

BIBLIOGRAFÍA

TELLO, AURELIO: *Cancionero musical de Gaspar Fernandes. México: CENIDIM, 2001. ISBN 970-18-5390-3.*

Antonio Ezquerro Esteban

Este "Tomo Primero" dedicado al cancionero musical conservado en la ciudad de Oaxaca de Juárez y promovido por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" de México (CENIDIM), se inscribe en la colección *Tesoro de la Música Polifónica en México*, siendo concretamente su décima entrega: "X. Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca".

El musicólogo de origen peruano, Aurelio Tello, se ha encargado de la revisión, estudio y transcripción de la obra, y para ello ha contado con la colabora-

ción de Juan Manuel Lara Cárdenas. El trabajo, ha obtenido el *Premio de Musicología "Casa de las Américas"* en su edición del año 1999.

La publicación consta de 130 páginas preliminares –numeradas con romanos– destinadas al estudio, más 363 páginas –en arábigos, si bien tres de ellas se dedican a índices– de transcripciones en partitura musical de las obras estudiadas.

La temática del presente volumen, como su propio título indica, se centra en el estudio y edición del importante manuscrito conocido como *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes* (o "de la Catedral de Oaxaca" [pronúnciese "Guajaca"]), en México, el cual representa la más temprana recopilación de relevancia –pues aún casi trescientas composiciones– conocida hasta la

fecha, de chanzonetas y villancicos (además de algunas misas, salmos, himnos y motetes) en el Nuevo Mundo.

Un importante códice, por tanto, que reúne un repertorio polifónico religioso tardo-renacentista de tres a ocho voces, datables entre 1609 y 1616, el cual viene firmado en su mayoría por el maestro de origen portugués Gaspar Fernandes (*1567c; †1629). Según el musicólogo estadounidense Robert Stevenson, este libro representaría “uno de los tesoros más espectaculares de cualquier catedral del hemisferio occidental”. El volumen, anotado sobre un papel muy maltratado por el paso del tiempo y por las extremadas condiciones ambientales al sur del trópico de Cáncer (se encuentra hoy dañado por óxido, humedad, polilla, corrosión de la tinta, e incluso por fuego en algunas zonas), consta de 280 folios de 30 x 20 cm y está encuadernado en cuero. Según parece, el manuscrito fue llevado en 1629 –a la muerte de Gaspar Fernandes– por su discípulo, Gabriel Ruiz de Morga, desde la Catedral de Puebla de los Ángeles, a la ciudad de Oaxaca donde hoy se conserva (la antigua “Antequera del Marqués del Va-

lle”, en cuya catedral actuaba entonces Ruiz como cantor Contralto, siendo su maestro de capilla Juan de Rivera).

El cantoral, incluye composiciones que sin duda pudieron servir (amén de para dotar al centro para el que fue concebido –esto es, una catedral del virreinato de la Nueva España– de un repertorio de composiciones a las que poder echar mano en caso de necesidad) para evangelizar a la población nativa, por lo que amalgama o alterna las diferentes culturas e incluso lenguas que confluyeron en la zona: latina (propia de la liturgia católica romana), española (obras en castellano, y otras que remedan el peculiar habla de vizcaínos, gallegos y esclavos guineanos negros), portuguesa (entonces asimilada a la Corona hispánica con Felipe II, y hasta 1640), y nativa (piezas en lengua india –autóctona mexicana– o náhuatl).

Su autor, el compositor Gaspar Fernandes (o “Fernández”, pues así se le cita a menudo –aunque obviamente sin tilde, y frecuentemente en su forma abreviada “fdz”– en el manuscrito objeto de estudio), consta en 1590 en la seo lusitana de Évora –donde fue

condiscípulo de Filipe de Magalhaes— como cantante y organista. Ya ordenado sacerdote, le encontraremos nuevamente en 1599 al otro lado del océano, como organista (sustituyendo entonces al español Gaspar Martínez), en la Catedral de Santiago de Guatemala, cargo que mantendría tres años más tarde al ser asimismo nombrado su maestro de capilla. Se sabe también que a su faceta de organista debía añadir asimismo —como era relativamente habitual en la época—, por estipulación contractual, su competencia profesional en materia de organería.

Varios años más tarde, ya en 1606, y con motivo del reciente fallecimiento del entonces maestro de capilla de la catedral mexicana de Puebla, Pedro Bermúdez (anterior compañero y superior suyo en Guatemala, pues había regido aquel magisterio de capilla musical catedralicio), Fernandes fue invitado a pasar a México como nuevo maestro de capilla de la seo poblana, cargo al que añadió a los pocos días el de organista, ocupando ambos hasta su muerte.

En la floreciente y estratégica ciudad de Puebla, punto de paso

y confluencia de importantes vías de comunicación (entre la capital y Veracruz, e históricamente, lugar casi obligado entre los dos principales puertos en el Atlántico americano —Veracruz— y el Pacífico —Acapulco— respectivamente, por donde circulaba la práctica totalidad del comercio del virreinato novohispano, y filipino, con la Península, y por tanto, donde el oro y la plata reinaban por doquier), iban a desarrollar sucesivamente su actividad compositores tan destacados como Juan Victoria, Pedro Bermúdez, el propio Gaspar Fernandes y, tiempo más tarde, Juan Gutiérrez de Padilla, Francisco López Capillas, Juan García de Céspedes, o Antonio de Salazar. Fue tanta la riqueza de la ciudad, que incluso se dice que llegó a competir, y aun a superar en esplendor cultural y artístico, a algunos de los centros más destacados de la Corona de Castilla, como las referenciales Sevilla o Toledo (pues al parecer, su capilla musical catedralicia llegó a contar con mayor y más variado número de músicos). En gran medida, su efervescencia cultural fue promovida por la munificencia de grandes mecenas como el obispo de origen navarro Juan de Palafox (†1659) —un significado

prelado que alcanzaría con los años el cargo de virrey de la Nueva España y arzobispo de México, para regresar a España en 1649, donde fallecería como obispo del Burgo de Osma-, el cual fue nombrado obispo de Puebla en 1639, ciudad en la que llegó a reunir una biblioteca de nada menos que cinco mil volúmenes.

No obstante, a pesar de la adscripción claramente poblana de Fernandes (donde residió veintitrés años, entre 1606 y su muerte en 1629), su producción musical no se ha conservado en dicha ciudad mexicana, sino en Oaxaca y Guatemala.

Su estilo –buen ejemplo de “transculturación”, si se me permite el término etnológico– recoge la anterior tradición contrapuntística europea (fundamentalmente, franco–flamenca e ibérica), anunciando ciertos rasgos estéticos de lo que pronto sería el barroco hispánico (acaso más preocupado por la melodía y el ritmo que por el entramado armónico).

Sus villancicos (algunos de los cuales ponen en música textos de poetas como Luis de

Góngora o Lope de Vega), algunos solemnes o que invitan a la meditación, destacan por su faceta más lúdica y festiva, incluso teatral, anotando encabezamientos como “portuguesa”, “byscaino”, “mestiso y yndio” (síntoma evidente de su asimilación del nuevo componente amerindio), “coliquio”, “a 4”, “otro”, “del Nacimiento”, “del Corpus”..., y siguen la temática de los de la península (argumentos religiosos con rasgos costumbristas, versiones “quasi–escénicas” con inclusión de personajes estereotipados a modo de “graciosos” –Gil tocando el tamborino, Andrés cuidando el ganado, Bras...–, etc.).

En cuanto al estudio y edición de Aurelio Tello, éste dedica un amplio apartado al análisis de los textos musicados en el cancionero, aportando bibliografía, discografía, e incluso doce fotografías como ilustraciones del códice.

El repertorio seleccionado para este primer tomo –de los varios que se prevén– (aquí, con las 59 primeras transcripciones en partitura de las casi 300 composiciones de que consta el códice), incluye las piezas según su orden de aparición en la fuente,

entre las cuales se pueden observar –además de la ya mencionada utilización de piezas en distintos idiomas y hablas características regionales o de determinados grupos sociales–:

- Diferentes advocaciones (a San Miguel, San Pedro, San Ignacio, San Jerónimo, o para profesiones de fe –de novicios o novicias–, y para Navidad, Reyes, el Corpus y la Asunción);

- Diversidad en el número de voces, que van desde las tres partes, hasta ocho, aunque siendo las más abundantes aquellas para menor número de intervinientes –para tres, cuatro y cinco partes– y las más escasas, aquellas a mayor número de voces –seis, siete y ocho–; por otra parte, las composiciones en dos movimientos o secciones (entrada, estribillo, coplas y responsión, son los calificativos más significativos en este sentido), suelen alternar una primera sección a menor número de voces, con una respuesta del tutti a más voces;

- Cuatro piezas de carácter litúrgico, las cuales bien podrían haberse concebido todas para haberse interpretado a vísperas, ya para el Corpus, ya para el

tiempo de Pasión inmediatamente anterior a la Semana Santa (el himno “Pange lingua”, a 4; la respuesta “Domine ad adjuvandum” –que sigue inmediatamente al versículo o entonación “Deus in adjutorium”–, asimismo a 4 partes; y dos musicalizaciones del himno “Vexilla regis”, la primera, a 5 voces, como contrafactum de Fernandes a partir de la pieza homónima de Rodrigo de Ceballos –aunque ésta atribuida en la fuente erróneamente a Francisco Guerrero–, y la segunda, a cuatro voces, destinada para cantarse en las vísperas del tres de mayo, festividad de la invención de la Santa Cruz); y

- Algunas piezas sin texto aplicado en la fuente poblano-oaxaqueña (posiblemente para su realización instrumental con músicos de ministril).

El presente trabajo de A. Tello y J. M. Lara ha servido de inspiración a algunas recientes grabaciones discográficas (v.g., aparte las ya citadas en la propia edición, página cxxi, el novísimo CD titulado *Cancionero musical de la Catedral de Oaxaca*, últimamente registrado –en junio de 2003– por el sello francés K617,

a cargo del grupo de música antigua “Ars Longa” de La Habana bajo la dirección de Teresa Paz –referencia suya: K617153 HM 90–), en las que, al calor de las modas, de la novedad y atracción que suscita todo repertorio latinoamericano –donde, por inexplorado, da la impresión de que todo pudiera valer–, y de la desinformación y avidez del gran público en este sentido, se ha desvirtuado hasta límites insospechados los contenidos del manuscrito, en, al menos, dos sentidos:

El primero, la exageración del sustrato afro-indígena (i.e., “negro” o “guineo” por un lado, y “náhuatl” por otro) que puede desprenderse de la fuente original; en este sentido, es cierto que se conservan abundantes villancicos “de negro” (aunque de las 59 piezas que transcribe este tomo, tan sólo lo son tres, más otra para Reyes, aunque negra por su temática, anotada en portugués –por cierto, en una simbiosis gallego o portugués/negro bastante frecuente también en la Península–), en donde se explota con cierta candidez el componente hilarante del peculiar habla castellana de los esclavos de raza negra de la época –de

modo que protagonizan, en clave de humor, y haciendo una pirueta temporal, algunos personajes hoy “tópicos” como el rey Baltasar, o los pajes de color que supuestamente acompañaron a los magos con motivo de la Epifanía–, animado todo ello por abundantes onomatopeyas y un ritmo bastante rico a base de síncopas y hemiolias; pero eso no difiere en lo sustancial de lo mismo que sucede en la Península coetáneamente. De manera semejante, entiendo que, aunque ciertamente presente en la fuente manuscrita, se exagera asimismo el elemento nativo americano –más propiamente, náhuatl–, por cuanto de las 59 obras de que consta la edición de nuestro interés, apenas una viene en dicho idioma, el cual se combina con el castellano. Junto a todo ello, en cambio, aparecen otros tres villancicos en portugués (hasta cierto punto lógico teniendo en cuenta el origen del compositor, y el empuje de esta tipología en todo el ámbito hispánico) y dos vizcaínos (esto último más llamativo, aunque en absoluto extraño), lo que denota la gran diversidad de tipologías de villancico existente en la época, igual a un lado que al otro del océano (villancicos en otras

múltiples fuentes, además de los mencionados, de catalán, sayagués, asturiano..., e incluso "de naciones" –donde diversos protagonistas, cada uno de una región diferente, competían entre sí por alcanzar el objetivo perseguido–).

Y el segundo factor de distorsión de las interpretaciones músico-prácticas más recientes respecto a las fuentes originales, consiste en la pura invención, fantasmiosa, de un instrumental igualmente exagerado y sin coherencia alguna con las formaciones habituales de las capillas musicales religiosas en todo el ámbito hispánico, con un evidente abuso de las cuerdas frotadas (empleo de varias violas de gamba a un tiempo), y la inclusión –claramente posible en cualquier reconstrucción músico-práctica, aunque hoy lamentablemente omnipresente y desmedida– de percusiones (indígenas o no: desde campanas, a maracas, pandoras, tambores bata...) inexistentes en los manuscritos.

Obviamente, este mal uso músico-práctico que se viene haciendo en los últimos tiempos de algunos trabajos musicológicos medianamente serios, no son en absoluto achacables (nada más

lejos de mi intención) a los autores de la edición que aquí estamos reseñando, la cual, es más, da la impresión de querer tratar de desmarcarse de estas manipuladoras corrientes interpretativas: el propio A. Tello, a mi juicio muy acertadamente, señala a propósito de esto lo siguiente (página xxxi):

"En todo el *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes* sólo hay una advertencia dirigida al empleo de instrumentos: la pieza de los folios 88v–89 que lleva la indicación, junto a la voz del Tiple, "para arpa". Las del Bajo son siempre partes "cantables", aun en aquellas piezas para monjas a 4 voces en las cuales la voz más grave carece de texto".

Naturalmente, eso no implica para nada –creo yo– que no se puedan doblar o incluso suplir algunas partes de la composición instrumentalmente, aunque eso mismo parece dejar bastante claro, que, cuanto más nos alejemos en nuestras interpretaciones músico-prácticas de lo estrictamente anotado por la documentación (en este caso, no-presencia instrumental), posiblemente más nos alejemos de lo históricamente informado, incu-

riendo por lo tanto, mucho más fácilmente, en posibles incorrecciones o “anacronismos”.

Por lo demás, la versión editorial de Tello-Lara, que recoge el gran acierto de rescatar una fuente documental de indudable valor para la música histórica conservada en Latinoamérica –lo cual la justifica en sí misma–, presenta a mi juicio algunas bondades de transcripción musical, como por ejemplo, la opción por no reducir los valores originales que exhibe el manuscrito –es decir, la figuración de las notas–, con lo cual se respeta al máximo la imagen gráfica de la fuente. En cambio, la presente edición muestra abundantes problemas de transcripción, inconvenientes que –bien entendido que toda transcripción no deja de ser una mera “opción de trabajo”–, en ocasiones alcanzan el grado de inexactitudes, e incluso errores no pequeños, que no pueden sino dejarnos algo perplejos ante su obtención del prestigioso “Premio de Musicología *Casa de las Américas*” en 1999. Veamos algunos de estos factores negativos de la edición musical:

–En primer lugar, repárese en la desigual y heterogénea aplica-

ción del transporte en aquellas piezas originalmente anotadas en claves altas, en cuyo caso, no sólo no se ha transportado de una forma sistemática, sino que, lo que sorprende más, se ha procedido a transportar, o no, según lo que parecen diferentes criterios. De este modo, no se han transportado las siguientes piezas –de las sesenta que incluye este tomo, pues la primera no se ha podido transcribir por el deterioro del papel–, anotadas en el código todas ellas en claves altas: números 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12, 13, 16, 18, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 59 y 60. Esta opción de no-transportar dichas piezas, evidentemente válida desde una perspectiva exclusivamente músico-práctica para su ejecución, acarrea, no obstante, –máxime para un estudio pretendidamente de investigación musicológica como el presente– el consiguiente inconveniente –casi imposibilidad– de ejecución de las piezas “tal cual” se anotan en la edición (puesto que responden a tésituras especialmente agudas para las formaciones vocales exclusivamente masculinas para las que originalmente se concebía este tipo de repertorio religioso cate-

dralicio), además de que, por otra parte, incumplen las indicaciones en este sentido de la gran mayoría de teóricos y tratadistas musicales de la época (acaso el más adecuado para el caso que nos ocupa, *El Melopeo y Maestro*, de Pedro Cerone, editado en Nápoles, 1613).

Curiosamente, sí que se transportan algunos otros casos, como por ejemplo la pieza nº 49, donde, señala el autor de la edición –página CII–, “haciendo caso de las claves de transporte con que están escritas las voces en el original, he bajado la pieza una cuarta”. Llama la atención el hecho de que sí se haga en este caso concreto y no en la larga lista anteriormente citada (!), así como que se proceda a un transporte a la cuarta descendente sin especificar por qué se ha procedido así o cuál ha sido el criterio aplicado. Más grave resulta el caso de la pieza nº 58, en la que se procede a un transporte a la quinta descendente, y estando el original en Fa –con un bemol en la armadura–, el resultado tras el transporte aplicado –que debería haber sido Si bemol, es decir, presentar dos bemoles en la armadura–, continúa quedando con un único bemol en la armadura

(!). En tal caso, además, tampoco se apunta nada sobre el criterio que se ha podido seguir en la crítica de la edición correspondiente. Peor aún, en la página cx, Tello señala que “la transcripción la realizó Juan Manuel Lara Cárdenas, pero a mí me ha tocado aplicar el texto y hacer el cotejo con los manuscritos”. Parece con ello delegar ciertas responsabilidades... si bien esta pieza únicamente lleva texto aplicado en la fuente en la parte para Tiple, y en la edición se ha aplicado en cambio a todas las partes intervinientes (?), sin indicación de los preceptivos corchetes editoriales para distinguir aquellos elementos originarios de la fuente y aquellos otros añadidos por el transcriptor, de modo que, para darse cuenta de tal extremo a la hora de interpretar la pieza, es obligado leer previamente con detenimiento los criterios de edición (algo sin duda siempre aconsejable, aunque aquí bastante incómodo, pues para este fin los incipits son claramente insuficientes). Por último, en esta misma pieza, A. Tello habla de “acordes” (crítica de la edición, página cx), un concepto evidentemente inexistente a comienzos del siglo XVII, y por tanto empleado de forma anacrónica e inadecuada.

cuada. Pero todavía contamos con un último caso de transporte claramente inapropiado, en la pieza nº 48. El autor comenta respecto a ella lo siguiente (página cii): “En atención a las claves de transporte con que está escrito este villancico, he decidido bajarlo una tercera menor y situar las tesituras en una que sea más cómoda para las voces” (!?). Pero cómoda, ¿para qué voces?, ¿un coro mixto, es de suponer?, y en tal caso, ¿justifica la selección de voces realizada para su reproducción músico-práctica la transcripción musicológica? Sea como sea, el transporte aplicado por Tello a partir del original –en Fa, es decir, con un bemol en la armadura–, resulta a la postre una pieza en Re –con dos sostenidos como alteraciones propias–, el cual provoca notas “imposibles” a principios del siglo xvii, como por ejemplo, el La sostenido, que vemos aparecer en su edición en los siguientes compases: Tiple 2º del Coro 2º, compás 41; Tiple 1º del Coro 2º, compás 60; y sugerido por semitonía subintelecta, en la Copla 1ª, Tiple 2º, compás 97.

Por otra parte, las deficiencias detectadas en la transcripción musical, aparte de las posi-

bles erratas siempre inevitables (véase la pieza nº 41, en la que el inicio en la transcripción del Tiple 1º no coincide con el incipit que se ofrece), afectan a otros múltiples factores:

- No se aportan los incipits musicales de los segundos movimientos o secciones de las composiciones (coplas, por lo general), en el caso de que éstas presenten más de un movimiento; ello fuerza ineludiblemente al lector o intérprete a un obligado “acto de fe”, respecto al tratamiento documental aplicado en la transcripción.

- Tampoco se recogen los signos originales de compás en el caso de posibles cambios de compás a lo largo de las piezas, con lo cual el lector e intérprete no tiene posibilidad alguna de conocer cuál ha sido la “ratio” de la transcripción, en el sentido de la relación entre los diferentes signos de compás.

- No se facilita en la transcripción la identificación de los ennegrecimientos notacionales en los casos de compases ternarios (“proportio minor”, “proportio major”, y tripla real, respectivamente) mediante el tradicional

empleo de pequeños ángulos que abracen las figuras afectadas, útiles de cara al discernimiento de la imagen gráfica original que presenta el documento y también para el detenido estudio de la evolución de este tipo de notación de prolongada implantación en ámbito hispánico.

- No se respeta en la transcripción la separación original e individualizada en el documento de corcheas y semicorcheas o, en su caso, su unión mediante barras –de dos en dos, de cuatro en cuatro, etc.–, de modo que el intérprete podría perder posibles indicaciones de articulación destinadas a la ejecución práctico-musical por parte del compositor y/o del copista.

- En cuanto a la indicación de la semitonía subintelecta sugerida por el transcriptor, ésta se anota adecuadamente encima de las notas a las que afecta (aquí con un tamaño tipográfico menor), aunque utilizando siempre los corchetes –obviamente innecesarios en tales casos– y afectando a todas las notas del mismo nombre y sonido que se encuentran en el mismo compás (*vid.* por ejemplo, Tiple 1º de la pieza n.º 36, compás 34), lo cual

puede conducir en determinados casos a posibles dudas o malentendidos indeseados por parte del lector o ejecutante.

- Los signos de compás se confunden; así, se toma el signo de proporción menor (C3/2, o CZ) como “compás perfecto con signo de proporción sesquiáltera”; pero un compás precedido con el signo “C” nunca será perfecto por tal causa, sino imperfecto (reservándose el calificativo de “perfecto” para el signo “O”); en cuanto al signo de “proporción sesquiáltera” (v.g., 3:2) que se añade a algunos compases ternarios, ésta siempre hace referencia a su relación (proporción) con los compases binarios, en el sentido de que, donde en el binario entraban dos figuras, ahora deberán entrar –en el mismo lapso de tiempo– tres figuras de la misma especie o duración, cosa que tampoco se respeta en las presentes transcripciones analizadas, como veremos. En todo caso, Tello transcribe el signo “C3/2” de proporción menor, por el compás moderno 3/2, sin reducción de valores, lo que, a mi juicio, supone la mejor opción de entre las varias posibles.

En cambio, se transcribe sistemáticamente el compás “C”

(equivalente a tiempo imperfecto de compás menor, compasillo o compasete, al que, como vimos, Tello denomina erróneamente “compás imperfecto”) por el compás actual “C/”, con la consiguiente confusión resultante, puesto que hoy en día dicho compás actual “C/” se entiende como 2/2, pero dicha convención es errónea, por cuanto, desde la antigüedad (y todavía hoy entre quienes conocen bien la tradición y la distinguen del reduccionismo al que el solfeo académico moderno ha sometido al aprendizaje de los compases), “C/” es “alla breve”, es decir, nuestro 2/1, y “C” es “alla semibreve”, es decir, nuestro 2/2, de donde transcribir el antiguo “C” por el actual “C/” es, cuando menos, bastante confuso (sería mucho mejor transcribirlo por 2/2, lo que evitaría cualquier malentendido). Naturalmente, podríamos reducir este excursus mío a una mera cuestión terminológica... pero, en el caso de haberse encontrado en la fuente el transcriptor con un compás partido “C/”, mucho más frecuente de lo que nos podríamos imaginar, ¿por qué compás actual habría optado el mencionado transcriptor, y en tal caso, cuál habría sido la relación que habría mantenido su transcripción con el original “C”

transcrito por él mismo como “C/”? ¿Habría optado en tal caso por transcribir por el actual 2/1, multiplicando así la confusión? Y al final, ¿cuál sería la relación de ambas opciones suyas respecto a “C3/2” y “C/3/2”?...

En cualquier caso, la edición de Tello-Lara transcribe igual el compás partido “O/3/2”, que el compás de tiempo perfecto “O”, haciendo a ambos equivalentes a nuestro actual 3/1, independientemente de la barra que parte el signo de compás en el primer caso (lo cual, afortunadamente es correcto, aunque no se explica en sus criterios editoriales y más parece haberse llegado a tal conclusión por simple lógica aplicada a la figuración, o por eliminación respecto a otras posibilidades de compás... -?!-. Respecto al compás “O”, señala Tello (página LXXVI): “[...] he dejado la pieza en compás de 3/1, aunque la costumbre sanciona la reducción de valores a la mitad, de tal modo que el compás quede en 3/2”. ¿Pero, de qué costumbre habla?: ¿de la que arranca de Hugo Riemann, muy útil ciertamente para la sistematización de los rudimentos musicales a lo largo del siglo xx en los conservatorios europeos, aunque apenas válida

para los “modelos que han seguido la estela del clasicismo vienés”, pero que tanto ha desvirtuado y que tan dañina ha sido para la mal denominada “música antigua”?, ¿o de la de muchos de sus seguidores –entre quienes la moderna musicología norteamericana, por cierto, la más lejana a un conocimiento directo de la música antigua, no ha tenido poco que ver–, que nos han llevado a un paulatino aunque implacable empobrecimiento en la formación de los músicos actuales, apenas capaces de leer en claves de Do o con valores mayores a una redonda? ¿O acaso se refiere a la costumbre arraigada tras las aportaciones de grandes sabios de la musicología internacional –acaso hoy lamentablemente poco atendidos por “antiguos”– como C. Proske, F. Haberl, A. Sandberger, J. Wolf o K. Jeppesen, que optaban por la no reducción de valores?...

En definitiva, y resumiendo: constituye un gran acierto el “rescatar” este “monumento” o, como se titula la colección en la que se inscribe, este “tesoro de la música polifónica en México”, de lo que no cabe sino felicitar al CENIDIM. Pero, en su puesta en práctica, es ésta una apuesta

musicológica con serias deficiencias, tanto en lo relacionado con la transcripción musical, como en las fuentes secundarias (bibliografía) empleadas, donde se aporta como criterio de autoridad una edición del *Liber Usualis* (al fin y al cabo, una selección reciente de cantos a modo de manual “de uso”, que nunca podrá suplir, y menos en su adscripción a una fuente de comienzos del siglo XVII como la que aquí se trata, al *Breviarium Romanum* de San Pío V, o a cualquier breviario notado, al *Liber Officialis*, o a otras recopilaciones de rezos y cantos, en sus ediciones inmediatamente post-tridentinas. Igualmente, sorprende la inexistencia de referencias a la tratadística musical coetánea y poco anterior al códice poblano, de cara a analizar sus contenidos a la luz de su propio tiempo. En este sentido, apenas se menciona una vez el célebre tratado de Pedro Cerone (y éste, a través de una cita extraída de J. López-Calo), o el conocido tratado sobre poesía y métrica castellana de Juan Díaz Rengifo (asimismo, a través de una cita de Margit Frenk), pero se echa en falta alguna referencia a autores que podrían tener mucho que aportar al buen jui-

cio sobre esta música, y de entre quienes se podía haber elegido fácilmente entre una amplísima legión de teóricos, en su mayoría españoles e italianos, comenzando desde Franquino Gafurio, y pasando por Giovanni Maria Lanfranco, Auctor Lampadio, Enrique Glareano, Gonzalo Martínez de Bizcargui, fray Juan Bermudo, el bachiller Martín de Tapia Numantino, Francisco Tovar, el dominico fray Tomás de Santa María, Nicola Vicentino, Vicente Lusitano, Francisco de Salinas, Pietro Pontio, Rocco Rodio, Lodovico Zacconi, Francisco Montanos, el franciscano Gioseffo Zarlino, Vincenzo Galilei, Scipione Cerreto, o Giovanni Maria Artusi, hasta llegar al mismo Pedro Cerone o a Andrés de Monserrate, estrictos coetáneos del código oaxaqueño.

En definitiva, todo un acierto editorial, aunque con serios problemas de planteamiento –los que acabamos de comentar–, que, sin embargo, no debiera faltar en toda biblioteca de un buen aficionado a la música barroca. Esperemos que en las sucesivas entregas del código que están por venir puedan subsanarse algunos de los problemas detectados.

DE CANDÉ, ROLAND: *Nuevo diccionario de la música. (I) Términos musicales.* **Barcelona: Ma non troppo-Música, 2002. ISBN 84-95601-28-1.**

Laura Pallàs i Mariani

Nueva aportación del musicólogo francés Roland de Candé, que se suma a una serie de libros que lleva publicando desde los años setenta, siempre con una clara voluntad de acercar la música a todos los públicos, tanto al entendido como al aficionado.

Ésta es también la voluntad del *Nuevo diccionario*, que se presenta en esta edición como revisión, ampliación y actualización de la primera edición francesa aparecida en 1961.

El primero de los dos volúmenes que constituyen la obra (el segundo está dedicado a compositores) nos acerca a "conceptos, nociones técnicas y términos clave del universo de la música y los instrumentos", en un formato gráfico que lo hace ameno y agradable en su lectura, al mismo tiempo que práctico en la búsqueda. No nos hallamos ante el

formato típico de diccionario a doble columna y letra pequeña. Al contrario: las entradas se presentan en letra grande, a modo de título de capítulo, a las que sigue su definición, escrita como si de un pequeño ensayo se tratara. El lenguaje pretende ser simple a la vez que preciso, siempre teniendo en cuenta la rigurosidad de los contenidos. Esta esmerada presentación se complementa con gran cantidad de gráficos, tablas, cuadros y dibujos, que no sólo ayudan a la comprensión, sino que aportan información complementaria a la definición.

Destaca también la visión amplia del concepto, que, lejos de considerarlo un objeto estático, incorpora siempre el parámetro histórico cuando puede contenerlo. Interasantísima es, asimismo, la sugerencia de audiciones al final de algunas entradas.

Se adjunta, además, un apéndice de bibliografía, lamentablemente sólo francesa –con la excepción de algún título–, clasificada en tres categorías: “historia–enciclopedias–diccionarios”, “teoría–estética–sociología” y “formas–instrumentos”. Cierra el conjunto otro apéndice interesante, un índice de conceptos que permite ampliar la búsqueda a aquellos términos que

no cuentan con entrada propia en el diccionario.

Inexplicablemente, sin embargo, el diccionario tiene algunas carencias: no recoge, por ejemplo, la mayoría de los géneros de la música litúrgica en entrada propia. Por otra parte, se echa de menos la señalización de las partes de los instrumentos complementándola con su dibujo, un detalle que no concuerda con la voluntad general “ilustrativa” –en el sentido más amplio de la palabra– de esta publicación.

No obstante, el *Nuevo diccionario* puede considerarse una herramienta altamente útil y deseable en una biblioteca particular básica para cualquiera que se relacione de una forma u otra con la música.

Diccionario de hip-hop y rap afrolatinos (España, Italia, Portugal, Francia, Latinoamérica y África). Zona de Obras (coord.). SGAE, 2002.

Íñigo Sánchez

¿Qué utilidad puede tener una obra como la que nos ocupa,

dedicada al rap y al hip-hop, en un escenario como el actual, donde los paisajes musicales se caracterizan, al igual que las modas, por llevar fecha de caducidad inscrita de antemano? No cabe duda de que el rap cuenta en estos momentos con el amplio reconocimiento de la todopoderosa industria discográfica, el beneplácito de su público y el interés de investigadores y musicólogos por acercarse a él. Por otra parte, la escena rapera es una escena fragmentada, dispersa, cuyos artistas se caracterizan por carreras meteóricas y fugaces, pero también por su adaptabilidad a las coyunturas del momento. La aspiración, por tanto, a congelar esta pluralidad en los confines de una publicación de este tipo tiene que hacer frente a una nueva cultura de la información que el desarrollo de Internet y los medios de comunicación de masas nos imponen. La disponibilidad, inmediatez y ubicuidad en el acceso a la información que nos permite Internet nos obliga, de alguna manera, a replantearnos la función de estas obras de consulta en la era digital que nos ha tocado vivir. Su contrapartida cibernética, los grandes portales temáticos, ofrecen por su parte información en constante actua-

lización y en una gran diversidad de formatos multimedia. Sin embargo, la cantidad de información disponible a sólo un "click" de ratón, por utilizar una analogía acorde a los tiempos que corren, y su dispersión en los confines de lo virtual, nos obliga paradójicamente a recurrir a herramientas –más o menos especializadas– que guíen nuestras búsquedas. En este sentido, el *Diccionario de hip-hop y rap afro-latino* que nos propone el colectivo *Zona de Obras* me parece una valiosa obra de referencia tanto para investigadores como para todo aquel interesado en el mundo del hip-hop y del rap hecho con acento latino.

En palabras de sus editores, este diccionario aspira a mostrar la vitalidad del rap en un entorno geográfico-cultural que abarca tres continentes –África, América y Europa–, y que tiene por común denominador sus raíces africanas y, como particularidad, un marcado carácter latino. A diferencia de otros diccionarios dentro de la órbita rapera, centrados en la "jerga" del hip-hop o en aspectos más técnicos, el *Diccionario de hip-hop y rap afro-latino* se limita a recoger una amplísima muestra (alrede-

dor de 600 entradas) de los grupos más destacados dentro de cada uno de los ámbitos geográficos arriba mencionados, de tal forma que establece una cartografía bastante detallada del desarrollo del género dentro de este marco de referencia definido como afrolatino. En este sentido es interesante constatar el auge del rap y del hip-hop en los países latinoamericanos así como en el continente africano, las tradicionales periferias, lo cual nos permite reflexionar a propósito de la recepción local de las llamadas músicas globales –y el rap estaría englobado en esta categoría– y su posterior desarrollo en ese espacio liminal que se ha denominado “lo glocal.”

La manera de presentar la información no responde, sin embargo, a criterios geográficos, sino que se ajusta a los cánones de un diccionario al uso. Cada una de las divisiones comienza con un listado de las voces que lo componen, sobre fondo gris y resaltadas en negrita, para ser desarrolladas con posterioridad. Uno de los puntos fuertes del diccionario es, precisamente, la claridad y concisión con que se nos presentan los contenidos.

Gracias a un diseño sobrio pero efectivo, cuesta poco esfuerzo aventurarse por sus páginas. La profusión de ilustraciones, en blanco y negro, nos familiariza, a su vez, con la estética subalterna de la escena rapera, aspecto indisoluble de lo estrictamente musical, al tiempo que dota a la publicación de un atractivo añadido.

En lo que respecta a los contenidos propiamente dichos, las entradas están tratadas con un estilo divulgativo, conciso, por momentos apasionado y siempre militante. Cada voz incluye una referencia al país de origen, y junto con la información que podríamos considerar estrictamente biográfica, los autores nos ofrecen abundantes referencias que permiten contextualizar cada entrada. Aquellas voces que gozan de entrada propia en el diccionario y son citadas aparecen destacadas en negrita, lo que posibilita lecturas transversales. Asimismo, para aquellos a quienes les empuje la curiosidad, una discografía actualizada hasta el año 2002 completa la información de cada voz. Cabe destacar por su utilidad aquellas voces genéricas que remiten a países, festivales o sellos discográ-

ficos, las cuales pueden ser, y de hecho son, un buen punto de partida para aventurarse en aquellas parcelas que nos resulten desconocidas. El diccionario se completa con dos índices, uno onomástico y otro ordenado por países. Este último es particularmente útil, puesto que nos permite localizar rápidamente a los grupos pertenecientes a un mismo país. De este índice se infiere, asimismo, una especial querencia de los autores por los grupos procedentes del ámbito hispano-americano frente a sus homólogos africanos y europeos. Faltaría, a mi juicio, una bibliografía de referencia que nos permitiese ampliar y profundizar en los temas propuestos. Contamos, al menos, con una lista bastante exhaustiva de sitios en Internet con la que suplir esta carencia, organizada por países y con entrada propia en el diccionario. Con todo, el *Diccionario de hip-hop y rap afrolatinos* cumple con nota las expectativas que una obra de esta naturaleza pueda generar. Supone, además, un loable esfuerzo por reconocer la labor de aquellos grupos que han ido tejiendo, desde las (múltiples) periferias, el denso entramado que constituye eso que los autores denominan como rap o hip-hop afrolatino.

AL-ḤĀ'IK AL-TIṬWĀNĪ AL-ANDALUSĪ,
Muḥammad b. al-Ḥusayn, *Kunnāṣ al-Ḥā'ik* (كناش الحانك : كناش الحانك : محمد بن الحسين),

Presentación: Manuela Cortés García. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003. XXXV, 228 p. ISBN 84-8266-351-8.

Rolf Bäcker

Poner de relieve la influencia de la cultura árabe en la española significaría echar agua al mar. Abundan los documentos de índole muy variada que atestiguan una recepción de ideas a diferentes niveles, desde la arquitectura hasta el léxico de las lenguas iberorománicas y las literaturas que en ellas se escriben. Sin embargo, la interpretación de tales documentos y la reflexión acerca de su trascendencia para la historia de España y Europa ha sido extremadamente heterogénea, vacilando entre los extremos de morofilia y morofobia –aunque tal vez haya que admitir que la segunda opción ha sido la más difundida a lo largo de la historia–. Pasando por alto excesos basados más bien en ideas románticas, religiosas y/o políticas, una aproximación neutral

orientada hacia la evaluación de fuentes pronto tropezará con dificultades incluso muy básicas, como la distinción terminológica entre “los árabes”, “los moros”, “los musulmanes” y sus respectivas connotaciones socio-culturales.

En este sentido, el estudio de la música árabe en España, es decir en al-ʿandalus, se ve confrontado con los mismos problemas que otras disciplinas como la filología, por ejemplo. A ellos se añade una particularidad que pone un grave obstáculo a la comprensión de la música de al-ʿandalus: la falta de “partituras” que permitan tener una visión de cómo sonaba aquella música. Así, la musicología que se dedica a tal campo está basada sobre todo en obras teóricas y comentarios hechos por varios escritores que se refieren a la música en obras de temas históricos, filosóficos, de orientación moral, etc., y fuentes iconográficas. Otro modo de aproximarse a aquella música se ofrece a través del estudio de las diversas músicas de tradición oral de supuesto origen andalusí que se tocan hasta hoy en varios lugares del noroeste africano, especialmente en Marruecos y Túnez, pero también en Argelia.

El presente cancionero se encuentra, pues, precisamente en el lugar donde las dos líneas de investigación –el estudio de las fuentes escritas y el de la tradición oral– se entrecruzan. Se trata de una colección de once nawbāt (نوبات), completadas por un prólogo de carácter teórico y un epílogo. La recopilación del material poético-musical fue llevada a cabo en el siglo XVIII en base a otras colecciones anteriores y a la tradición oral por al-Ḥāʾik, descendiente de una familia tetuaní de probable origen andalusí, dando así testimonio del estado del repertorio andalusí de aquella época y de las influencias posteriores que recibió de las músicas del noroeste de África.

La edición facsímil que ofrece Manuela Cortés García reproduce una copia del original perdido, realizada el 1931 en Marruecos. La reproducción en color –único modo que permite apreciar la escritura en negro y rojo– resulta tan fiel al manuscrito que incluso se nota la estructura del papel. Dado que el texto está escrito en caracteres árabes (por eso lo hemos citado también así más arriba, ya que el libro tiene dos portadas: una en castellano y letras latinas que da paso al pró-

logo y la presentación, ambos igualmente en castellano; y otra en árabe en la contraportada –de acuerdo con la dirección de lectura en árabe– que anuncia el facsímile propiamente dicho), parece que este libro se dirige exclusivamente a arabistas. Para todos los demás es obligatoria la consulta paralela de traducciones del manuscrito, es decir, o la realizada por el propietario del mismo, Fernando Valderrama Martínez (*Cancionero de al-Hā'ik*, Tetuán: Instituto General Franco de Estudios de Investigación, 1954), o la incluida en la tesis doctoral de la editora (Cortés García, Manuela, *Edición, traducción y estudio del Kunṅāš al-Hā'ik*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997).

Aunque la edición presente puede dar la impresión de dirigirse a un círculo pequeño y cerrado de especialistas, cabe destacar, de un lado, la gran importancia del documento dentro de la historia de la música árabe en España, y, de otro, la intención de ofrecer esta fuente al público de la manera más fiel posible. En este sentido conviene considerarla más bien como un complemento a las otras ediciones disponibles, que cumple básica-

mente con dos propósitos: hacer posible el acceso directo a la fuente y, además, representarla en toda su belleza característica. Teniendo en cuenta la larga historia del contacto cultural de la Península Ibérica con el mundo árabe y la (triste) actualidad del asunto, hay que reconocer el estimable esfuerzo de ampliar los conocimientos del tema y de contribuir así a una conciencia más aguda, objetiva y justa de la cultura que se nos presenta en el documento. ❧

MARTÍN MORENO, ANTONIO. *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga.* Granada: Junta de Andalucía, 2003. 2 vol. ISBN 84-8266-387-9.

Aurelia Pesarrodona

Los dos extensos volúmenes de esta obra contienen la catalogación de los fondos del archivo de música de la catedral de Málaga y son el resultado del ingente trabajo llevado a cabo por un equipo de investigadores dirigido por el catedrático de Historia de la Música de la Universidad de Granada, Antonio Martín Moreno. De hecho, si bien éste figura como el

“autor”, sería justo mencionar a los que aparecen como coautores: Gloria Emparan Boada, Vidal González Sánchez, Mariángeles Martín Quiñones, Gonzalo Martín Tenllado, Francisco Martínez González, Carlos Messa Poulet, Pilar Ramos López, y Julieta Vega García.

Este trabajo en equipo es, sin duda, la clave de un proyecto como éste, pero también es cierto que buena parte de su éxito se debe a la ayuda institucional. En este caso, ha sido fundamental el destacado interés por la catalogación del patrimonio musical catedralicio que está llevando a cabo la Comunidad Autónoma Andaluza. En 1988 se firmó el “Convenio de cooperación entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Iglesia Católica en Andalucía para la catalogación de los fondos musicales de los archivos catedralicios de Andalucía”. Gracias a esto, y a través del Cen-

tro de Documentación Musical de Andalucía, se ha llevado a cabo la publicación de los catálogos de las catedrales de Cádiz, Granada, Sevilla, Almería, Jaén y el presente trabajo dedicado a Málaga.¹ Una comparación entre estas catalogaciones pone de manifiesto que el archivo musical de la catedral de Málaga es quizá el más destacado de la Comunidad Autónoma Andaluza, tanto en cantidad como en calidad.²

En lo referente a la cantidad, su importancia salta a la vista, ya que consta de más de 3.200 obras, sobre todo del siglo XVIII. Como explica Antonio Martín Moreno en la Introducción, existía un primer fondo musical catedralicio que fue inventariado en su momento por Miguel Querol. Este fondo se amplió sustancialmente gracias al hallazgo en 1978 de “un montón de papeles de música que, fácilmente, superaba el

¹ Los datos bibliográficos de estos catálogos, editados todos en Granada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía (Junta de Andalucía, Consejería de Cultura) son las siguientes: J. López-Calo, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*, 3 vols., 1991; M. Pajares Barón (recop.), *Archivo de música de la Catedral de Cádiz*, 1993; H. González Barrionuevo, J. Enrique Ayarra Jame, M. Vázquez Vázquez, *Catálogo de libros de polifonía de la Catedral de Sevilla*, 1994; J. López Martín, C. Bonillo Navarro, A. Requena García, *Noticias y catálogo de música en el Archivo de la S. y A.I.C. de Almería*, 1997; P. Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, 1998.

² p. xxvi.

medio metro de altura”.³ Estos papeles nuevos eran “papeles de música, partituras y particelas completamente desordenadas, de los siglos XVI al XX que hasta ese momento habían permanecido en huecos de altares, hornacinas de las diversas capillas catedrales y otras procedencias insospechadas, y que pertenecían en realidad al archivo de música”.⁴ A este enorme fondo se añadieron posteriormente nuevos lotes procedentes del Seminario Conciliar y de otros lugares de la diócesis. Sumando todos estos nuevos hallazgos se reunió un conjunto de gran valor del que era necesario realizar una catalogación sistemática.

Así pues, en 1978, con la aparición de los nuevos hallazgos, se inició la ambiciosa tarea de catalogar este inmenso archivo.

El trabajo se llevó a cabo a partir de la reorganización e integración de todos los fondos que forman el archivo, ya que muchos de los papeles aparecidos pertenecían a obras incompletas del archivo inventariado por Querol. Se procedió a la ordenación de

todos los autores por orden alfabético y, dentro de cada autor, según tres grupos: obras con texto en latín, obras con texto en castellano y obras instrumentales. Se agruparon los anónimos y se lograron identificar muchas de sus piezas, completando así bastantes de las “incompletas”. Se realizaron los incipits de todas las obras y de sus partes. El resultado final son más de 3.200 fichas descriptivas, a las que hay que añadir el repertorio de 71 libros de canto llano y 16 de polifonía. Finalmente, se optó por agrupar primero los libros de atril de canto llano, en segundo lugar los libros de atril de polifonía y finalmente las obras manuscritas e impresas.

En la catalogación de los libros de atril de canto llano se ha respetado la numeración antigua existente y se han añadido las numeraciones a los libros que se han incorporado recientemente, procedentes de otros archivos de la provincia. En cada ficha vienen especificados diversos datos sobre las características de las obras y sus alteraciones, además de las medidas, el número de folios y fechas.

³ p. XIII.

⁴ p. XIV.

En lo referente a la catalogación de los libros de polifonía, se ha mantenido la numeración del inventario realizado en 1859, por figurar dicha numeración escrita a tinta en todos y cada uno de ellos. De cada obra aparecen los siguientes datos: autor, título de la portada en cursiva, manuscrito, tamaño, paginación, voces, tipo de notación, número del inventario de 1859 y el incipit de cada parte, indicando el modo, las voces y el folio.

Sin duda alguna, el corpus más amplio lo forman las obras manuscritas tanto en papeles sueltos como partituras en general, en las cuales se sigue un orden alfabético que ha permitido dar el número a cada legajo y a cada pieza dentro del legajo respectivo. De cada obra constan el autor (o autores), título de la portada en cursiva, fecha, manuscrito, tipo de partitura, si está completa o incompleta, su estado, las tonalidades, voces e instrumentos, signatura y, finalmente, los incipits de cada parte.

Gracias a la "Introducción", en la que Antonio Martín Moreno esboza muy brevemente la historia de la capilla de música de la catedral de Málaga, podemos contextualizar a los autores de muchas de las

obras catalogadas en este archivo. Así pues, sabemos que la actividad de esta capilla musical empezó en el siglo xv; no obstante, existe en el archivo muy poca música de estos primeros tiempos, aunque esta capilla contó con maestros muy destacados. De todos modos, el periodo de mayor esplendor correspondió al siglo xviii, como puede comprobarse por la gran cantidad de obras que se conservan de los dos maestros más importantes de este siglo: Juan Francés de Iribarren y Jaime Torrens.

Juan Francés de Iribarren es el maestro del que más obras figuran en este catálogo: nada menos que 832, más otras 28 de otro autor que firma como "Discípulo de Iribarren". Entre ellas destaca la gran cantidad de villancicos, para los cuales contó con la colaboración literaria de José Carlos Guerra, poeta de la Capilla Real. En lo referente a Jaime Torrens, este catálogo cuenta con 405 obras suyas, entre las cuales también sobresalen los villancicos, para cuya letra se volvió a contar con excelentes poetas como Miguel Pérez Bailón y el mismo José Carlos Guerra. Con la muerte de Torrens en noviembre de 1803 puede decirse que termina la etapa de mayor

esplendor de la capilla de música de la catedral de Málaga.⁵

En el siglo XIX la catedral pierde una parte de su protagonismo musical, al aparecer otras instituciones relacionadas con la música –teatros, academias, conservatorio– posteriormente, a causa de las desamortizaciones y, ya entrado el siglo XX, a causa de los cambios introducidos por el *Motu Proprio* de Pío X. Durante estos años la capilla musical fue menguando en importancia, de la que sólo ha permanecido hasta la actualidad la plaza de organista. De hecho, de esta época hay poca música en el archivo: sólo destacan, por ejemplo, 45 obras de Eugenio Ocón, director y profesor del conservatorio de Málaga y segundo organista interino de la catedral.

No obstante, en este catálogo están presentes obras de muchos otros compositores españoles, con o sin vinculación directa a la capilla de música de la catedral de Málaga: Francesc Andreu, Jaume Bailus i Vila, José Barrera, Luis Blasco, Esteban de Brito, Juan Cansino Antolínez, Juan Cuevas, Manuel Doyagüe, Hilarión Es-lava, Ramón Garay. Francisco Javier García “El Españolito”, Francesc

Juncá –50 obras–, Joaquín Tadeo de Murguía, José de Nebra, Antonio Palancar, José Pons –120 obras–, Esteban Redondo –60 obras, de ellas 11 conciertos para órgano y orquesta–, Mariano Reig –70 obras–, Rodríguez de Ledesma, Rafael Salguero, Francisco Soler, Celestino Vila, además de 80 anónimos.

Aparte de las obras compuestas por músicos españoles, también encontramos una notable presencia de autores como J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, Baini, Bazzoni, Beethoven, Bellini, Bianchi, Bordesse, Ci-marosa, Corelli, Donizetti, Gounod, Gyrowetz, Haeser, Hapgood, Haydn –32 obras–, Heisser, Himmel, Kreutzer, Mendelssohn, Mercadante, Meyerbeer, Mislivesek, Moreaux, Mozart –10 obras, 8 de música religiosa, un cuarteto y una sinfonía– Neukom, Pacini, Paisiello, Pergolesi, Peri, Pleyel, Rink, Robandi, Rossi, Rossini, Scholtz, Weber, Zambelli y Zingarelli. Todo ello configura una buena prueba del interés de la capilla musical de la catedral de Málaga por la música de su tiempo a lo largo de su historia.

Hay que añadir que esta iniciativa ha empujado a algunos de estos

⁵ p. XII-XXIII.

colaboradores a investigar con mayor profundidad diversos aspectos relacionados con la historia de la música de la catedral malagueña. Si bien ya existían trabajos anteriores relacionados con este archivo –como los realizados sobre todo por Andrés Llordén–,⁶ estas catalogaciones han servido como fuente básica para diversas tesis y artículos, como son el caso de Gonzalo Martín Tenllado, que realizó su tesis doctoral sobre Eduardo Ocón y la catedral malagueña;⁷ Carlos

Messa Poulet, autor de una tesis sobre la música del Renacimiento en la catedral de Málaga;⁸ Mariángeles Martín Quiñones, quien hizo su tesis sobre la música de la capilla musical de la catedral en el siglo xviii y la aportación de Jaime Torrens;⁹ y Adalberto Martínez Solaesa, que ha estudiado los órganos catedralicios y su incidencia en la vida musical malagueña.¹⁰ Además, Antonio Martín Moreno también ha tratado el tema en diversas publicaciones.¹¹

⁶ “Notas de los maestros organeros que trabajan en Málaga”, *Anuario Musical*, XIII (1958): 167–93; “Notas históricas de los escritores de libros corales de Málaga”, *Anuario Musical*, XV (1960): 179–93; “Notas históricas de los maestros de capilla y organistas, mozos de coro y seises de la catedral de Málaga (1498–1583)”, *Anuario Musical*, XVI (1961): 99–148; “Notas históricas de los maestros de capilla en la catedral de Málaga (1583–1641)”, *Anuario Musical*, XIX (1964): 72–93; “Notas históricas de los maestros de capilla de la catedral de Málaga (1641–1799)”, *Anuario Musical*, XX (1967): 105–60; “Notas históricas de los maestros organistas de la catedral de Málaga (1585–1799)”, *Anuario Musical*, XXII (1967): 145–71; “Inventario musical de 1770 en la catedral de Málaga”, *Anuario Musical*, XXIV (1969): 237–46; “Notas históricas de los maestros organistas de la catedral de Málaga (1585–1799)”, *Anuario Musical*, XXIII (1970): 157–89. Un artículo cronológicamente a medio camino entre los de Llordén y los realizados por el grupo de investigación de Antonio Martín Moreno es el siguiente: Lorenzo Pérez del Campo, J. L. Romero de Torres, “Diego Fernández de Córdoba y los orígenes del magisterio de capilla en la catedral de Málaga (1515)”, *A Tempo*, III (1983): 7–10.

⁷ “Jaime Torrens y la capilla musical de la catedral de Málaga”, *A Tempo*, nueva época, X (1990): 5–18; Eduardo Ocón. *El nacionalismo musical* (Málaga: Seyer, 1991).

⁸ *La música en la catedral de Málaga en el siglo XVI*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 1997.

⁹ Joaquín Tadeo de Murguía (1759–1836). *Organista de la catedral de Málaga*, (Málaga: Universidad-Diputación, 1987. *La capilla de música en la catedral de Málaga en la segunda mitad del siglo XVIII: La obra de Jaime Torrens*, tesis doctoral, Granada, Universidad, 1997. También puede añadirse la colaboración siguiente: Mariángeles Martín Quiñones y Carlos Messa Poulet, “Málaga”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 46–61).

¹⁰ *Los órganos históricos de la catedral de Málaga*, tesina de licenciatura (Málaga: Universidad, 1986). *Catedral de Málaga. Órganos y música en su entorno*, (Málaga: Universidad, 1996).

¹¹ Trabajos de Antonio Martín Moreno: *Historia de la música andaluza* (Granada: Biblioteca de Cultura Andaluza, 1985); *Historia de la música española*, vol. 4, Siglo XVIII (Madrid: Alianza, 1985).

En definitiva, tanto por la forma como por el contenido, este catálogo resulta una herramienta imprescindible para seguir ahondando en el estudio de obras que nos permitirán conocer más a fondo la historia de la música andaluza y española. Además, como nos ha indicado el director del trabajo, Antonio Martín Moreno, se está preparando la informatización de este catálogo para que próximamente pueda ser consultado por Internet. Esto representa un gesto admirable y sincero que no siempre es palpable en muchos archivos españoles. Por otra parte, proyectos como éste deberían servir de modelo a seguir por otras comunidades autónomas u otros organismos para lograr dar un mayor empuje a la catalogación –y, evidentemente, a la divulgación– de tantos fondos importantes de nuestro país.

ORGA, ATEs. *Chopin.* **Barcelona: Ediciones Robinbook, Ma non Troppo Música, 2003. ISBN 84-95601-60-5.**

Laura Pallàs i Mariani

Ésta es una de las siete biografías que la serie Grandes Compositores, de la editorial Ma non

Troppo, ha sacado a la luz. Una publicación que responde positivamente a los objetivos de calidad de un sello nacido hace menos de 15 años pero que se va introduciendo en el mercado de la literatura musical con una apuesta fuerte por las obras de referencia.

Evidentemente, no es ésta la primera biografía publicada sobre el conocido compositor. En lengua española cabe citar desde la legendaria biografía escrita por Liszt, pasando por las aportaciones de Díaz-Plaza, Eigeldinger, Espinosa, Gondolo Della Riva, Hellard, Ortega o Temperley, hasta los *Aspectos de Chopin* del pianista Cortot. Aún sin traducir encontramos a Atwood, Eisler, Huneker, Kallberg, Rink, Samson o Szule. ¿Qué nos ofrece, pues, esta nueva aproximación?

De entrada, el nombre de Ates Orga es ya una garantía. Investigador en el Trinity College of Music de Londres, profesor de música en la Universidad de Surrey, autor de numerosos textos de CD's o notas en programas, editor, autor de una biografía sobre Beethoven en esta misma colección... una rápida ojeada al libro nos da otro dato importante: la apuesta por la

ilustración (en blanco y negro), casi a razón de una por página. Éstas permiten seguir la narración a través de retratos del protagonista y sus coetáneos, los paisajes y ciudades, las cubiertas de ediciones o programas de conciertos, los instrumentos, los manuscritos..., todo, además, perfectamente recuperable en un siempre útil índice de nombres. Son también una prueba de la buena documentación que acompaña al texto, que tampoco defrauda.

El texto ha sido traducido por África Rubiés. De lectura realmente amena, vendría a ser ese tipo de narración biográfica que incorpora el factor "vivencia", más allá de la narración de una sucesión de hechos objetivables. Incorpora, de forma muy cuidadosa, por lo tanto, la interpretación de los hechos a través de la contextualización cultural e histórica constante, y la intercalación de la correspondencia del mismo Chopin o de alguno de sus contemporáneos. Se redacta, así, siguiendo un orden cronológico pero sin la pesadez de la sucesión de fechas, con un ritmo parecido al de la novela, pero sin perder el rigor científico. De hecho, cuando es necesario, advierte en algunos

pasajes de la desmitificación que hace respecto a las creencias establecidas a partir de la biografía escrita por Liszt.

La obra es, en definitiva, una biografía muy bien conducida, con una documentación rica y de excelente elección, que pasa a enriquecer la actual bibliografía sobre el compositor en lengua española.

El maestro de baile y otras tonadillas: música en los teatros de Madrid en el siglo XVIII. Obras de Luis Misón, Antonio Rosales, Pablo Esteve, Blas de Laserna, y Pablo del Moral. Intérpretes: Cecilia Lavilla Berganza, Olga Pitarch, sopranos; Salvador Parrón, tenor; Ensemble Elyma; Gabriel Garrido, dir. K617, 2003. K617151 - HM90. 47'44"

Antonio Ezquerro Esteban

El presente registro, grabado en abril de 2003 en Nuestra Señora de la Asunción, de Miraflores de la Sierra, recoge cinco ejemplos de tonadillas –un repertorio lírico teatral tradicional-

mente relacionado con las manifestaciones musicales del carácter supuestamente más "autéctono" y popular español-, de otros tantos compositores activos en los escenarios madrileños de la segunda mitad del Setecientos (básicamente desde el tiempo del reinado de Fernando VI al de Carlos IV, pasando por su esplendor durante el reinado de Carlos III -el mejor alcalde de Madrid-).

La selección de piezas, permite "reconstruir la historia de un género y de un tipo de repertorio del que no hay una discografía accesible". Queda claro, por consiguiente, que se trata aquí de un muestreo del rico patrimonio documental que nos legó la tonadilla escénica de aquel tiempo, del que se conservan actualmente más de dos mil obras, en su inmensa mayoría, en la villa y corte.

La iniciativa, por tanto, -como no podía ser de otro modo, y aquí de forma muy plausible-, pretende dar a conocer un tipo de composición de gran éxito en el Madrid de aquel siglo (y más en concreto, "difundir el repertorio musical conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid" -*vid.* José Subirá, *Catá-*

logo de la sección de música de la Biblioteca Municipal de Madrid, 1965) a partir de unos modelos de trabajo que, sin embargo, hubiéramos deseado que fueran más amplios, teniendo en cuenta lo corto del minutaje de este CD y la gran disponibilidad de obras que se hubieran podido añadir a este propósito.

Sin duda, uno de los aciertos de la grabación ha sido el contar con un variado patrocinio institucional, para el que se ha sabido reunir el compromiso de diversas entidades francesas (en apoyo a las colecciones discográficas del sello K617), y de la capital de España: Le couvent-Sarrebourg, Ville de Sarrebourg, Conseil Général de la Moselle, Universidad Autónoma de Madrid (y UAM Ediciones), Centro Cultural Conde-Duque, y Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid.

Lógicamente, tales apoyos demandan su espacio, de modo que el cuadernillo adjunto al CD nos ofrece textos a modo de prefacio, y como colofón, a cargo del Presidente del Consejo General y Senador del Mosela (texto por otra parte -sobre la cultura en dicha región francesa- común a

otros títulos del sello K617), una breve introducción del –entonces alcalde de Madrid, retomando una iniciativa del Centro Cultural Conde–Duque, y un prólogo del rector de la Universidad Autónoma de Madrid, gran valedora del proyecto.

Este último, ha sido coordinado musicológicamente por Begoña Lolo, autora de los comentarios al generoso cuadernillo que acompaña al disco, el cual se ofrece en castellano, inglés y francés, y aporta los textos íntegros de las piezas registradas –sólo en castellano y francés–, ilustrando su portada con un contextualizador cuadro de Manuel de la Cruz titulado *Feria de Madrid* (Museo Municipal).

Según parece, los intérpretes se han aproximado por vez primera y en exclusiva al terreno de la tonadilla. De sobras es conocido su director, el flautista y laudista bonaerense Gabriel Garrido, formado en un centro tan prestigioso como la Schola Cantorum Basiliensis, quien desarrolla una intensa actividad como profesor en Suiza, el cual ha colaborado con algunas de las mejores formaciones europeas dedicadas al repertorio renacentista y barroco, espe-

cializándose últimamente en la recuperación de música barroca latinoamericana y obteniendo resonantes éxitos internacionales merced a sus excelentes grabaciones sobre música de Claudio Monteverdi. Fundador en 1981 del Ensemble Elyma protagonista del disco, ha utilizado aquí un conjunto de dos violines, una viola da gamba / violón, un chelo, dos flautas traveseras, dos oboes, dos trompas naturales, dos intérpretes de castañuelas, una guitarra barroca de cinco cuerdas / guitarra romántica de 6 cuerdas simples, y un clave.

Como solistas vocales, se ha escogido a la soprano madrileña Cecilia Lavilla Berganza (hija de la gran Teresa Berganza y de Félix Lavilla), la soprano valenciana Olga Pitarch (profesional formada en la Musikhochschule de Viena, comprometida con la música barroca española desde diferentes formaciones y colaboradora frecuente –y en ascenso– del grupo Al Ayre Español que dirige el zaragozano Eduardo López Banzo), y el tenor catalán –especializado en Londres– Salvador Parrón.

En definitiva, una buena orquesta, un gran director y apo-

yos institucionales de cierto peso, que avalan *a priori* la solvencia de la producción, factores a los que se ha añadido, como casi obligado elemento musical "nacional", unos solistas vocales jóvenes (realidades ya del panorama práctico español actual dedicado a la música barroca), a quienes, aunque todavía no puede calificarse como intérpretes de primera línea, sí que se les ha de reconocer su intenso trabajo, dedicación, y cuidado por moldear sus trayectorias profesionales con coherencia.

Sobre la tonadilla, su historia, antecedentes y posibles orígenes, y diversas fases por las que evolucionó, hasta su paulatina decadencia –en torno a 1790– y desaparición –aproximadamente hacia el tiempo de la guerra de la Independencia–, se ha escrito abundante. Notables son, muy en particular, los trabajos en detalle de Emilio Cotarelo y Mori –finales del siglo xix–, y ya en el

siglo xx, de José Subirá;¹ sin olvidar el tratamiento más o menos amplio que le dedicaron otros muchos autores como Antonio Peña y Goñi, Felipe Pedrell, Joaquín Nin, Rafael Mitjana, o Adolfo Salazar, por no fijarnos en las abundantes referencias disponibles de la propia época (los literatos Tomás de Iriarte o Leandro Fernández de Moratín, diversas crónicas, prensa periódica, diccionarios...).

El caso es que, por unas u otras razones –que no es éste el lugar para juzgar, pues escaparía del primer objetivo de una recensión–, el género llevaba bastante tiempo sin merecer una actualización y/o revisión adecuada (acaso por su pretendida –y evidente– "madrileñidad", que, por aquella costumbre inveterada de tomar la parte por el todo, y de ver como naturalmente representativo de todo el país lo ocurrido en la capital, dio por identificarse con lo más genuino del carácter

¹ José Subirá: *La tonadilla escénica*. 3 vols (Madrid: Real Academia Española, 1928–1930). *Id.*: *La participación musical en el antiguo teatro español* (Barcelona: Diputación Provincial, 1930). *Id.*: *Tonadillas teatrales inéditas* (Madrid: 1932). *Id.*: *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores* (Barcelona: Labor, 1933). *Id.*: *Historia de la música teatral en España* (Barcelona: Labor, 1945). (Sobre Cotarelo y los demás autores mencionados, puede consultarse la bibliografía que ofrece el artículo citado a continuación de E. Cortizo).

“español”), hasta hace relativamente poco tiempo.

A mi juicio, –y sin perder de vista que se trata de un trabajo realizado para un diccionario–, la mejor puesta al día disponible en la actualidad sobre la tonadilla escénica (por su excelente planteamiento del status quaestionis, capacidad de síntesis y desarrollo del tema), es la realizada por Encina Cortizo (“Tonadilla escénica”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10 –Madrid: SGAE, 2002–, p. 343–352). Y sin duda, los recientes trabajos de Begonia Lolo, traducidos en diversos proyectos de investigación, vendrán a arrojar nueva luz a propósito de numerosas incógnitas todavía por despejar.

En todo caso, la versión cumple bien, siquiera sea testimonialmente, con el cometido de difundir el mayor repertorio dramático–musical conservado en España en cuanto a número

de documentos disponibles,² en unas lecturas en las que, a pesar de la amabilidad a la que se presta el género por su propia naturaleza, parece primar lo instrumental sobre lo puramente vocal o textual (la orquesta se come a las voces, de modo que falta “balance” o compensación entre unas y otras).

Bien es cierto que, si nos atenemos a los tópicos (los cuales siempre esconden algo de verdadero en ellos –otro tópico no obstante–), se trata de un conjunto instrumental de primer orden en el panorama internacional, al que, en este caso concreto, parece quedar corta la agradable e intrascendente tonadilla, encuadrada dentro del repertorio del denominado “teatro menor” de la época (junto a loas, sainetes, entremeses con música, o una mezcla de danzas cortesanas –minué, contradanza, *passepied*, pastoral–, otras nuevas danzas llegadas de América –cumbé, paracumbé, tango, zarambeque,

² Además de las obras conservadas en la Biblioteca Municipal de Madrid, se encuentran otras fuentes en las bibliotecas del Real Conservatorio Superior de Música (472 obras –de las que 206 constituyen *única*, donadas por Amadeo de Saboya en 1872, procedentes de los fondos del Palacio Real), y en el –Legado Barbieri– de la Biblioteca Nacional (174 obras, copia de las del Conservatorio).

zorongo...- y bailes populares, peninsulares -fandango, jota, seguidillas, tiranas, princesas, gaitas, polos, zarabandas atenuadas, jopeos-, o no -polacas-, en un contexto cortesano y popular a un tiempo ("para el gran público urbano"), de mero entretenimiento.

De este modo, aunque acaso de modo inconsciente (?), la versión recoge estupendamente la idea que sin duda animó a las tonadillas originalmente, en el sentido de que el espectáculo, la pura diversión (lo festivo), primara sobre lo estrictamente literario...

Sintetizando la complejidad emanada de la evolución del género, y para el período básico 1750-1790, evocador de las obras pictóricas de Francisco de Goya, podemos entender por *tonadilla* escénica una pieza breve de teatro con participación musical utilizada en los entreactos de las comedias (servía, por tanto, para facilitar los cambios de decorado y vestuario y para que descansaran los actores), ya fuera entre su primera y segunda jornadas, -por ejemplo, después del entremés-, ya entre la segunda y tercera -es decir, al terminar

el sainete-. Suponía por tanto la interrupción del natural desarrollo dramático de la comedia en cuyos intermedios se intercalaba, rompiendo así su pretendida unidad de acción y atrayendo para sí la atención del público -en detrimento de la propia comedia-, a menudo más ávido de las divertidas tonadillas (tras cuya puesta en escena buena parte del auditorio llegaba incluso a marcharse sin esperar a que finalizara la obra correspondiente).

Originalmente, la tonadilla era interpretada por los cómicos de la compañía; con el paso del tiempo fue adquiriendo mayor entidad y complejidad formal. Como divertimento sin pretensiones, obtuvo un enorme éxito, desplazando incluso al entremés, el cual desapareció de las carteleras en favor suyo, de modo que, en una función teatral vespertina, llegó a haber hasta dos tonadillas "de nueva invención" -de estreno-, llegando a atraer éstas al público incluso más que las propias comedias que constituían la parte principal de la programación.

Su argumento suele ser bastante sencillo, dedicándose la trama sobre todo a dos temas

principales: uno, aspectos costumbristas, populares o folclóricos (con inclusión en el reparto de elementos de la vida cotidiana y personajes del pueblo llano –majos y majas, chulos, manolitas); y dos, noticias de la actualidad social, explicadas con un enfoque satírico y humorístico, a modo de parodia o caricatura, ya fuera ésta motivada por las “modas” de la corte (petimetres y petimetras, currutacos, maderas...), ya por el propio mundo del teatro –la “farándula”– y de los cómicos, y siempre como crítica mordaz a los nuevos –y generalmente importados de Italia o París– comportamientos sociales burgueses, modas y novedades en el galanteo amoroso, o determinados nuevos y generalizados cambios –de inspiración foránea– en la aplicación práctica de las costumbres.

La primera composición que nos ofrece el disco es una tonadilla escénica a dúo para interlocutores, *El maestro de baile* (tomada a su vez como excusa para el título del disco), obra del catalán **Luis Misón** (+1766), flautista y oboísta de la Capilla Real, y compositor que fijó la estructura formal y características morfológicas de la tonadilla,

a medio camino “entre la música culta y el empleo del elemento popular”. Editada con otras tres tonadillas, se estrenó en 1763 junto a la comedia de Juan Bautista Diamante –arreglada por Antonio Pablo Fernández– *Cumplirle a Dios la palabra e hija de Jefe*. En ella, un maestro de baile enseña las danzas de moda en la sociedad a su alumna, una joven petimetra –mujer a la última moda francesa–, a quien corteja. Se yuxtaponen así –en cinco pistas, con 9'15" de duración algunos minués o danzas cortesanas, con –para finalizar– unas contrastantes seguidillas, alegres y desenfadadas. En la versión, la orquesta hace un muy buen trabajo –particularmente la sección de cuerda–, acaso excesivamente poderoso sobre las voces, y donde el clave destaca asimismo en exceso. Por lo demás, se incluyen las esperadas castañuelas en el Presto final, como despedida.

En los cortes 6 a 8 (6'36" –la obra más corta del registro–), encontramos la tonadilla a solo *Ya sale mi guitarra*, del también catalán **Pablo Esteve i Grimau** (+1794), obra del año 1766. Su autor, que fuera músico del Duque de Osuna, merced al prestigio alcanzado obtendría

al cabo de unos años el puesto de compositor –todo un honor, pues fue creado ex profeso para él– de la compañía de los Teatros de Madrid en 1778, lo que le obligaría a producir anualmente una obra muy abundante. En el marco de los entreactos escénicos de la época, esta pieza se correspondería con la parte de *entable*, donde se prevenía al público de lo que iba a suceder a continuación, pidiendo para ello a la audiencia silencio y atención. De hecho, responde al modelo de tonadilla primitiva a solo (aquí, monológica e independiente), que se generalizó a partir de 1757, con una estructura tripartita (introducción, coplas y epílogo). La obra trata de un joven que acude al teatro para conquistar alguna dama en la cazuela, y que, tras reparar en una mujer supuestamente bella –aunque muy tapada–, descubre luego que ha errado, con la consiguiente burla del caso. La composición se articula en tres danzas populares, en donde se deja ver un mundo chulesco y castizo protagonizado por majos y mosqueteros: una jota en las coplas, que introduce el elemento humorístico; unas seguidillas, fuertemente ritmadas y expresivas; y un contrastante caballo (cuya música

en 3/8 era tan conocida que no precisaba anotarse en el guión de voz y bajo), más íntimo y sentido, que procede de otra obra del mismo compositor (la tonadilla *El granadero*, del año 1777), a la que se le ha añadido la realización del acompañamiento para guitarra. En la versión se observa nuevamente un excesivo protagonismo orquestal (que en el *Andante* llega a ocultar a las voces solistas, perdiendo la “argumentación” de la acción), con una soprano de timbre algo hiriente (en el sentido de poco dulce, y emisión más bien entubada e incisiva). Se transmite en cambio muy bien el pasaje final de las más agresivas seguidillas, que, preludiando al caballo, dicen: “calle la orquesta sin violines ni bajo”, de modo que el citado caballo que sigue inmediatamente, donde el texto dice “habla más claro”, ciertamente mejora cualitativamente, en un pasaje para voz y guitarra mucho más dulce.

La siguiente tonadilla a dúo, *Ya que mi mala fortuna*, del año 1774, obra del navarro **Blas de Laserna** (+1816), se despliega en los cortes 9 a 11 (9'03"). Concebida para interlocutores y de tema costumbrista (los “gracio-

sos”, aquí concretados en la pareja de rústicos Paca y Casimiro, que nos recuerdan el ambiente de numerosas óperas bufas –v.g., de algunos pasajes mozartianos–), esta obra, de corte más “clásico” y escritura más evolucionada, coincide con el período de apogeo del género, desgranando –entre coplas y seguidillas– escenas intrascendentes de la vida cotidiana del pueblo llano en Madrid. El asunto plantea, como moraleja, la sabiduría y buen entendimiento popular: dos insensatos provincianos –de hecho, un par de pícaros tunantes– dejan su pueblo para pasar a buscar fortuna en Madrid, pero las modas y gustos de la capital les son tan extrañas, que finalmente –todo ello en clave de humor– prefieren su vida ya conocida y el amor verdadero a las falsas expectativas que les ofrece el artificial mundo urbano de la corte. Siguiendo su típica estructuración en tres partes, en el Andante inicial de esta tonadilla se introduce un diálogo entre los dos protagonistas “graciosos”, al tiempo que vemos a un tenor con ciertos problemas en su registro más agudo –mejora ostensiblemente en pasajes recitados, aunque en otras piezas también oscurece la dicción en

los graves–, mientras que las coplas subsiguientes y las seguidillas epilógicas van a explotar los recursos satíricos sugeridos por el sencillo argumento, con incorporación a la orquesta de flautas –en lugar de los oboes–, y castañuelas, lo que, unido al típico empleo de una cuerda “hueca” (en esquema todavía de trío barroco, es decir, sin violas –ni chelo–, sólo con un par de violines por arriba y un contrabajo por abajo), y al colorido peculiarmente hispánico de la guitarra junto al clave, ofrecen una sonoridad que se ha querido relacionar con cierto carácter “castizo” típico de la segunda mitad del Setecientos musical madrileño, el cual se irá aproximando poco a poco internamente a las estructuras difundidas desde la escuela de Mannheim o el primer clasicismo vienés –tripartitas, con alternancia de tempi, búsqueda de ciertas simetrías...–, aunque quedará muy lejos de ellos en su construcción–orquestación (ahora incluso sin oboes) o, lo que es lo mismo, en su apariencia externa.

La siguiente tonadilla a solo, *El vizcaíno*, de **Antonio Rosales**, obra sin datar aunque

muy posiblemente de la década de 1780, ocupa las pistas 12 a 14 del disco y apenas dura ocho minutos. Al parecer fue ideada para el célebre cantante cómico Miguel Garrido (“gracioso” entre 1763 y su jubilación en 1804), de modo que más que un argumento, lo que presenta es la yuxtaposición de diferentes números en donde explotar sus habilidades técnico-vocales (se trataba entonces de actores integrales, capaces de cantar, declamar, bailar, interpretar varios papeles en una misma obra e incluso de alternar –travistiéndose– papeles de hombre y de mujer, así como capaces de tocar las castañuelas o, sobre todo, de ganarse al público con sus actuaciones humorísticas). Con vistas, por tanto, a su explotación cómica por parte del intérprete, abundan la alternancia de partes cantadas y habladas –*parolas*– (con acompañamiento instrumental), que nos recuerdan el tradicional gusto hispano por la verosimilitud de la zarzuela, con partes habladas, y un cierto rechazo hacia las óperas, sobre todo importadas de Italia, enteramente cantadas, del mismo modo que se utilizará un lenguaje castizo, burlesco, plagado de giros y modismos vascos, con apartes... o las meras ono-

matopeyas e interjecciones, además de trabalenguas rápidos y juegos de silabas sin sentido (“ja, ja, ja”; “pandos, pindos, pendos”; “li, la, li, la, lo, alajó”...). Por lo demás, el vocabulario empleado es más propio del siglo xvii (v.g., en textos como “silencio, atended, / cuidado, chitón, / mada-mas, señores, / que va de invención”, o en “me pongo así en jarras / y digo: turrón”, ya conocidos en villancicos de máscaras y comedias del Seiscientos –v.g., de Juan de Torres–). Por otro lado, en el primero de los ejemplos textuales citados, como también en “silencio, señores, / tengan atención”, el sentido común indicaría que la interpretación debiera ser piano, casi pianissimo, mientras que en la versión se canta y se toca este pasaje, según mi parecer, excesivamente fuerte (incluso se incorporan ahí las castañuelas...). De hecho, al decir en el Despacio-Andantino “y todos chitón, y comenzaba ansina a lucir su voz”, como prelude del forte que debería iniciarse con las coplas siguientes, ya se está ejecutando forte en esta versión, como se hace asimismo después, sin explotar de este modo un recurso que parece desprenderse como bastante evidente del pro-

pio texto. Finalmente, las seguidillas vuelven a incorporar las castañuelas (casi inevitables en tanto en cuanto estas seguidillas se hayan de bailar –para lo que lógicamente se habrían concebido pensando en su escenificación original–, pero, diría yo, únicamente en dicho caso –algo que se escapa en cierto modo a partir de una grabación como ésta, donde, por razones obvias, resulta imposible aparejar la audición de este tipo de piezas con su imprescindible puesta en escena–).

La última tonadilla del CD, a dúo, *La competencia de las dos hermanas* (1787), es obra –la primera que estrenó– del violinista y compositor **Pablo del Moral**. Ocupa los cortes 15 a 21 y dura casi trece minutos. En un lenguaje ya tardío, ahora plenamente clásico, de cambio, muy deudor del fuerte influjo italiano del momento, las hermanas Petrola y Lorenza contienden entre sí por ver quién de

las dos obtiene los aplausos del pueblo de Madrid (disputan en destreza técnica, con cierta exhibición en su registro agudo superior), en clara alusión a las dos cantantes reales de la época, Petronila y Lorenza Núñez Correa, quienes protagonizaron originalmente la obra.³ Por otro lado, si bien es cierto que el nombre de la soprano Lorenza Correa alcanzó fama internacional –fue una de las mejores embajadoras de las óperas de Rossini, actriz e intérprete destacada de tonadillas en los coliseos madrileños, actuó varias veces ante Napoleón y como prima donna en los principales teatros de ópera italianos, no es cierto en cambio, como se señala en el cuadernillo adjunto, que Lorenza Correa se casara “con el famoso cantante y compositor Manuel García” (Manuel del *Pópulo Vicente* García, *1775; +1832), sino que lo hizo, en 1794, con el homónimo Manuel García Parra, que fue can-

³ Entre los múltiples intérpretes protagonistas de la música escénica en el Madrid de la época se contaban, además de las hermanas Correa (especialmente Petronila, Lorenza y Laureana), Catalina Pacheco (*La Catuja*), Casimira Blanco (*La Portuguesa*), Miguel Garrido, María Ladvénant (*La Lavenana*), María Antonia Fernández (*La Caramba*), *La Pichona*, *La Pulpillo*, *Teresa Garrido*, *La Garcesa*, *La Guzmaná*, *La Tirana* (actriz de declamado), José Espejo, *La Granadina*, *La Mayorita*, José Ordóñez, Sebastián Briñoli, Vicente Sánchez (*Camás*), o Gabriel López (*Chinita*), entre un largo etcétera.

tante y bailarín, pero no compositor, y primer galán –desde 1788– de la compañía de Eusebio Ribera. En cuanto a su hermana mayor, Petronila, fue protagonista habitual en las producciones musicales de los teatros madrileños de Los Caños del Peral, del Príncipe, y de la Cruz, colaboró a menudo con autores de tonadillas como Esteve y Laserna, tuvo un papel destacado en varias obras de Don Ramón de la Cruz, y participó en algunas producciones con otras hermanas suyas, como por ejemplo con Laureana. En cuanto al estilo que se desprende de esta composición, vemos que se aproxima ya a determinados pasajes propios de la ópera bufa italianizante, con un paulatino mayor refinamiento y pérdida del anteriormente preponderante gracejo popular hispano. De escritura más evolucionada, el bajo continuo va perdiendo su peso anterior, y la guitarra que apoyaba al clave se ha sustituido ya por un chelo. Como primer síntoma del influjo italiano, la tonadilla se abre aquí con una introducción instrumental, a modo de sinfonía u obertura breve. En la versión, el pasaje “chitito señores” recuerda sin duda algún fragmento de las óperas bufas de Mozart; por su lado, Pretola se desenvuelve algo

mejor que Lorenza –con pequeños problemas de afinación en los agudos– en cuanto a dicción y timbre, y ambas –de colorido algo oscuro– tienen desajustes de afinación en el pasaje “recibid mosqueteros dos corazones”. La obra finaliza con dos seguidillas (las primeras, más rápidas, *boleras* –el bolero se comenzó a bailar con gran éxito hacia 1780–), baile popular de éxito que llegó a adoptar variantes tan dispares como las seguidillas manchegas, gitanas, guapas, rondeñas, de tarabilla, murcianas, sevillanas, garruchonas, amarteladas, serias, o majas.

En definitiva, este disco renueva el interés por un género ciertamente interesante y por redescubrir (amable y despreocupado en sus lecturas, sencillo en sus recursos y argumento, alegre, y siempre de final feliz), que, a pesar de su evidente “madrileñidad”, llegó a alcanzar a comienzos del siglo XIX cierta difusión incluso en Latinoamérica. Todo ello, a partir de una muy loable confluencia de intereses institucionales, científicos y prácticos. Evidentemente, todo en la vida es mejorable: a mi juicio, unos buenos instrumentistas y director que sobresalen aquí muy por

encima de los solistas vocales, una selección de piezas meramente testimonial (no podía ser de otro modo, pero otros autores importantes como Guerrero, Valledor, Aranz, Galván, Castel, Ferandiere, Marcolini, Bustos, Palomino o Ma-

nuel García han quedado fuera), en un minutaje que podría haber sido más amplio, pero ello no cambia en absoluto la bondad del producto que se ha generado, y de una iniciativa, que, esperemos, pueda tener continuidad. ❧