

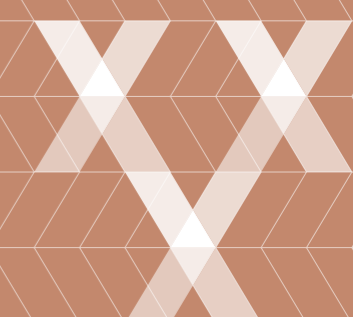
# 03D

IGLESIA DE SANTA MARÍA LA BLANCA  
DOMINGO 3 DE MARZO | 21 HORAS

RAQUEL ANDUEZA & LA GALANÍA  
 YO SOY LA LOCURA  
 (MÚSICA ESPAÑOLA Y EUROPEA — CON TEXTO  
 EN CASTELLANO — DEL SIGLO XVIII)



# FeMÁS



30 Edición

2013 2 / 22 MARZO

## PROGRAMA

**Henry du Bailly (?-1637)**

Yo soy la locura

**Anónimo**

Marizápalos

**José Marín (1619-1699)**

No piense menguilla ya

**Benedetto Sanseverino (fl.1620/22)**

Olvidada soys de mí

**Gaspar Sanz (c.1640-1710) /**

**Improvisación**

Folías

**José Marín**

Ojos pues me desdeñáis

**Anónimo**

Vuestra belleza señora

**Jean Baptiste Lully (1632-1687)**

Sé que me muero

**Gaspar Sanz**

Canarios

**Anónimo**

La Ausencia

**Antonio Literes (1673-1747)**

Déjame, tirano dios

**Anónimo**

Vuestros ojos tienen d'amor

**Antonio Martín y Coll (1670?- 1734)**

Baño di dame - Zarabande

**Juan Hidalgo (1614-1685)**

Sólo es querer

**Anónimo**

Ya no les pienso pedir

Más información:  
[www.femas.es](http://www.femas.es)



ES UN PROYECTO DE



CON LA COLABORACIÓN DE



## NOTAS

del siglo XVII, con coplas atribuidas a Jerónimo de Camargo y Zárate; pero la particularidad de esta danza es que no solo viene acompañada con su progresión armónica, como de consueo, sino que además nos ha llegado con una bien precisa melodía.

De ese gran repertorio que podríamos englobar entorno al plural término de “aires” se extiende toda una tradición que traspasará fronteras (con la complicidad en este caso de la regencia hispana del ducado de Milán hasta 1706) y que de forma notoria aparecerá reflejado en una de las famosas ediciones para guitarra española —en notación alfabética—del compositor italiano Benedetto Sanseverino, *El segundo libro de los ayres, villancicos, y cancioncillas a la Española*, y

■ Jesús Fernández Baena



*Italiana al uso moderno a dos, y tres bozes. Para cantar, y tañer en las Ghitarras* (Milán. Filippo Lomazzo, 1616). En él se incluyen 18 piezas con textos en castellano, entre las que se encuentra **Olvidada soys de mí** —originalmente compuesta para dos voces—, para las que Sanseverino desarrolló ulteriormente el sistema notacional existente en aras de proporcionar una mayor precisión rítmica al repertorio.

La citada moda que había contagiado a los impresores franceses también tocó en parte a sus compositores y literatos, siendo uno de los ejemplos más destacables el de la colaboración de los dos Jean Baptiste más famosos del Seiscientos, Lully (1632-1687) y Poquelin (1622-1773) —este último noto como Molière—, de cuya comedia-ballet en cinco actos *Le bourgeois gentilhomme* (1670) se extrae la obra **Sé que me muero** (Tercera entrada), obra que posteriormente sería publicada por el impresor Raoul-Auger Feuillet (Paris, 1700) como *Sarabande Espagnole pour homme*.

Sea como fuere, un repertorio y un siglo como el que nos ocupa no puede sino presentar como colofón la obra de Juan Hidalgo (1614-1685), quizás el máximo exponente del repertorio barroco hispano, autor del que a pesar de conservarse numerosos villancicos y tonos, como el “solo humano” **Sólo es querer**, alcanzó su máxima proyección a través de la música teatral con obras entre las que destacarían aquellas que gozaron de la contribución de los textos de Calderón de la Barca, mostrando una perfecta simbiosis entre la tradición española y los modelos del recitativo italiano.

Es precisamente esa simbiosis entre sociedad, arte y cultura la que poco a poco nos está haciendo enaltecer, mediante su estudio y su escucha, un siglo en el que, por justo y saludable, las luces van poco a poco haciéndose espacio entre las sombras.

Esteban Hernández Castelló

## RAQUEL ANDUEZA &amp; LA GALANÍA

YO SOY LA LOCURA (MÚSICA ESPAÑOLA Y EUROPEA — CON TEXTO EN CASTELLANO — DEL SIGLO XVII)

## NOTAS

## [UN SIGLO AD HOC]

Dioses, héroes y simples mortales han evidenciado a lo largo de la historia la extrema fragilidad de la mente, una fragilidad con consecuencias que caprichosamente han oscilado en el tiempo entre lo transitorio y lo perenne y que han salpicado a las manifestaciones artísticas en muy diversa medida. El arte y locura han cruzado sus senderos desde tiempos inmemoriales, una locura justificada en casos por los imponderables males de amor, como narran algunos de los textos aquí puestos en música, y en otros por patologías bien específicas que sin duda condicionarían la obra, como lo fueron los episodios de *delirium tremens* de Toulouse-Lautrec o aquella que condujo al malogrado Schumann al manicomio de Endenich.

Obviando los célebres casos decimonónicos, si existió un siglo decidido a abanderar la *locura en música* ese fue precisamente el siglo XVII, una compleja centuria que nunca gozó de buena prensa entre la historiografía venidera, y muy en particular en la generada desde Alemania, Italia y España, aquellos países que más sufrieron los desaires del Seiscientos. No por casualidad fue precisamente en este siglo cuando los enfermos psíquicos fueron por primera vez considerados como tales y la psiquiatría fue reconocida como una ciencia médica completamente libre de los prejuicios de la religión, si bien fuese aun considerada progresiva, marginal y, sobre todo, incurable.

Si tal y como la historiografía reza el siglo es particularmente complejo de analizar, las causas primigenias de tales dificultades se podrían sin embargo fácilmente explicar a través de sencillas leyes causa-efecto, como la lógica consecuencia de la incapacidad de la agricultura europea de hacer frente al extraordinario crecimiento demográfico, hecho del que se desprenderían ulteriores carestías, tensiones sociales y guerras —uno de los ingredientes más propicios para este tipo de *males*—, entre las

que destacar aquella de los Treinta Años, por mediar en ella la intervención de la mayoría de las grandes potencias europeas.

## [DE LA LOCURA Y LAS MODAS...]

El caldo de cultivo descrito era pues más que propenso a la proliferación de un repertorio profano con el que corte y vulgo olvidasen o aplacasen indistintamente tormentos y desdenes, solventasen preocupaciones, o simplemente aliviasen los pesares manifestando sus desvaríos, bien sea a través de sus elocuentes textos o de sus bailables sonos, de manera que sus manifestaciones en música, amén de su manifiesta diversidad funcional, se han visto enriquecidas por los innumerables géneros que bañaron dicha temática.

En cualquier caso, si hay algo que refleja el repertorio vocal español del periodo comúnmente denominado barroco es su plena identificación con el pueblo, llevándolo por ende a la proliferación de las fuentes tradicionales, y mostrando además en este particular caso una retroalimentación entre lo sacro y lo profano que se hace particularmente ostensible en un género típico peninsular conocido como “tonada” o “tono”, término que genéricamente haría alusión a un repertorio vocal (de orgánico variable, generalmente de una a cuatro voces) con acompañamiento instrumental y texto profano o sacro, razón esta última por la que le vendría sumado el respectivo calificativo de “a lo humano” o “a lo divino”.

Este digno heredero en popularidad del villancico del Renacimiento será el vehículo de transmisión de un estilo que beberá también de fuentes allende los Pirineos, como la música profana italiana y la monodía acompañada —con su inseparable representación afectiva del texto—, pero con la particularidad de que en el repertorio hispano se prestará una especial atención a la expresión rítmica del texto poético, más que a la experimentación en el terreno armónico, hecho que ha llevado a diversos

autores a resaltar el carácter *popularizante* de parte del repertorio.

La cualidad y calidad de este género ha dado lugar a numerosos estudios en aras de descifrar las claves de su copioso éxito, razón por la cual fue con gusto abordado por los más grandes autores del periodo. El caso del madrileño José Marín (1619-1699) es buena muestra de la atención con la que los compositores abordaban la elaboración de estos tonos. Las estrategias semióticas que se esconden tras buena parte de sus obras han sido exquisitamente estudiadas, evidenciando cómo los maestros barrocos entendían la composición de este repertorio con una perspectiva más amplia de la que a simple oído podríamos considerar.

**No piense menguilla ya** se presenta como un nutrido ejemplo de lo referido, ya que para comprender el discurso musical propuesto por el autor se precisa de una más amplia perspectiva que la consueta, al observar como si bien la obra se basa sobre una danza, concretamente un canario, Marín inserta diversas alteraciones rítmicas que mueven el tono de un momento bullicioso, ágil y complejo, a un afecto más melancólico, algo que se ha venido a denominar “desvíos retóricos con fines expresivos” (véase Rubén López Cano).

**Ojos pues me desdénais**, además de aprovechar determinadas convenciones armónicas y rítmicas propias del repertorio peninsular, como las distintivas cadencias y la proliferación de hemiolias, presenta también pasajes que ulteriormente muestran esas estrategias que contagian la ya explícita prosa, como en el pasaje “el ver cómo me matáis”, cuya desesperación se ve acentuada por Marín a través de la delirante repetición ascendente por grados conjuntos del arranque del pasaje.

Por otro lado, si hay algo que emule y completamente a esa *pasajera* locura que inunda la prosa son sin lugar alguna las modas, como la fue aquella del castellano en países como Francia e Italia, una moda que tuvo

su inminente reflejo en la proliferación de obras en la lengua cervantina en colecciones impresas francesas, y cuyos textos tampoco se vieron libres de albergar contenidos similares a los abordados. Especialmente significativa al respecto fue la aportación de la familia Ballard, impresores de abolengo que gozaron del privilegio real de Enrique IV durante más de 20 años. Es precisamente en ese primer cuarto del siglo XVII cuando el joven Pierre coge las riendas de la empresa y hace ver la luz el repertorio aquí propuesto, recogido en las ediciones de 1609 y 1614, publicado bajo el genérico título de *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*, para voz sola y laúd.

Estos *aires de corte* cuya expresión viene recogida por primera vez en una colección de música de Adrian le Roy, *Airs de cour miz sur le luth* (1571), no son también sino música vocal profana, cuyos albores francófonos se encuentran en el tardo renacimiento, con especial proliferación durante el reinado de Luis XIII, precisamente aquel que abarca nuestro repertorio.

**Vuestros ojos tienen d'amor** (1609) y **Yo soy la locura** (1614) forman parte de ese legado compilado por Ballard en los volúmenes II y V de los *Airs de différents auteurs*, puestos en tablatura —en las seis ediciones publicadas entre 1608 y 1615— por el compositor y laudista francés Gabriel Bataille (1575-1630), y en los que el repertorio propiamente español constituía una apenas testimonial pero significativa parte de su contenido, en concreto diez en la edición de 1609 y una, la que da título a este trabajo, en la edición de 1614.

Curiosamente ya la primera edición de Ballard incluía *airs de ballets*, en concreto *ballet de cour*, una forma de baile típica de la corte francesa que a la par que diversificar el repertorio estampado demostraba la convivencia y perfecto maridaje de estas canciones profanas con danzas y bailes, en una tradición que en las fuentes impresas se aprecia en la primera edición de Ballard (1608).



Las **folías** forman parte de ese repertorio bailable característico no solo de la literatura hispana. De hecho la folía (literalmente, jolgorio), de origen portugués, se presenta como uno de los temas más antiguos de tradición europea (como testimonia Francisco Salinas en su *De musica libri Septem*, 1577), que por extensión dará también nombre a un repertorio popular canario o incluso a la natalicia *Folia de Reis* brasileña, cantada durante el periodo de celebración del final de la esclavitud en el XVIII. La que aquí se registra es la variedad conocida como *Folies d'Espagne*, una tardofolia heredera de aquella aparecida por primera vez a través de la obra intitulada

*Rodrigo Martínez* incluida en el *Cancionero de Palacio* (fin s. XV-principio s. XVI), y en la que *casualmente* se aludía a las enajenaciones de quien confundía ánsares (es decir, gansos) con vacas. No por casualidad la primera acepción del término en otras peregrinas lenguas, como refería el contemporáneo Nebrija, será precisamente la de locura (*folie* –fr–, *folliá* –it–).

**Marizápalos** exalta dentro de este mismo género otra de las cualidades (y modas) típicas de la literatura hispana, la picaresca, reflejada de forma elocuente en esta canción estrófica, seguramente bailable, cuyas fuentes nos remontan a mediados