el campo!,
 y del susto los arroyos
 parece que se han helado.
 Como conocen las selvas
 de su rigor el estrago,
 a cada soplo del viento
 están temblando los ramos.
 Para defensa del día
 llaman las aves los rayos

y, tartamudas del frío,
 madrugan al Sol despacio.

Estrillo

Pues así mis cuidados,
 del hielo de un desdén
 están temblando.

ANÓNIMO

NO HAY QUE DECIRLE EL PRIMOR

Texto de autor anónimo (siglo XVII)

No hay que decirle el primor
 ni con el valor que sale,
 que yo sé que es la rapaza
 de las que rompen el aire.
 Es tan bizarra y presumida,
 tan valiente es y arrogante,
 que ha jurado que ella sola
 ha de vencer al dios Marte.
 Si sabe que la festejan
 las florecillas y aves
 juzgará que son temores
 lo que hacéis por agradables.
 Muera con la confusión
 de su arrogancia, pues trae
 por blasón de la victoria
 rayos con que ha de abrasarse.
 No la deis a entender, flores
 ni vosotras, bellas aves,
 que este amoroso festejo
 solo por ella se hace,
 que como deidad se juzga,
 de su hermosura se vale,
 y quiere que el mundo sepa
 que no hay beldad que la iguale.
 Y aunque su valor es mucho
 y su beldad es tan grande,
 si la mira acreditada
 bien pueden todos guardarse
 Si ella de cruel se precia,
 muera a manos de crueldades,
 y acabará como ingrata,
 ya que yo muero de amante.

JUAN HIDALGO CRONOLOGÍA¹

José María Domínguez Rodríguez

- 1614** Fue bautizado como Juan Hidalgo de Polanco en la parroquia madrileña de San Ginés el 28 de septiembre. Primeros años de formación probablemente ligados al taller de su abuelo, el guitarrero Juan de Polanco donde también debía de trabajar su padre como violero.
- 1632** Fecha probable de ingreso en la Capilla Real de Felipe IV, por lo que comienza su carrera profesional en el ámbito eclesiástico, como intérprete de claviarpa y de arpa.² Aunque un tiempo se consideró a Hidalgo inventor del claviarpa, documentación variada demuestra que estaba en uso en la Capilla desde al menos 1609.
- 1633** El 1 de mayo se hace efectivo su nombramiento como músico de claviarpa de la Capilla Real de Palacio, puesto que mantuvo el resto de su vida.
- 1637** El 22 de abril obtiene plaza ordinaria en la Capilla administrativamente adscrita a la casa de Borgoña, añadida a la que poseía desde 1633.
- 1638** Tras una solicitud del mismo Hidalgo, el 19 de noviembre es nombrado familiar de la Inquisición.
- 1640** Ascende a Notario del Santo Oficio el 23 de febrero.
- 1645** Se convierte en maestro de la música de cámara, «así en Palacio y Buen Retiro como en todas las jornadas», componiendo tonos humanos a cuatro voces, aunque sin percibir por esa ocupación «gajes ni ración», según un documento de 1671 en el que solicitaba la remuneración correspondiente que le fue concedida tres años más tarde.
- 1650** El *Libro de Enterramientos* de la parroquia de San Justo indica el 22 de marzo que el escribano real Julián de Olivares «nombró por albaceas al licenciado Juan Hidalgo, músico de la capilla real y a Antonio Hidalgo». El documento especifica además que «vive en San Ginés y es violero».
- 1653** Es probable que compusiera la música para *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, representada en el coliseo del Buen Retiro el 18 de mayo. Se trata de la segunda comedia mitológica con la que Calderón de la Barca consolida un tipo de teatro cortesano de sutiles alegorías, complejas tramoyas y música novedosa (iniciado el año anterior con *La fiera, el rayo y la piedra*). Desde el punto de vista musical se denomina semiópera.³
- 1655** En verano recibe una pensión de 200 ducados de renta anual sobre el arzobispado de Sevilla. No se ha demostrado documentalmente que el pago fuera a cambio de un servicio que exigiera su traslado a dicha ciudad.
- 1656** Pone música a la comedia pastoril en tres actos *Pico y Canente*, con texto de Luis de Ulloa, representada asimismo en el Buen Retiro (un tono de esta obra se conserva en la Biblioteca Nacional). Se trata de la primera obra teatral con música de Hidalgo demostrada documentalmente (aunque algunos investigadores indican que colaboró en ella también el compositor Cristóbal Galán). El lamento de la ninfa Canente es considerado un ejemplo de su original aproximación a la expresión musical del texto.

- 1657** Empieza a consolidarse su colaboración con Calderón que da lugar a un tipo de teatro musical genuino de ambos autores y que se denomina zarzuela o comedia con música. De este año data *El laurel de Apolo*, zarzuela con música atribuida a Hidalgo.
- 1658** Colabora con Cristóbal Galán en la composición de *Triunfos de amor y fortuna*, comedia mitológica en tres actos sobre textos de Antonio de Solís y Ribadeneira.
- 1659** Como celebración de la Paz de los Pirineos Hidalgo compone la primera de sus dos óperas españolas sobre textos de Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*. Varios investigadores datan el estreno el 17 de enero de 1660.
- 1660** Se representa la segunda ópera española con texto de Calderón de la Barca y música de Juan Hidalgo, *Celos, aun del aire matan*, el 5 de diciembre. Prosigue su colaboración con Calderón componiendo música para diversos autos sacramentales.
- 1661** El 1 de marzo se estrena *El hijo del Sol, Faetón*, comedia mitológica sobre textos de Calderón, aunque no todos los musicólogos están de acuerdo en atribuir su música a Hidalgo, quien sí parece que se encargó de la música en la reposición de esta obra el 22 de diciembre de 1675.
- 1662** Música para la zarzuela en tres actos *Ni amor se libra de amor* de Calderón de la Barca (de la que sólo se conservan los fragmentos publicados por Pedrell a finales del siglo XIX).
- 1664** El 11 de septiembre su hijo Juan Hidalgo Abaunza entra en el Colegio del Rey de la Universidad de Alcalá, tras una solicitud especial del monarca, lo que sugiere una cierta influencia de Hidalgo en la corte.
- 1666** En reconocimiento de sus méritos, recibe el nombramiento para el oficio de ayuda de sobrestante de coches de la real caballeriza.
- 1669** El 11 de julio muere su hijo. De la documentación generada por este hecho se deduce que la familia habitaba en una casa alquilada perteneciente a don Juan Pardo Moncón en la calle de Toledo, en las inmediaciones de Puerta Cerrada. El rey le concede el 20 de julio una merced de 300 ducados «en consideración de haberle faltado con la muerte de un hijo 800 ducados de pensiones».
- 1670** El 18 de enero se estrena *Fieras afemina amor*, comedia con texto de Calderón y música atribuida a Hidalgo en colaboración con Juan del Vado. Entre este año y el de 1674 se ubica la representación de *La estatua de Prometeo*, comedia en tres actos también de Calderón con dos fragmentos conservados compuestos claramente por Hidalgo. Ambas pertenecen al género de las semióperas.
- 1672** El 30 de julio, María de San Juan nombra entre sus testamentarios a Juan Hidalgo, «músico en la capilla Real», según el Libro de Enterramientos de la parroquia de San Justo. Dos obras teatrales llevan su música este año. La primera es la zarzuela *Los celos hacen estrellas o el amor hace prodigios* sobre textos de Juan Vélez de Guevara en el salón dorado del Alcázar, con ocasión del cumpleaños de la reina madre, Mariana de Austria, el 22 de diciembre. La segunda es *Alfeo y Aretusa*, zarzuela en dos actos de Juan Bautista Diamante.
- 1673** Solicita un aumento de sueldo en forma de ración ordinaria alegando que hacía ya 44 años que servía en la Capilla, Cámara y fiestas. La solicitud es informada por el duque del Infantado que alega lo meritorio del compositor «por su suficiencia y por ser único en la facultad de la música». El 22 de diciembre se representa con música de Hidalgo *Los juegos olímpicos*, zarzuela en dos actos sobre textos de Agustín de Salazar y Torres.
- 1675** Pone música a *Endimión y Diana*, zarzuela en dos actos sobre textos de Melchor Fernández de León estrenada en El Pardo el 18 de enero. Un corresponsal de Miguel de Irizar (Maestro de Capilla en la catedral de Segovia) afirma que Hidalgo estaba únicamente interesado en los tonos humanos, es decir, música vocal profana con texto en lengua vulgar, no en latín. No obstante, también compuso misas, motetes y responsorios sobre textos litúrgicos latinos. El 26 de julio se estrena con su música *El templo de Palas*, zarzuela sobre textos de Francisco de Avellaneda.
- 1676** Entre finales del año anterior y febrero de este año, Hidalgo compone la música de una loa y un baile sobre textos de Juan Bautista Diamante. La documentación administrativa confirma que en esta época gozaba de la renta de dos plazas, dos distribuciones y un aumento de 500 ducados al año por sus muchos méritos. Estos ingresos se aumentarán al año siguiente al conseguir 400 ducados por la casa de Castilla.
- 1677** En julio y agosto se propone una reforma de la estructura administrativa de la capilla real. El Patriarca de las Indias, máximo responsable de la institución, Antonio Manrique, apoyó la continuidad de los altos emolumentos de Hidalgo con un elogioso memorial en el que se decía que «es de superior habilidad, y ha merecido los mayores honores de Sus Majestades en todos los tiempos, con que respecto a esto y a lo que ha servido en la Cámara no parece se le rebaje nada de cuanto goza». En este año está también fechada la copia de su villancico *Suprema deidad que miro* conservada en la catedral de Segovia.
- 1678** El 3 de febrero otorga testamento conjuntamente con su esposa Francisca Paula de Abaunza ante el escribano de provincia y de la casa y corte de Su Majestad Baltasar Fernández Montero, nombrándose mutuamente únicos herederos y ejecutores.

- 1679** Música para la zarzuela en dos actos *Contra el amor desengaño*, sobre textos probablemente de Calderón.
- 1680** El 3 de marzo se estrena la última producción en colaboración teatral con Calderón: la comedia en tres actos *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*.
- 1684** El 25 de agosto se estrena la comedia en tres actos *Ícaro y Dédalo* sobre textos de Melchor Fernández de León con música de Hidalgo. El 22 de diciembre, estreno de la comedia *Apolo y Leucotea*, sobre texto de Pedro Scotti de Agoiz.
- 1685** Muerte el 30 de marzo en Madrid; al día siguiente fue enterrado en la Capilla de Nuestra Señora de los Remedios de la iglesia de San Ginés. Se desconoce la fecha de composición de *El primer templo de amor*, comedia en tres actos sobre textos de Fernández de León de la que hay documentada una representación el 28 de octubre de 1695.

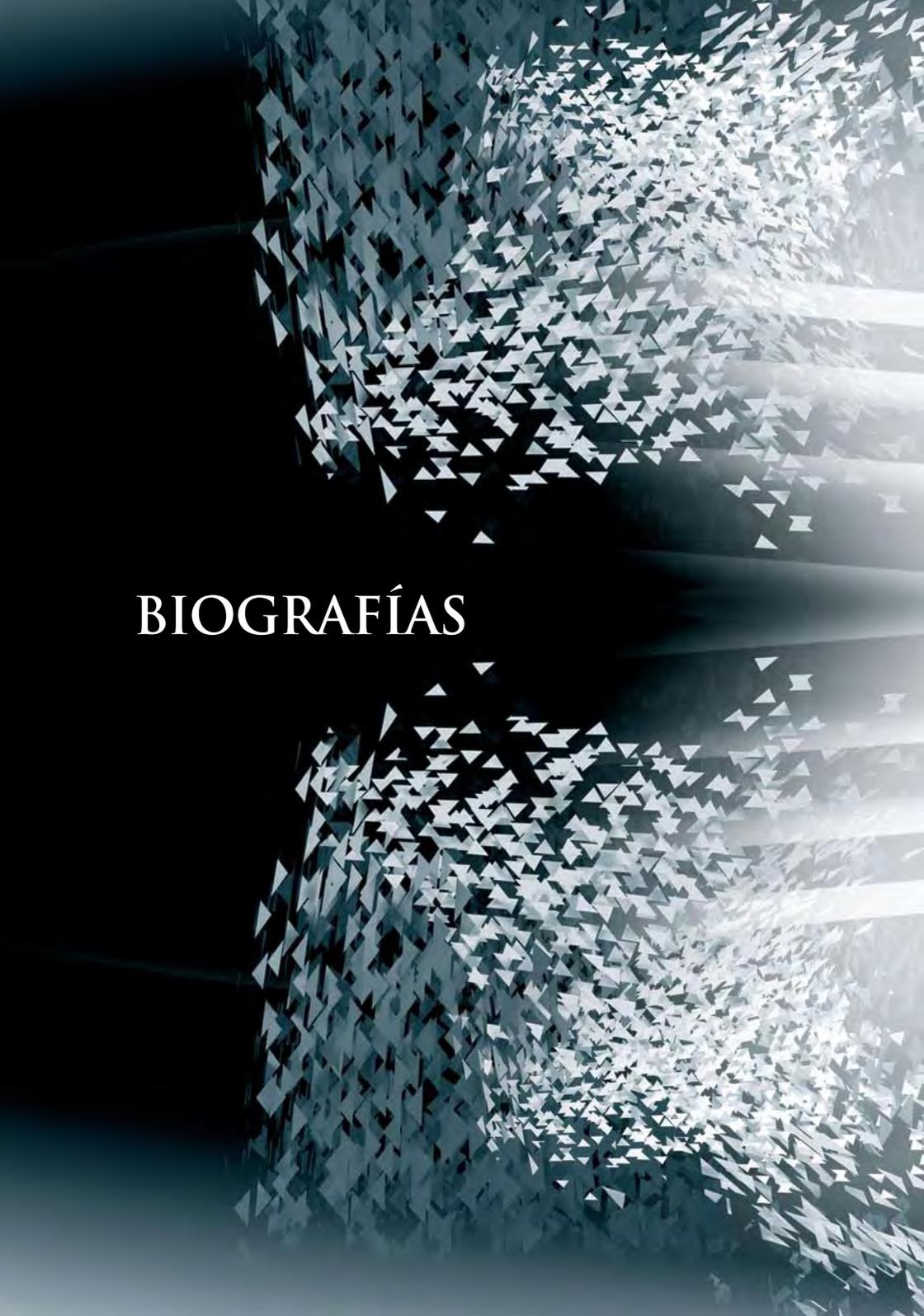
¹ Esta cronología se ha elaborado a partir de la siguiente bibliografía: Begofía Lolo. «Hidalgo. 2. Juan», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares Rodicio, director). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. 6, pp. 282-285; Louise K. Stein. «Hidalgo, Juan (I)», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stanley Sadie, editor). Londres, Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 11, pp. 482-484 (2ª ed.); Ruth Eleanor Landes Pitts. *Don Juan Hidalgo, Seventeenth-Century Spanish Composer* (tesis doctoral). George Peabody College for Teachers, 1968; Mercedes Agulló y Cobo. «Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, 24, 1969, pp. 205-225; Louise K. Stein. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1993; Luis Robledo Estaire. *Semblanzas de compositores españoles: «Juan Hidalgo (1614-1685)»*. Madrid, Fundación Juan March: <http://www.march.es/musica/publicaciones/semblanzas> (consultado: 1-3-2014).

² Claviarpa: instrumento de características todavía no esclarecidas, según el musicólogo Luis Robledo Estaire.

³ Semióperas: término empleado por la musicóloga Louise K. Stein —por tanto no utilizado en el siglo XVII— para designar un género de espectáculos mitológicos creado por Calderón de la Barca a mediados del siglo XVII que recogía variados aspectos del teatro cortesano anterior, dotándoles de una renovada coherencia teatral. Desde el punto de vista literario se trata de comedias centradas en conflictos de alto contenido moral, destacado simbolismo y evidente mensaje político. La cantidad de música introducida en las semióperas era mayor que en otros géneros y cumplía una función metafísica y dramática asimismo más destacada, ya que el estilo musical servía para diferenciar a los personajes: como dice la Música a la Pintura en el Prólogo de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*: «Tú, advierte; que en las deidades / que introduzcas, ha de haber / otra armonía en la voz, / que en los humanos; que es bien, / que no hablen los dioses como / los mortales».



Pedro de Rivera realización.
Fuente con Fama alada y trompeta: «Carpe diem carpe horam». Piedra berroqueña y caliza, 1732. Museo de Historia. Ayuntamiento (Madrid)



BIOGRAFÍAS

ALICIA AMO

SOPRANO

Obtiene el título superior de violín en Musikene y continúa en la Universität für Musik de Graz, donde comienza su carrera de canto. Estudia canto en la Schola Cantorum Basiliensis con Gerg Türk y Alessandro Di Marchi, y participa en dos Operastudio con Pablo Maritano y Alberto Zedda. Es ganadora del VIII Concorso Internazionale di Canto en Nápoles, la Génération Baroque de Estrasburgo, el Festival de Ambronay, los Jóvenes Excelentes-Caja Burgos, los Fonds Marie-Louise de Basel y es finalista en el I Concorso Internacional de Ópera en Tenerife y el Chamber Music Competition de Aberdeen. Ha cantado en *Die Zauberflöte* de Mozart, *Dido and Aeneas* de Purcell, *La liberazione di Ruggiero* de Caccini, *Ariodante* de Haendel, *L'Orfeo* de Monteverdi y *Orpheus* de Telemann. Asimismo funda Musica Boscareccia y es miembro de los distintos grupos que dirigen Ton Koopman, Andrea Marcon, Diego Fasolis y Albert Recasens. Ha sido violín solista y concertino de la JONDE y de la Sinfónica de Burgos. También es miembro de la European Union Youth Orchestra, la Steirische Philharmonie, I Barocchisti y colaboradora de la Sinfónica de Euskadi, la Orquesta de la Radio Televisión Española y la Orquesta Barroca de Sevilla. Entre sus últimas actividades está la grabación de discos con Tactus y Enchiriadis, y la participación en conciertos con Eduardo López Banzo y René Jacobs. (www.alicia-ammo.com)

JOSÉ ANTONIO LÓPEZ

BARÍTONO

Estudió canto en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, donde fue alumno de Ana Luisa Chova. Ha actuado en salas y festivales de toda Europa: el Musikverein y Konzerthaus de Viena, Prinzregententheater de Múnich, Berwaldhallen de Estocolmo, Filarmónica de Varsovia, Halle aux Grains de Toulouse y Theater an der Wien, donde ofreció un recital acompañado por Maurizio Pollini. Además, ha cantado en las principales salas de concierto y escenarios del país: el Teatro Real, el Auditorio Nacional de Música, el Teatro de la Zarzuela y el Auditori de Barcelona. A lo largo de su carrera ha interpretado un amplio repertorio que incluye los *Lieder eines fahrenden Gesellen*, *Kindertotenlieder* y *Sinfonía de los Mil* de Mahler, la *Sinfonía lírica* de Zemlinsky y *Gurrelieder* de Schoenberg. En el campo operístico ha cantado, entre otros, los Figaros de Mozart y Rossini, Escamillo, Don Giovanni, Papageno, Guglielmo, Malatesta, Ned Keene (*Peter Grimes* de Britten) y Mario (*Una voce in off* de Montsalvatge), además de numerosas zarzuelas. Ha grabado *Don Giovanni* para Opus Arte, *La verbena de la Paloma* para Decca, así como *Pepita Jiménez* y *El diluvio de Noé*. Recientemente ha debutado en el papel de Germont de *La traviata* (Córdoba, Oviedo, Pamplona y Gijón), así como en el de Lord Enrico de *Lucia di Lammermoor* en Jerez y Jokanaan de *Salomé* en el Festival de Teatro Clásico de Mérida.

CARLOS MENA

CONTRATENOR, IDEA ORIGINAL Y DIRECCIÓN MUSICAL

Se forma en la Schola Cantorum Basiliensis con maestros como Richard Levitt y René Jacobs. Canta como solista en salas como la Musikverein de Viena, el Concertgebouw de Amsterdam, el Teatro Colón Buenos Aires, el Alice Tully Hall del Metropolitan de Nueva York, el Kennedy Center de Washington DC, la Berliner Philharmoniker, la Opera City Hall en Tokio, el Osaka Symphony Hall, la Sydney Opera House y el Concert Hall de Melbourne. Ha interpretado el papel protagonista de *Radamisto* de Haendel en la Felsenreitschule de Salzburgo, la *Speranza* en *L'Orfeo* de Monteverdi en la Staatsoper de Berlín, el *Disinganno* en *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* de Haendel en la Grosses Festspielhaus de Salzburgo y *Europera 5* de John Cage en el Festival de Flandes. También ha interpretado el papel de Oberon en *A Midsummer Night's Dream* de Britten en el Teatro Real y el papel protagonista de *Ascanio in Alba* de Mozart en el Barbican Center de Londres. Estrenó *Viaje a Simorgh* de José María Sánchez-Verdú en el Real. En el Gran Teatro del Liceo ha interpretado a Apolo en *Death in Venice* de Britten. Está interesado en el repertorio de *lied* y en el contemporáneo, estrenando varias obras de compositores como Sánchez-Verdú, Gabriel Erkoreka y Alberto Iglesias. En la actualidad es director musical y artístico de la Capilla Santa María, promovida por la Fundación Catedral Santa María de Vitoria.

JOAN ANTÓN RECHI

DIRECCIÓN DE ESCENA

Nacido en el principado de Andorra, estudió Historia Antigua e interpretación en el Institut del Teatre de Barcelona. Empezó su carrera profesional trabajando como actor tanto en teatro como en televisión, pero pronto se decantó por la dirección escénica. En 2001 realizó su primer trabajo como director de teatro con *Una cena con los clásicos*, en el Teatro Joventut de l'Hospitalet. A partir de ese momento siguió su carrera profesional, dirigiendo espectáculos líricos en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, el Teatro Real en Madrid (*Castra Diva*) y el Teatro Romea de Barcelona (*Orfeu en los Infiernos* y *El señor Perramon*), así como en varios escenarios alemanes: Theater Freiburg (*Il barbiere di Siviglia*, *Un ballo in maschera*, *Adriana Lecouvreur*, *Man of La Mancha*, *Olé*), Stadt Theater Mainz (*Król Roger*), Theater Oberhausen (*Woyzeck*, *The Oberhaussener Johannes Passion*, *Carmen*), Theater Aachen (*La cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*), Theater Heidelberg (*L'elisir d'amore*), Deustch Oper Am Rhein en Dusseldorf y Duisburgo (*Die Scardasfürstin*). También ha trabajado en el Theater Basel de Suiza (*Passion*), el Auditorio de San Lorenzo del Escorial y la Quincena Musical de San Sebastián (*Il barbiere di Siviglia*), el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo de Bogotá (*Gianni Schicchi*) y las Naves del Español (*Barrockeros*). Recientemente ha estrenado *Werther* en la Deustch Oper am Rhein de Dusseldorf.

ALFONS FLORES

ESCENOGRAFÍA

Comienza su carrera profesional en 1978 en el grupo GAT de l'Hospitalet del Llobregat, del que fue cofundador. Su trabajo abarca escenografías para teatro, óperas y grandes eventos, colaborando con directores como Calixto Bieito, Josep María Mestre, Joan Antón Rechi, Guy Joosten, Àlex Ollé y Carlus Padrissa (Fura dels Baus). Ha estrenado en teatros como el Teatro Nacional de Cataluña, Teatro María Guerrero, Edinburgh International Festival (Reino Unido), Festspillene i Bergen (Noruega) y Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle de Weimar (Alemania). Ha realizado escenografías para *La casa de Bernarda Alba* (1998), *Bodas de sangre* (2001), *La Celestina* (2004), *Peer Gynt* (2006), *La casa dels cors trencats* (2009) y *Evocació del foc* (2013). También ha preparado las escenografías para títulos como *Carmen* (1999, 2011), *Un ballo in maschera* (2000, 2010, 2013), *Don Giovanni* (2002), *Die Entführung aus dem Serail* (2004), *Wozzeck* (2005, 2009), *Le Grand Macabre* (2009), *Rise and Fall of the City of Mahagonny* (2010), *Król Roger* (2011), *Quartet* (2011), *Erwartung e Il prigioniero* (2013) y *Madama Butterfly* (2014). Y su labor le ha llevado a trabajar en el Gran Teatre del Liceo de Barcelona, el Teatro Real de Madrid, la English National Opera de Londres, el Teatro alla Scala de Milán, la Komische Oper de Berlín, la Sydney Opera House, la Ópera de Lyon y la Staatsoper Stuttgart.

MERCÈ PALOMA

FIGURINES

Es licenciada en Historia del Arte. Entre sus numerosos proyectos para el teatro hay varias colaboraciones con el director de escena Calixto Bieito como las *Comedias bárbaras*, de Valle-Inclán, y *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, para el Festival de Edinburgo, *Macbeth* para el Festival Internacional de Salzburgo, *Peer Gynt* para el Nationale Scene de Bergen, *La casa de Bernada Alba* para el Centro Dramático Nacional, así como *La tempestad* en Madrid y *Pierrot Lunaire* en Barcelona. También ha realizado trabajos para óperas como *Don Giovanni* y *Un ballo in maschera* para la English National Opera, representadas en Barcelona y Copenhague; *Così fan tutte* y *Die Fledermaus* para la Welsh National Opera; *Tosca* y *Wozzeck* para el Gran Teatro del Liceo de Barcelona; *Carmen* para el Festival de Perelada y Maastricht; *Il trovatore* para Stastoper Hannover; *Manon* para la Ópera de Francfórt; *Il mondo della luna* para Maastricht; *Parsifal* y *La fanciulla del West* para la Ópera de Stuttgart y *The Threepenny Opera* para el Festival Grec de Barcelona. También ha realizado el diseño de vestuario para películas como *A los que aman* (1998) de Isabel Coixet, así como *El mar* (2000) y *Pa negre* (2010) de Agustí Villaronga. En el Teatro de la Zarzuela participó en la producción de *El barberillo de Lavapiés*, dirigida por Miguel Roa y Calixto Bieito.

SANTIAGO MAÑASCO

ILUMINACIÓN

En 1988 comienza su vida laboral en el departamento de fiestas y cultura del Ayuntamiento de La Coruña. También se dedicó al montaje de espectáculos en diferentes teatros. A partir de 1995 se encarga del departamento de iluminación del Teatro Rosalía de Castro. Entre 2003 y 2006 es técnico de iluminación y ayudante de iluminación de las producciones del Centro Dramático Gallego. A partir de entonces realiza el diseño de iluminación, así como la dirección y la producción técnica con distintas compañías. En 2008 prepara *La generala* en el Teatro de la Zarzuela y el Teatro Campoamor de Oviedo, *La bruja* en Pamplona, *Luisa Fernanda* en Oviedo y Valladolid y *Eugenio Oneguín* en La Coruña. En el año 2009 se ocupa de *Giseliña* en el Centro Coreográfico Gallego, *Turandot* en el Palau de les Arts de Valencia y *Los sobrinos del Capitán Grant* en La Zarzuela y en Oviedo. En 2010 prepara *La fille du régiment* en La Coruña. En 2011 prepara *L'italiana in Argel* en Bilbao, *La del manojo de rosas* en Oviedo, así como *Rigoletto* y *L'elisir d'amore* en La Coruña; en 2012, *Galicia Caníbal*; en 2013, la Gala de los Premios Liricos en Oviedo, *La bohème* en Málaga, *La traviata* en Córdoba y *Barrockeros*, de Joan Antón Rechi, en las Naves del Español. También participó en *Las noches del Real* con José Manuel Zapata. Recientemente ha preparado *La traviata* en Pamplona y *El juramento* en Oviedo.

CAPILLA SANTA MARÍA

La Capilla Santa María se presenta ante el público en septiembre del 2009 con motivo de la reapertura al público de la nave central de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz. Creada bajo el impulso de la Fundación Santa María, cuenta con la dirección de Carlos Mena. Su repertorio abarca un gran abanico de la llamada «música histórica», desde el siglo XIII hasta finales del XVIII, destacando sus programas en torno a aniversarios conmemorativos de compositores como Georg Friedrich Haendel, Henry Purcell, Charles Avison, Giovanni Battista Pergolesi, Antonio Caldara y Tomás Luis de Victoria, entre otros. La formación es variable y adapta su orgánico a los códigos de interpretación de la literatura musical que ofrecen los seis siglos de música del repertorio que interpreta. Entre sus objetivos se encuentra tanto la interpretación de programas de autores reconocidos, como de otros compositores desconocidos para el gran público y de aquellos que dejaron su testamento musical en el archivo de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz, así como en otros archivos de la península, y que constituyen patrimonio vivo de nuestra cultura. Entre sus compromisos más destacados figuran conciertos en la Semana de Música Antigua de Álava, Les Riches Heures de Valère en Suiza, la Quincena Musical de San Sebastián y el Auditorio Nacional de Música de Madrid.

Violín

Andoni Mercero

Violone de gamba

Xisco Aguiló

Clave y órgano positivo*

Daniel Oyarzábal

Archilaúd y guitarra barroca

Juan Carlos de Mulder

Guitarra barroca

Lucas de Mulder

Tiorba

Manuel Minguillón

Percusión

Pedro Estevan

Daniel Garay

Director

Carlos Mena

* CLAVE: Titus Crijnen. Sabinán (España), 2008 (modelo franco-flamenco, basado en J.J. Couchet, 1679)
 Dos registros de 8 pies y uno de 4 pies. Registro de laúd. ÓRGANO POSITIVO: Henk Klop. Gaarderden (Holanda), 2009
 Tres registros y medio: Principal 8', flautado 4', flauta 2', quinta 2' 2/3 en el registro agudo



TEATRO DE LA ZARZUELA

Paolo Pinamonti
Director

Cristóbal Soler
Director musical

Javier Moreno
Gerente

Margarita Jiménez
Directora de producción

Alessandro Rizzoli
Director técnico

Antonio Fauró
Director del Coro

Ángel Barreda
Jefe de prensa

Luis Tomás Vargas
Jefe de comunicación y publicaciones

Juan Lázaro Martín
Adjunto a la dirección técnica

Noelia Ortega
Coordinadora de producción

Almudena Pedrero
Coordinadora de actividades pedagógicas

Área técnico - administrativa

María Rosa Martín

Jefa de abonos y taquillas

José Luis Martín

Jefe de sala

Eloy García

Director de escenario

Nieves Márquez

Enfermería

Damián Gómez

Mantenimiento

Audiovisuales

Jesús Cuesta
Manuel García Luz
Álvaro Sousa
Juan Vidau

Ayudantes técnicos

Ricardo Cerdeño
Antonio Conesa
Luis Fernández Franco
Isabel Villagordo
Francisco Yesares

Caja

Antonio Contreras
Israel del Val

Caracterización

Aminta Orrasco
Gemma Perucha
Begoña Serrano

Centralita telefónica

Mary Cruz Álvarez
María Dolores Gómez

Climatización

Blanca Rodríguez

Coordinador de construcciones escénicas

Fernando Navajas

Dirección

Victoria Fernández Sarró
(personal administrativo)

Electricidad

Pedro Alcalde
Guillermo Alonso
Javier García Arjona
Raúl Cervantes
Alberto Delgado
José P. Gallego
Fernando García
Carlos Guerrero
Ángel Hernández
Rafael Fernández Pacheco

Gerencia

Nuria Fernández
María José Gómez
Rafaela Gómez
Cristina González
María Reina Manso
Francisca Munuera
Manuel Rodríguez
Isabel Sánchez

Mantenimiento

Manuel A. Flores

Maquinaria

Ulises Álvarez
Luis Caballero
José Calvo
Mariano Fernández
Francisco J. Fernández Melo
Óscar Gutiérrez
Sergio Gutiérrez
Ángel Herrera
Joaquín López
Juan Alberto Luaces
Jesús F. Palazuelos
Carlos Pérez
Carlos Rodríguez
Raúl Rubio
Eduardo Santiago
Antonio Vázquez
José A. Vázquez
José Veliz
Alberto Vicario
Antonio Walde

Peluquería

Ernesto Calvo
Esther Cárdbaba

Producción

Manuel Balaguer
Eva Chilocheches
Mercedes Fernández-Mellado
Isabel Rodado

Regiduría

Mahor Galilea
Juan Manuel García

Sala y otros servicios

Santiago Almena
Blanca Aranda
Antonio Arellano
Francisco Barragán
José Cabrera
Isabel Cabrerizo
Segunda Castro
Eleuterio Cebrían
Elena Félix
Eudoxia Fernández
Mónica García
Esperanza González
Francisca Gordillo
Francisco J. Hernández
María Gemma Iglesias
Julia Juan
Eduardo Lalama
Carlos Martín
Juan Carlos Martín
Concepción Montes
Fernando Rodríguez
Pilar Sandín
M^a Carmen Sardiñas
Mónica Sastre
Francisco J. Sánchez

Área artística

Pianistas

Lilliam M^a Castillo
Manuel Coves
Juan Ignacio Martínez

Materiales musicales y documentación

Lucía Izquierdo

Departamento musical

Victoria Vega

Secretaría técnica

Guadalupe Gómez

Sastrería

María Ángeles de Eusebio
María del Carmen García
Isabel Gete
Roberto Martínez
Montserrat Navarro

Secretaría de prensa y comunicación

Alicia Pérez

Taquillas

Alejandro Ainoza

Tienda

Javier Párraga

Utilería

David Bravo
Andrés de Lucio
Vicente Fernández
Francisco J. González
Pilar López
Francisco J. Martínez
Ángel Mauri
Carlos Palomero
Juan C. Pérez



TEATRO DE
LA ZARZUELA

INFORMACIÓN

Se ruega la máxima puntualidad en todas las funciones. Quien llegue tarde deberá esperar a la primera pausa o al descanso de cada espectáculo para poder acceder a la sala. Está prohibido hacer fotografías y cualquier otro tipo de grabación o filmación, así como acceder a la sala con teléfonos móviles conectados. Se ruega asimismo desconectar las alarmas de los relojes.

El Teatro es un espacio libre de humos. Está prohibido fumar en todo el recinto. El Teatro de la Zarzuela no se hace responsable de modificaciones de los títulos, intérpretes, horarios o fechas de las funciones. Siempre que sea posible el Teatro anunciará estos cambios en la prensa diaria. En ningún caso, salvo la cancelación del espectáculo, el Teatro devolverá el importe de las entradas. Tampoco será responsable de entradas adquiridas fuera de los puntos de venta oficiales.

TAQUILLAS

La adquisición de localidades para este Teatro se podrá realizar directamente en las taquillas de todos los Teatros Nacionales, en su horario habitual.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA Príncipe de Vergara, 146 - 28002 Madrid
Teléf: (34) 91.337.01.40 - 91.337.01.39

TEATRO MARÍA GUERRERO (CDN) Tamayo y Baus, 4 - 28004 Madrid
Teléf: (34) 91.310.29.49 - 91.310.15.00

TEATRO PAVÓN Embajadores, 9 - 28012 Madrid
Teléf: (34) 91.528.28.19 - 91.539.64.43

TEATRO VALLE-INCLÁN (CDN) Plaza de Lavapiés, s/n - 28012 Madrid
Tel: (34) 91.505.88.01 - 91.505.88.00

VENTA TELEFÓNICA, INTERNET

Asimismo, la adquisición de Abonos y localidades sueltas para este Teatro (no se incluyen grupos ni localidades con descuentos) se podrá realizar, dentro de las fechas establecidas, todos los días del año, a través de la línea telefónica habilitada a tal efecto, en horario de 10:00 a 22:00 horas: 902 22 49 49

Las entradas adquiridas a través de este sistema, pueden recogerse en los Servidores instalados en la Red de Teatros Nacionales, o en las propias taquillas de los mismos: Teatro de la Zarzuela, Auditorio Nacional de Música, Teatro María Guerrero, Teatro Pavón y Teatro Valle-Inclán. También se pueden adquirir entradas a través de Internet, utilizando los servicios de: www.entradasinaem.es

TIENDA DEL TEATRO

Se puede comprar en esta Tienda el programa de cada título lírico a 5 euros, así como los programas publicados con anterioridad. También se venden diversos objetos de recuerdo.

El programa de la obra se puede consultar en nuestra página web:
<http://teatrodelaazarzuela.mcu.es>

© Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de los textos o imágenes de este programa sin previo permiso, por escrito, del Departamento de comunicación y publicaciones del Teatro de la Zarzuela.



PRÓXIMAS ACTIVIDADES

XX Ciclo de Lied. Recital VIII. **Véronique Gens**
y **Susan Manoff**
Martes, 3 de junio de 2014

TRILOGÍA DE LOS FUNDADORES

Catalina, de Joaquín Gaztambide
[Zarzuela en versión de concierto]
4, 13, 19 de junio de 2014

El domino azul, de Emilio Arrieta
[Zarzuela en versión de concierto]
7, 14, 20 de junio de 2014

El diablo en el poder, de Francisco Asenjo Barbieri
[Zarzuela en versión de concierto]
11, 15, 21 de junio de 2014

XX Ciclo de Lied. Recital VI. **Johan Reuter** y **Jan Philip Schulze**
Lunes, 23 de junio de 2014

Ciclo de cine. **El amor brujo** (1986)
Miércoles, 9 julio de 2014
(Entrada libre hasta completar el aforo)

Compañía Antonio Gades, **Fuego**
Del 6 al 20 de julio de 2014



TEATRO DE
LA ZARZUELA

PRECIO VENTA AL PÚBLICO 5 €

[HTTP://TEATRODELAZARZUELA.MCU.ES](http://teatrodelazarzuela.mcu.es)



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA