



FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA
 ÚBEDA y BAEZA

del 28 de noviembre al 8 de diciembre de 2003

VII edición

www.festivalubedaybaeza.org

colabora organiza



Impresión: Artes Gráficas publimax, s.l. - BAEZA



La reciente declaración de Úbeda y Baeza como ciudades Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO implica no sólo el reconocimiento de nuestra historia conjunta, sino también la responsabilidad de mantener vivo nuestro pasado mediante la puesta en valor del legado cultural que hemos recibido. La riqueza arquitectónica y paisajística de estas dos ciudades sobresa- le sin ambages para el deleite de los afortunados pasean- tes, mas los sonidos que acompañaron el nacimiento de los edificios se encuentran hoy día ausentes para muchos. La riqueza del patrimonio musical que nos atesora es tanta que sólo cabe imaginar la magnitud pues la música va saliendo de los archivos con tranquilidad.

Desde hace unos años el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza está dedicando cada una de sus ediciones a descubrir un período de la historia, de este modo se ha podido escuchar con anterioridad la música del Renacimiento y del primer Barroco. La VII edición del Festival que celebramos durante estos días está dedicada a la música española del siglo XVIII, lo que supone un nuevo paso adelante en la consolidación del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza como un acontecimiento dedicado a la recuperación y transmisión de nuestro patrimonio musical. Por ello el Festival está diseñado entorno a una serie de actividades que van más allá de una mera sucesión de conciertos inconexos, actividades que abarcan desde la celebración de un ciclo de conciertos o la representación de una ópera, hasta la organización de cursos especializados o de conciertos didácticos. El Festival está así abierto tanto el público aficionado como aquellos especialistas interesados en el patrimonio musical.



El ciclo de conciertos de la VII edición del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza tiene como hilo conductor la música que se concibió para ser interpretada con orquesta. Durante el siglo XVIII se crearon en las principales cortes de Europa una serie de formaciones orquestales que estando al servicio de reyes y nobles revitalizaron e internacionalizaron la manera de concebir la música. En España fue famosa la orquesta formada en la Real Capilla de Madrid, para la cual trabajaron los más insignes músicos foráneos y extranjeros. Desafortunadamente el incendio del Alcázar Real, acaecido en la Nochebuena de 1734, destruyó la biblioteca real e hizo desaparecer toda la música que se había escrito con anterioridad para los actos del palacio. El fuego se llevó los sonidos centenarios. Aún así, el ingente trabajo de creación llevado a cabo por los maestros de la Real Capilla, encaminado a paliar el déficit de partituras, nos ha dejado música de gran belleza.

La gran novedad de la presente edición del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza consiste en la representación, por primera vez desde su estreno en Nápoles en 1779, de *Ifigenia in Aulide*, ópera de Vicente Martín y Soler (Valencia 1754 - San Petersburgo 1806) con libreto de Luigi Serio. El montaje de esta ópera supone la primera producción propia del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, que será representada durante el año 2004 en diversos festivales nacionales y europeos con motivo del 250 aniversario del nacimiento de su autor. De esta forma se podrá ver recompensado el intenso trabajo llevado a cabo por los miembros de la Real Compañía Ópera de Cámara, iniciado con el estudio y edición de la partitura y finalizado con la representación de la ópera. Con este estreno el Festival quiere contribuir al redescu-

brimiento de un compositor español que hizo su carrera por toda Europa y que fue reconocido por sus contemporáneos como un músico de extraordinario valor.

Como en ediciones anteriores, uno de los conciertos del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza será grabado para la colección de Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, dependiente del Centro de Documentación Musical de Andalucía. En esta ocasión será el concierto ofrecido por la Capella Mediterránea, en el que podremos escuchar un programa compuesto por autores que hicieron nexo cultural entre España y América.

La enorme aceptación que tuvieron los conciertos didácticos en la pasada edición ha motivado que el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza se involucre un año más en la organización de este tipo de actividades. Estos conciertos, que están dirigidos a los alumnos de secundaria, son el colofón de una actividad consistente en la preparación anticipada del concierto por parte de un profesor-presentador que, junto con los profesores de música de los centros, elabora los materiales curriculares necesarios para que los alumnos los trabajen en clase y acudan al concierto conociendo anticipadamente los contenidos. En esta ocasión el tema trabajado ha relacionado la música y la literatura del Siglo de Oro, puesto que el programa de los conciertos consiste en obras del cancionero musical de Luis de Góngora.

Los cursos especializados de música programados en la presente edición tratarán sobre la práctica y sobre la investigación musical. Es especialmente destacable la organización del curso de Dirección y conjunto coral del Renacimiento, por dos motivos. El primero porque ha sido posible contar

con la participación de uno de los mejores especialistas internacionales en la investigación e interpretación de la música renacentista: el Dr. Michael Noone, profesor de la Universidad de Cornell (EE.UU.) y director del Ensemble Plus Ultra. El segundo motivo incide sobre la necesaria aportación del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza a la vida cultural de ambas ciudades, puesto que este curso está expresamente diseñado para que los amantes de la música coral de Úbeda y Baeza tengan la posibilidad de disponer de conocimientos adecuados que les acerquen más al conocimiento de la polifonía.

De nuevo la Universidad Internacional de Andalucía organiza en la sede "Antonio Machado" de Baeza un curso de investigación musical. En esta ocasión el tema que se va a estudiar lleva por título "La música en el Siglo de las Luces", el cual está totalmente intrincado con el ciclo de conciertos del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Al curso asistirán como ponentes musicólogos especializados en esta época así como intérpretes del Festival. La capacidad de unir y relacionar la interpretación con la investigación de la música ha motivado que se den cita durante estos días en Úbeda y Baeza un gran número de personas interesadas en el patrimonio musical.

Este es el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, donde cada edición supone un nuevo reto tanto para los aficionados como para los especialistas, puesto que su concepción lleva implícita una apuesta por lo desconocido. En esta ocasión será la música que llevó el Barroco al Clasicismo la que nos hará descubrir los sonidos de una época en Úbeda y Baeza.

Rodrigo Checa Jódar
Director del Festival



VIERNES 28

20.30 H.

Úbeda

ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

Jordi Savall, director

El esplendor de la orquesta barroca. Conciertos, batallas y suites. 1670 - 1780.

P
R
O
G
R
A
M
A

PRIMERA PARTE

Jean Baptiste Lully (1632 - 1687)
Le bourgeois Gentilhomme (Suite)
Marche pour la Cérémonie des Turcs - Canarie
1r Air des Espagnols - 2n Air des Espagnols
L'entrée des Scaramouches

Joan Cabanilles (1644 - 1712)
Suite Imperial
Overtura/Corrente Italiana - Fantasia - Batalla Imperial

Antonio Rodriguez de Hita (1725 -1787)
Música Sinfónica para los Ministriles. 1751
Espacio cantable - Andante - Pastoral - Allegro

SEGUNDA PARTE

Charles Avison (1709 -1770)
Concerto IX in Seven Parts
Done from the Harpsicord Lessons by
Domenico Scalatti
Largo - Con Spirito - Siciliana - Allegro

Josep Pla (Circa 1730 - 1780)
Concierto en re mayor
Allegro - Largo - Allegro

Luigi Boccherini (1743 - 1805)
La Musica notturna di Madrid. 1780
Le campane di l'ave Maria - Il tamburo dei Soldati
Minuetto dei Ciechi "con mala grazia"
Il Rosario Largo Assai - Allegro - Largo come prima
Passa calle Allegro vivo - Il tamburo
Ritirata Maestoso

C
O
M
P
O
N
E
N
T
E
S

Pablo Valetti, concertino
Valentín Sánchez, Carles Fibla, Antonio Almela, Alba Roca, violines
Jose Manuel Villarreal, Encarnación Almansa, Elena Borderías, violines
Kepa Artetxe, Anoni Mercero, violas
Mercedes Ruiz, Elisa Joglar, violonchelos
Xisco Aguiló, Ventura Rico, bajos
Guillermo Peñalver, Fernanda Teixeira, flautas
Eduard Martínez, clave



Pablo J. Vayón

LA ORQUESTA EN ESPAÑA: DEL BARROCO AL CLASICISMO

El surgimiento de la ópera en Italia a comienzos del siglo XVII trajo consigo, entre otras muchas transformaciones en el ámbito musical, una consolidación de los conjuntos instrumentales, forzada por la cada vez mayor especificidad de instrumentación requerida por los compositores y la progresiva necesidad de un reforzamiento de la sección de cuerdas, como forma de obtener un equilibrio óptimo con los vientos y la percusión. Empezaba a romperse así la tendencia general, predominante hasta entonces, de las agrupaciones instrumentales por familias y su reunión ocasional, dependiendo de las disponibilidades de los intérpretes.

Coincidiendo con la eclosión de la ópera italiana, aparecen las orquestas de corte en Inglaterra y Francia. En principio, estos conjuntos estuvieron formados exclusivamente por instrumentos de cuerdas, aunque fuese habitual que en las obras escénicas se reforzasen con vientos. Uno de esos primeros grupos fueron los *Ving-quatre violons du roi*, que animaron durante siglo y medio los tiempos de ocio y las recepciones oficiales de Luis XIII, Luis XIV y Luis XV de Francia y alcanzaron fama internacional bajo la dirección de Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Lully había nacido en Florencia, pero llegó a París con sólo trece años y, gracias a su notable talento para la música y la danza, su garbosa compostura, su ambición y su oportunismo sin escrúpulos, en muy poco tiempo alcanzó puestos de responsabilidad en la corte del Rey Sol, convir tiéndose durante cerca de treinta años en el verdadero factótum de la vida musical vinculada a la monarquía francesa, para la que desarrolló un estilo que se quería específicamente francés, por oposición al tradicional estilo italiano, que paradójicamente defendía el parisino Marc-Antoine Charpentier.

En 1662 Lully conoció a Molière, inicián-

dose entre ambos una colaboración de casi una década, en la que producirían un buen número de *comédies-ballets*, obras de ambiente pastoril en las que se fundían teatro, música y danza y que fueron el más directo antecedente de la *tragédie lyrique*, la ópera nacional francesa. Sin duda, la más célebre y exitosa *comédie-ballet* para la que Molière y Lully unieron sus talentos fue *Le bourgeois gentilhomme*, que se estrenó en el Palacio de Chambord el 14 de octubre de 1670. Nacida seguramente a partir de una escena turca, muy de moda en aquella época, que acabaría conformando el 4º y último Intermedio de la obra, la suite que se nos ofrece hoy nos introduce también en dos de sus momentos más célebres, las arias de los españoles, que formaban parte del Ballet de las naciones, conjunto de danzas, canciones y ritornelos instrumentales que antecedia al primer acto.

Contemporáneo (y tocayo) de Lully, Joan Baptista Cabanilles (1644-1712) fue el gran maestro del órgano español de la segunda mitad del siglo XVII. Nacido en Algemesí, Cabanilles pasó toda su carrera como organista de la Catedral de Valencia, para la que compuso una gran cantidad de tientos, fantasías, pasacalles y otras piezas, en las que siempre concedió gran importancia al contrapunto imitativo, que desarrolló de forma imaginativa y audaz. Sin duda, su obra más famosa es la Batalla imperial, pieza que pertenece a un género de larga prosapia, el de las batallas, que pretendía ofrecer la descripción sonora de un combate entre dos ejércitos, trasunto religioso, a menudo, de la lucha entre el bien y el mal, y que era especialmente adecuado a los órganos ibéricos, que poseían registros partidos, ecos y brillantes trompeterías horizontales. Con las versiones orquestales de tres obras de Cabanilles en forma de suite, el programa de esta noche nos acerca a una práctica habitual desde antiguo y frecuentemente asumida por las primitivas orquestas, la de la transcripción.



Un ejemplo destacado de transcripciones de época son las que el avisgado organista y compositor británico Charles Avison (1709-1770) publicó en 1744, en forma de doce *Concerti grossi*, a partir de las sonatas para clave de Domenico Scarlatti (1685-1757), a la sazón compositor de la corte española de Fernando VI y María Bárbara de Braganza. La extraordinaria fama alcanzada por los ejercicios para teclado de Scarlatti, la mayor parte de los cuales fueron escritos durante su larga estancia española, aseguraban a Avison el éxito editorial entre la gran cantidad de conjuntos instrumentales de aficionados que pululaban por entonces por las islas británicas. En función de sus perspectivas comerciales, Avison buscó las soluciones más simples, procurando que las transcripciones fueran accesibles para grupos de tamaño variable y reproduciendo de forma casi literal las notas del original, aunque también se vio obligado a introducir algunos arreglos, fundamentalmente en la línea del bajo. El *Concierto IX* en *Do mayor* se divide en cuatro tiempos, cuya inspiración *scarlattiana* ha sido identificada en los movimientos primero (*Sonata Kirkpatrick 81b*), segundo (*K 31*) y cuarto (*K 7*). La *Siciliana* del tercer tiempo no ha sido identificada aún como obra de Scarlatti, pudiendo tratarse de una sonata perdida o bien haber sido escrita originalmente por el propio Avison.

Coincidiendo con la presencia de Scarlatti en España, la zarzuela, género escénico típicamente hispánico que había nacido en el siglo XVII, alcanzaría un gran desarrollo de la mano de músicos como Antonio Rodríguez de Hita (1725-1787), compositor madrileño en quien se operaría de forma especialmente significativa el paso del estilo barroco al clásico, con el abandono progresivo del bajo continuo y la adopción de soluciones típicas de la escuela de Mannheim. Entre 1744 y 1765, Rodríguez de Hita ocupó el puesto de

maestro de capilla de la Catedral de Palencia, donde dejó la que es hoy principal muestra de la práctica instrumental en las catedrales españolas, el *Libro para las chirimías*, publicado en 1751, que recogía una serie de piezas, escritas a tres, cuatro y cinco voces, para ser tocadas por los conjuntos de ministriles en las procesiones e intermedios de las funciones religiosas. Las actas capitulares de la Catedral palentina informan con detalle de los momentos en que los ministriles debían de tocar estas canciones para realizar la solemnidad de los actos. Los cuatro ejemplos que escucharemos hoy suponen pues el rescate de una práctica instrumental que dio lustre durante siglos a la liturgia hispánica.

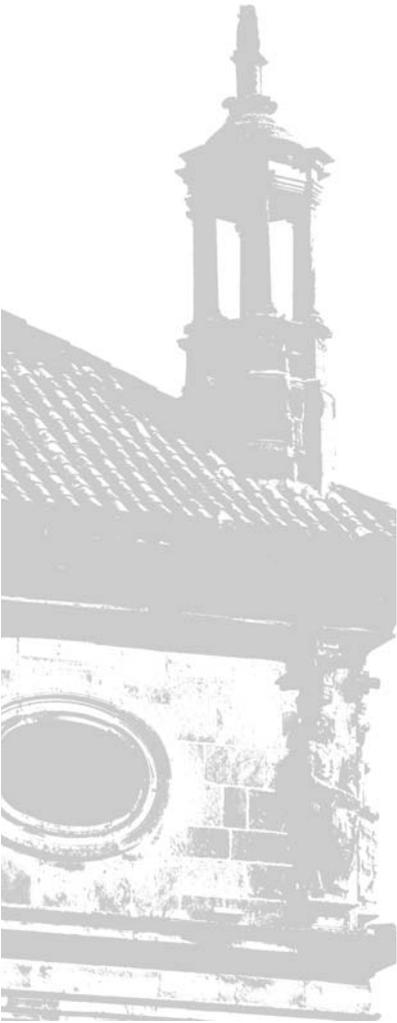
La llegada del estilo clásico a España puede documentarse también en la obra de los hermanos Pla, de los cuales Joan y Josep (c.1730-1780) fueron célebres como oboístas y flautistas en toda Europa, especialmente en Londres, donde publicaron muchas obras conjuntamente, mientras que Manuel desarrollaba otras tareas musicales en Madrid. El *Concierto para dos flautas* (o dos oboes) en *Re Mayor* de Josep respeta los tres tiempos tradicionales del concierto con solista, según el modelo *vivaldiano*, y se mueve dentro de las coordenadas del estilo galante, de texturas ligeras, armonías sencillas y predominio de la melodía profusamente ornamentada.

Como Scarlatti, Luigi Boccherini (1743-1805) también recorrió el camino que llevaba de Italia a Madrid. Este extraordinario violonchelista nacido en Lucca se convirtió en 1769 en compositor de la capilla del infante don Luis Antonio de Borbón, hermano de Carlos III, a quien serviría hasta su muerte en 1785. Aunque compuso una zarzuela (*La Clementina*), un *Stabat Mater* y varios oratorios, Boccherini destacó como autor de música instrumental, fundamentalmente *camerística*, género para el que escribió más de trescientas obras. De



ellas, han alcanzado gran consideración los quintetos, en los que el músico concedió protagonismo especial a la voz de su violonchelo. De 1780 datan los seis Quintetos Op.30, el último de los cuales se ha hecho célebre con el título de Música nocturna de las calles de Madrid, un recorrido por el ambiente de la capital, desde los cantos sagrados del rosario a las danzas populares, los rasgados de la guitarra, los tambores militares y el toque de retreta final. Por su colorido descriptivo, esta

obra es interpretada con frecuencia por las formaciones orquestales más diversas, habiendo alcanzado en nuestro tiempo notable éxito el arreglo que Luciano Berio hizo de él en 1975. En el programa de esta noche, la transcripción, bien diferente, nos acerca a las sonoridades que pudieron alcanzar las orquestas españolas a finales del siglo XVIII, cuando la transición del Barroco al Clasicismo parecía definitivamente completada.



SÁBADO 29

20.30 H.

baeza

CAPELLA MEDITERÁNEA
Leonardo García Alarcón, director

Música de la Catedral de Oxaca

P
R
O
G
R
A
M
A

Sebastián Durón (¿-1716)
Corazón que suspiras atento

Antonio de Salazar (1650-1715)
Tarara qui yo soy Antón

Anónimo
Canzona en sol

Maestro San Juan (¿-1747)
Cantata humana de Eurotas y Diana

Xabier de Nebra (1705-1741)
Partita Amorosa
"Descuidado el ruiseñor"

Francisco Correa de Arauxo (1583-1654)
Tiento y discurso del primo Tono

Anónimo
Un jugueteo de fuego

Manuel Sumaya (¿-1755)
Alegres luces del día
Aunque al sueño

Anónimo
Xácara

C O M P O N E N T E S

Adriana Fernandez, soprano.
Olivia Centurione, violín.
Rafael Bonavita, tiorba, guitarra barroca.
Andrea de Carlo, viola da gamba.
Leonardo García Alarcón, clave y órgano.



Javier Marín López

ENTRE ESPAÑA Y AMÉRICA

La interrelación entre España y América en términos musicales es un hecho conocido y parcialmente documentado. Desde 1492 hasta 1898 se compartieron un gran número de experiencias a ambos lados del Atlántico, y la música no fue ajena a ese acontecimiento crucial que los modernos historiadores han denominado 'encuentro'. El programa de concierto de esta noche persigue justamente mostrar los puntos de conexión y también las diferencias en cuanto a gustos y estilos musicales en la Península Ibérica, por un lado, y en la distinta y también distante América. Lo infrecuente del repertorio programado supone también otro aliciente, y seguramente que ni Antonio de Salazar, ni Manuel de Sumaya ni el anónimo peruano autor del 'juguetico' pensaron jamás que su música llegaría a los confines del Viejo Mundo.

Sebastián Durón (1660-1716) tuvo una formación, como la mayoría de los músicos de su época, ligada a la tradición de las catedrales españolas, pasando sucesivamente por Zaragoza, Sevilla, El Burgo de Osma y Palencia. Sin embargo, el cargo más destacado de su carrera profesional no llegó hasta la década de 1690, cuando fue nombrado organista de la Real Capilla de Madrid y posteriormente maestro de capilla y rector del Colegio de Niños Cantorcicos. Esta etapa dio a Durón la oportunidad de desplegar sus dotes compositivas no sólo en el terreno de la música religiosa -que ya había realizado con anterioridad, sobre todo en su magisterio palentino- sino como compositor teatral, gozando del favor de Carlos II. El acontecimiento biográfico más determinante de su vida ocurrió en 1706 cuando, tomando partido político por el archiduque Carlos, participó en las celebraciones de su proclamación como rey; la posterior victoria de Felipe V hizo que Durón se viese obligado a exiliarse a Bayona, muriendo diez años después en una pequeña ciudad del sur francés, Cambo les Bains.

Aunque no está fechada, la pieza Corazón que suspiras atento para solista, dos violines y acompañamiento probablemente corresponda

a su etapa madrileña, durante la cual Durón alcanzó una extraordinaria fama. La pieza se conserva en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, pero una buena parte de la producción musical de Durón se halla desperdigada por numerosas catedrales españolas, prueba fehaciente de su éxito. También hay obras de Durón en archivos americanos tales como las catedrales de ciudad de México, Puebla, Guatemala, Cuzco, Lima, Sucre, entre otras. Con sus obras, también llegó al Nuevo Mundo su fama, incluso en vida: el cronista Pedro José de Peralta Barnuevo en su Lima triunfante (Lima, 1708) destacó los villancicos y tonadas de Durón interpretados en la capital del Virreinato del Perú por la orquesta privada del recién nombrado virrey del Perú, el Marqués de Castellosdrius.

Nada se sabe a ciencia cierta del verdadero origen de Antonio de Salazar (ca. 1650-1715), maestro de capilla de las Catedrales de Puebla (1679-88) y México (1688-1715), y compositor de tránsito estilísticamente y cronológicamente hablando. Entre la producción de Salazar, una de las más cuantiosas del siglo XVII americano, se incluye una célebre obra para Navidad, Tarará qui yo soy Antón, para dos solistas y acompañamiento, y que procede del acervo musical de un convento de monjas trinitarias de Puebla. Esta obra recoge el habla cotidiana de las comunidades negras que se convirtieron al cristianismo, razón por la cual recibe el nombre de villancico "de negro" o "guineo". Los compositores americanos fueron muy dados a recoger el lenguaje deformado de las diferentes etnias que convivían en la América española, y no es raro encontrar villancicos de mestizos, gallegos, vizcaínos, gitanos, franceses, etc: en este caso, el molinero Antón, "niglito li nacimiento", se dispone a adorar al Niño Dios, al que le quiere cantar "lo más y lo mijo". Su estructura obedece al esquema convencional del villancico en el siglo XVII, alternando estribillo (en el que se presenta Antón, con su rítmico tarará) y coplas (que narra las ofrendas musicales de los pastores). Como tantos otros villancicos de negro desarrollados en torno al portal de Belén, Tarará presenta una estructura escénica que capta la atmósfera festiva de Nochebuena.



Tras la anónima Canzona en sol, de carácter instrumental, escucharemos una obra profana del maestro catalán José de San Juan (ca. 1685-ca. 1747), compositor aún desconocido, pese al importante cargo que ocupó. La carrera de San Juan, ligada inicialmente a Sigüenza, acabó en la capital del reino y, como Durón, en el ámbito de las reales capillas, siendo nombrado maestro de capilla de las Descalzas Reales en 1711. Además de ser un celebrado compositor de música religiosa, San Juan destacó como compositor teatral, y de ello es buena muestra la obra que hoy escucharemos, una cantata humana perteneciente a su zarzuela Eurotas y Diana, con texto de José de Cañizares, y que se estrenó en Barcelona en 1729; dado su éxito, se representó veintidós días seguidos. La obra de San Juan también se difundió por el Nuevo Mundo, como así lo acreditan las copias de sus obras localizadas en Lima, Morelia, Puebla y ciudad de México.

Entre la famosa dinastía de músicos apellidados Nebra, quizás Javier de Nebra (1705-1741) es el menos conocido actualmente. Este Nebra, hermano del compositor de la Real Capilla José de Nebra, trabajó en la Seo de Zaragoza como organista y en la Catedral de Cuenca como maestro de capilla. Sólo se conservan tres obras suyas, dos en Cuenca y la otra, que hoy escucharemos, en el Instituto Español de Musicología (Barcelona). Se trata de la partita amorosa Descuidado el ruiseñor, para soprano solista, violines y acompañamiento. Es muy extraño encontrar el término 'partita' en esta composición vocal con acompañamiento: en el barroco tardío, una partita es prácticamente equivalente a una suite (recordemos, en este sentido, las compuestas por J. S. Bach para violín o para clave) y en el clasicismo se refiere a obras instrumentales en varios movimientos. No sabemos si Nebra, quien también fue clavicinista, usó el término por influencia del lenguaje musical para tecla o si quería indicar que se trataba de una obra "a solo" (la soprano), dividida en secciones (tipo suite).

Junto a Durón y San Juan, otro compositor presente en este programa alcanzó fama en América: Francisco Correa de Araujo (1584-

1654), que actuó como organista y compositor de chanzonetas en la cercana Catedral de Jaén entre 1636-40, con etapas anteriores y posteriores en la Colegiata del Salvador de Sevilla y en la Catedral de Segovia respectivamente. Actualmente de Correa es conocido sobre todo por su importante libro para órgano titulado Facultad orgánica (Alcalá de Henares, 1626), y que incluye, además de un importante apartado teórico introductorio, sesenta y nueve piezas para órgano. El tiento y discurso del primer tono, género predominante en el libro, exhibe, como los restantes tientos de esta antología, un audaz uso de la disonancia y las apoyaturas, características ambas tan asociadas a la música española para órgano. La obra de Correa, como la del otro gran organista español del siglo XVI que imprimió su música, Antonio de Cabezón, fue muy conocida en México.

Las dos obras siguientes de este concierto fueron compuestas en América y ofrecen puntos de vista encontrados del desarrollo musical en los dos virreinos americanos más importantes y extensos, Perú y Nueva España. La primera de estas composiciones, titulada Un juguete de fuego quiero cantar, aparece de forma anónima, si bien Stevenson la atribuye a Melchor de Torres y Portugal, y la sitúa en torno a 1710; otros autores la atribuyen a Tomás de Torrejón, maestro de capilla en la Catedral de Lima (1676-1728) y uno de los compositores activos en América del Sur más importantes del siglo XVIII.

Al igual que el villancico de negros, el juguete se convirtió en otro de los géneros más populares durante la época colonial. La obra pertenece al Archivo del Seminario de San Antonio Abad de Cuzco (Perú) y originalmente se compone de una voz solista de tiple y acompañamiento de arpa. Que esta pieza fue compuesta para celebrar la magnificencia de los fuegos de artificio que acompañaban muchas de las festividades civiles más importantes es algo evidente, toda vez que el texto alude reiteradamente a los "volcanes, luses, incendios y sentellas" provocados por los "brillantes estruendos de cuetes", no faltando ni siquiera las onomatopeyas piro-





técnicas que imitan el estampido de los fuegos ("tis, tas, tis tas", "sia, sia, sia" o dran, dran, dran, bun"). La voz solista actúa como verdadera protagonista y el acompañamiento tiene un carácter vivo y alegre con su ritmo punteado (particularmente en el estribillo). Al igual que la obra de Durón y la de Salazar, el anónimo creador de esta obra respetó el esquema del villancico barroco, alternando el estribillo con seis coplas de sabor costumbrista.

Las dos siguientes obras de este concierto fueron compuestas por Manuel de Sumaya (ca. 1678-1755), un maestro criollo nacido en la ciudad de México, en cuya catedral fue maestro desde 1715 hasta 1739, año en que, por motivos aún no aclarados, pasó a una ciudad de provincia, Oaxaca, donde acabó sus días como maestro de capilla en la catedral. La prolífica actividad de Sumaya se tradujo en un ingente número de composiciones, actualmente en curso de edición por parte del musicólogo Aurelio Tello. La producción de Sumaya es una de las más sobresalientes del siglo XVIII y representa una síntesis de los mayores logros de la música mexicana. Con un profundo conocimiento del contrapunto y la polifonía vocal en 'stilo antico', Sumaya compuso obras concertantes en el más puro estilo barroco, con una gran riqueza armónica y una enérgica actividad rítmica.

Sumaya fue además uno de los primeros compositores mexicanos en mostrarse sensible a los cambios estilísticos que supusieron la introducción de la música italiana en América, y de ello da buena cuenta las dos obras que hoy presentamos, conservadas ambas en la Catedral de Oaxaca. La primera de ellas, *Alegres luces del día*, es una cantata de Navidad a solo (voz de tenor especifican los papeles) con violines y acompañamiento. Esta obra presenta una estructura modular más cercana al esquema formal de la cantata italiana que al antiguo villancico o tono del barroco hispano. La primera sección, llamada "area", presenta un tratamiento claramente idiomático de las partes instrumentales y una estructura *da capo*; la segunda sección, el recitado, es muy breve, de sólo nueve compases, y rápidamente

da paso a las coplas (cuatro en total), llamadas aquí seguidillas, en metro ternario y ritmo rápido. Frente a la tradicional cantata española, que antepone el recitado al *aria*, en este caso Sumaya optó por cambiar el orden.

La siguiente obra se titula *Aunque al sueño parece que Pedro se entrega*, es un villancico a tres "al príncipe de los Apóstoles", del que sólo se han conservado las dos partes de alto (la tercera voz ha sido añadida por el editor). En ella, Sumaya prescinde de los violines y retorna al antiguo esquema del villancico hispano, con un estribillo en ritmo ternario seguido de cuatro coplas. El texto alude al estado dormitante de un Pedro que, entre sueño y vigilia, sigue acuciado por las tormentas que le provocó el canto del gallo, y que dejó al desnudo la tercera de sus negaciones.

El concierto se cierra con una típica "jácara" hispanoamericana. En el Diccionario de Autoridades se define a la jácara como una "junta de mozos y gente alegre que de noche anda metiendo ruido y cantando por las calles", dando a entender el carácter popular y festivo de esta danza, una de las más emblemáticas del mundo hispano. El principio constructivo de las jácaras consiste en un ostinato simple cuyas sucesivas repeticiones dan lugar a una serie de improvisaciones que dependen de las posibilidades de cada instrumento. Según los cronistas, las ejecuciones de esta danza estaban a cargo de diversas guitarras, un arpa, a menudo acompañados de castañuelas y panderetas, formando un conjunto instrumental muy flexible. La jácara, junto a otros bailes como las zarabandas, chaconas, cumbés o zarambeques, siempre fueron acusados de indecencia y lascivia por parte de las autoridades coloniales, tanto por los textos escandalosos que a veces acompañaban a la música como por los meneos, contorsiones y toqueteos que acarrearba. Uno de los compositores de jácaras más famosos fue el guitarrista Santiago de Murcia (ca. 1682-después 1747), de quien se conserva en México un importante manuscrito, el Códice Saldívar 4, una colección de música para guitarra en dos volúmenes que recoge gran parte de estos bailes y danzas del siglo XVII.

VIERNES 5

20.30 H.

úbeda

EL CONCIERTO ESPAÑOL
Emilio Moreno, director

Fábrega, Brunetti y Boccherini. El primer sinfonismo hispano.

P
R
O
G
R
A
M
A

PRIMERA PARTE

Josep Fábrega (¿-179?)
Sinfonia en re mayor
Allegro spiritoso
Andante
Presto

Gaetano Brunetti (1744-1798)
Sinfonia 16 en re mayor (1789)
Allegro vivace
Larghetto espressivo
Quintetto. Allegro
Allegro non molto

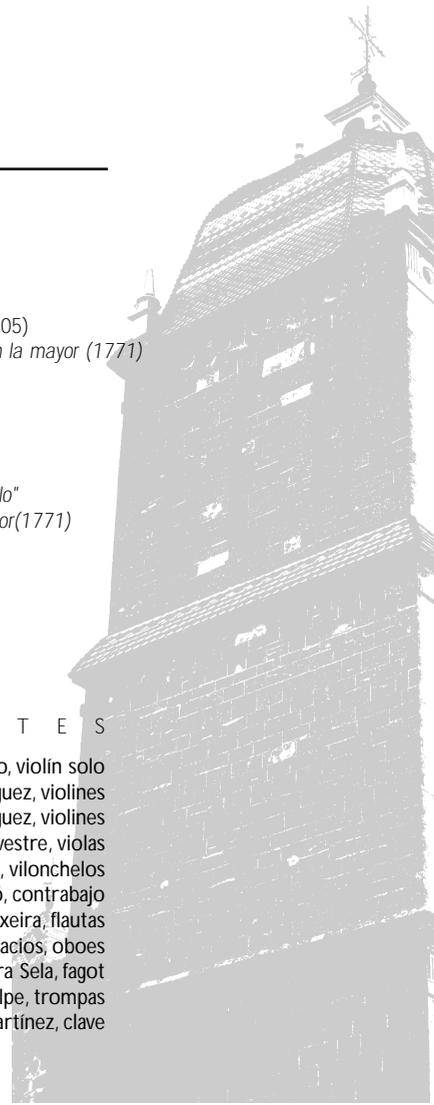
SEGUNDA PARTE

Luigi Boccherini(1743-1805)
Sinfonia Op 12/6 G508 en la mayor (1771)
Allegro assai
Larghetto
Minuetto con molto
Grave-allegro assai

Sinfonia "La Casa del Diablo"
Op 12/4 G506 en re menor(1771)
Andante sostenuto
Allegro assai
Andantino con moto
Andante sostenuto
Allegro con molto

C
O
M
P
O
N
E
N
T
E
S

Emilio Moreno, violín solo - Isabel Serrano, violín solo
Antonio Almela, Santi Aubert, Esther Buendía, Martín Domínguez, violines
Adolfo Giménez-Tudurí, Alba Roca, Elías Rodríguez, violines
Natan Paruzel, Remei Silvestre, violas
Antoine Ladrette, José Manuel Hernández, vilonchelos
Xisco Aguiló, contrabajo
Guillermo Peñalver, Fernanda Teixeira, flautas
Xavier Blanch, Rafael Palacios, oboes
Bárbara Sela, fagot
Javier Bonet, Ovidi Calpe, trompas
Eduard Martínez, clave



Emilio Moreno

A pesar de la excentricidad geográfica de la Península Ibérica y de la particular idiosincrasia del músico español, a caballo entre un pasado fabuloso de muy condicionadoras circunstancias y un presente marcado por la fuerte influencia de Italia y París, la vida musical española de la segunda mitad del XVIII, sin tener el desarrollo fácil de otros lugares europeos, no fue el páramo que la vieja musicología pretendió encontrar, deslumbrada por el Siglo de Oro e incapaz de entender la modestia de una música que ya no encuentra en la todopoderosa Iglesia su mecenaz, sino en los aficionados aristócratas o en una corte no siempre especialmente receptiva a la música, como fue el caso de la España dieciochesca.

El renovado interés por la música del XVIII ha permitido descubrir autores ignorados hasta muy recientemente, pero también ha propiciado un redescubrimiento de autores y géneros que sin fundamento habían sido considerados menores o curiosos, pero en ningún caso parangonables a lo que se hacía fuera de nuestras fronteras. Es el caso de las piezas de nuestro concierto en el que oiremos tanto obras de autores tan desconocidos como el catalán Josep Fàbrega, de quién hoy apenas se conocen unos pocos datos, como los "redescubiertos" Luigi Boccherini y Cayetano Brunetti, piezas que en ningún momento podrían ser consideradas inferiores a lo que por los mismos años escribían J.C. Bach, Haydn o Mozart.

La segunda mitad del XVIII es en España un crisol de influencias en el que, gracias a la cada vez mayor difusión musical debida al desarrollo del mundo editorial europeo (que en España no tiene sin embargo el brillo de las prensas francesas, inglesas, holandesas o alemanas), pero también al

constante intercambio de músicos que vienen a España o marchan fuera a estudiar, las nuevas tendencias estéticas preclásicas, y galantes, en clara ruptura con el mundo barroco e inmersas en el Sturm und Drang que estalla entonces en sus colores y posibilidades expresivas, encuentran también en España apasionados cultivadores que, aunque en menor medida que al otro lado del mar o los Pirineos, se dejan subyugar por las nuevas formas y las cultivan con entusiasmo: el cuarteto, la nueva ópera, la sonata emancipada del continuo y, también, la sinfonía.

Josep Fàbrega es una figura significativa dentro del mundo de la música en Cataluña, violinista activo en la Barcelona de los años 60 y 70 alrededor de la capilla de música de Santa María donde se escucha su música religiosa y una lamentablemente perdida reorquestración del Stabat Mater de Pergolesi al que añade oboes, fagot, trompa y dos partes vocales más, seguramente, tenor y bajo, a las originales soprano y alto. De sus ocho sinfonías conservadas hemos elegido ésta en re mayor por lo representativa que es de las mejores maneras compositivas siguiendo los cánones y estereotipos óptimos del primer clasicismo italiano en sus tres movimientos que hacen pensar en una típica obertura operística.

Brunetti y Boccherini son dos figuras capitales en la música española del XVIII: italianos de Fano el primero y Lucca el segundo, desde muy jóvenes se instalan en la Península y desde aquí, importando el poderoso bagaje de su formación y experiencia anteriores, componen obras perfectamente imbuidas en el más puro estilo europeo, a las que añaden su peculiar toque originado por las inevitables influencias de la música española: giros melódicos

particularmente hispanos que vienen del recurso del uso prestado de melodías populares, armonías particularmente españolas como sus preferencias por tonalidades menores y determinados tipos de cadencias frías, o motivos rítmicos como la hemiola, elementos que luego maravillaban a sus colegas extranjeros cuando su música traspasaba nuestras fronteras y se oía (mucho más de lo que pensamos) fuera de España..

Descubramos en nuestro programa esas variantes españolizantes de la música de Brunetti y Boccherini dentro de los cauces más puros de la heterodoxia compositiva y olvidémosnos de las supuestas rencillas que pudo haber entre ellos a la sombra de los poderosos de las cortes de Carlos III y Carlos IV, rencillas seguramente falsas, prestando atención a la originalidad constructiva de Brunetti, a sus peculiares movimientos centrales, "quintetos" en los que alterna el viento con la cuerda, lo mismo que a la inteligentísima paleta de colores de Boccherini en el uso de los instrumentos o su refinadísima idea de la melodía. "La Casa del Diablo" debe su nombre al texto francés incluido en la primera edición de la obra: "Chacona que representa el Infierno y que se hizo a imitación de la de el Sr. Gluck en el Festin de Piedra", referencia al ballet "Don Juan" del compositor austriaco con el que coincidió en Viena antes de venir a España, que se cierra con la chacona que representa la caída de Don Juan a los infiernos.

SÁBADO 6

20.30 H.

baeza

REAL COMPAÑÍA ÓPERA DE CÁMARA
Juan Bautista Otero, director

Vicente Martín y Soler (1757-1806)
Ifigenia in Aulide

Primera representación desde su estreno en 1779

P
R
O
G
R
A
M
A

PRIMERA PARTE

Sinfonia
Arcade, oh dio. Recitativo secco.
Signor. L'afflitta genitrice. Recitativo secco.
Nacqui tanto sventurata. Aria di Ifigenia
Sventurata mia figlia! Recitativo secco.
Se della prole accanto. Aria di Ulisse
D'una languida speme. Recitativo secco.
Perano i greci. Recitativo accompagnato
Alle tempeste in seno. Aria di Agamennone
Signor...Che miro! Recitativo secco.
Tranquilla è già l'onda. Aria di Arcade
No, non è ver. Recitativo secco.
Io veggo Amore. Recitativo accompagnato
Amore mi chiama in campo. Aria di Achille
Felice chi nell'umile fortuna. Recitativo secco.
Ma che mai veggio. Recitativo secco.
Padre...sposa...amico. Quartetto

SEGUNDA PARTE

Misero me! Che intesi! Recitativo secco.
L'agricoltor si lagna. Aria di Arcade
Chi per pietà mi dice. Recitativo accompagnato.
Deh! Se mi sei fedele. Cavatina di Ifigenia
Vieni...che veggio? Recitativo secco
Difendi, Achille. Recitativo secco.
Ifigenia, perdona. Recitativo secco.
Lascia, ch'io mora. Recitativo secco.
Se i detti miei. Recitativo accompagnato
Se il tuo dolore. Duetto di Achille e Ifigenia
E possibil sarà. Recitativo secco.
Così mi lasci? Recitativo secco.
Son qual tigre. Aria di Ulisse
Pe'l gran bosco di Trivia. Recitativo accompagnato.
Va crescendo il mio dolore. Rondò di Achille
Figlia, l'estremo addio prendi. Recitativo secco.
Piega al destin la fronte. Aria di Agamennone
Padre...scomparve già. Recitativo secco.
Innocente, oh dei, se mora. Rondò di Ifigenia

R E P A R T O

Ifigenia. Olga Pitarch, soprano
Achille. Lola Casariego, mezzosoprano
Agamennone. Luigi Petroni, tenor
Ulisse. Betsabée Haas, soprano
Arcade. Patricia Llorens, soprano



A R G U M E N T O

Año 1100 a. C. En la expedición de la guerra contra Troya, Agamenón, rey de Micenas y Argos -el "rey de reyes" descrito por Homero en su Iliada-, comandaba los ejércitos de la confederación de pueblos griegos contra los troyanos, en el conflicto bélico que se había desatado tras raptar Paris a Helena, esposa de Menelao, hermano de Agamenón. En su marcha hacia Troya, Agamenón había matado a un ciervo en un bosque sagrado de Diana; la diosa castigó su acción con una tempestad y enviando vientos adversos para la flota griega, que se vio obligada a detenerse en el puerto de Aulide. Bloqueados los navios por una calma insuperable, Agamenón recurrió al oráculo de Diana a través del adivino Calcante, obteniendo la siguiente respuesta:

"Troya caerá; mas para lograr el triunfo
que el destino os depara exijo la sangre
de una doncella real:
sacrificad, oh griegos, a Ifigenia."

Agamenón, venciendo todos los obstáculos que por naturaleza se oponían a tal acción, mandó a un mensajero a Argos para mandar venir a Aulide a su hija Ifigenia, con el pretexto de llevar a cabo la boda que tanto ansiaba con su amado Aquiles, obligando a Clitemnestra, esposa de Agamenón, a permanecer en Argos al gobierno de sus dominios. No obedeció la reina y acompañó a la hija, pero apenas llegar a Aulide fue obligada a regresar a Micenas por orden de Agamenón. Tras conocer el verdadero motivo de su viaje, Ifigenia decide voluntariamente sacrificarse por el bien del pueblo griego, exigiendo a Aquiles que no se interpusiera en su destino. Mas la diosa Diana, en el momento en que el rey de Micenas iba a inmolar a Ifigenia, se conmovió, envolvió a la joven en una niebla dejando en su lugar en el ara de sacrificios a una cierva...y el viento volvió a soplar.

O R Q U E S T A P R O D U C C I Ó N

Ilia Korol, concer tino
Alexander Jablov, violín
Isabel Schneider, violín
Farran James, violín
Veronika Schepping, violín
Matthias Andersamer, violín
Alexander Zamenskiy, viola
Galina Zinchenko, viola
Claudio Ronco, violoncello
Juan Ruiz, contrabajo
Barbara Ferrara, oboe
Mark Radcliffe, oboe
François De Rudder, fagot
Marco Panella, trompa
Dimer Maccaferri, trompa
Dirk Börner, clave

Juan Bautista Otero, puesta en escena
Isidro Olmo, dirección adjunta y coordinación
Joaquim Roy, escenografía
Imma Rondan, vestuario
Lewis Amarante, Maquillaje-Peluquería
Montserrat Figueras, asistente escenografía e iluminación
Alex Aviñoa Omenac, coordinación técnica
Jaime Otero, asistencia musical
Miguel Ángel Domínguez, asistente producción



Juan Bautista Otero

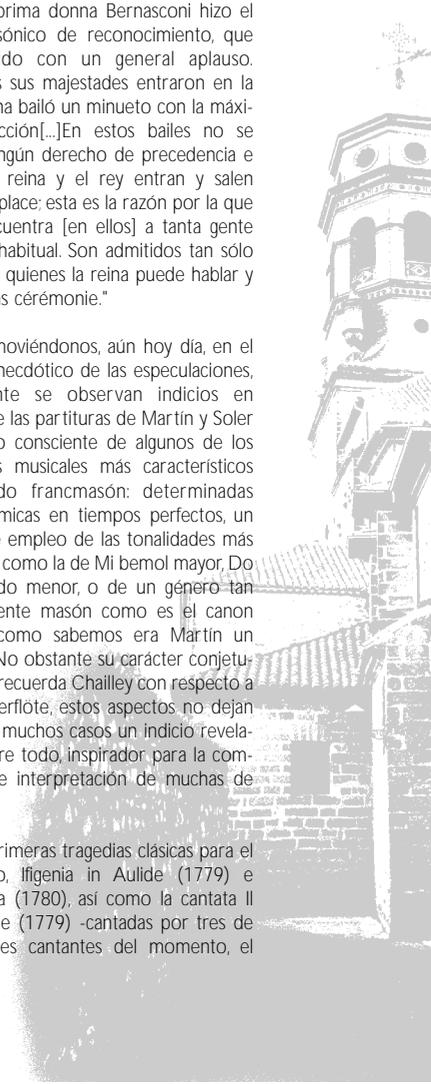
Tras haber compuesto más de doce óperas para los teatros de Italia y la realeza borbónica en Nápoles, Martín y Soler (Valencia, 1754- San Petersburgo, 1806) cerraba una etapa en la que como maestro de capilla pensionado al servicio del príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, había cosechado numerosos éxitos y se había ganado una sólida reputación como compositor de ópera seria, de extraordinarios ballets, exquisitas cantatas y de un género musical bastión de las nuevas ideas musicales y culturales, el *dramma giocoso*.

En Nápoles, bajo el reinado de Fernando IV y María Carolina de Austria le fueron comisionados entre 1778 y 1781 nada menos que seis ballets, estrenados en el Teatro San Carlo, entre ellos tres ballets serios *La Griselda* (1779), *I ratti sabin* (1780) y *La bella Arsene* (1781)- todos creados en colaboración con el coreógrafo más prestigioso de Europa en aquel momento, Charles Lepicq. El ballet, un género al que fue fiel Martín en toda su carrera y que le sirvió como banco de pruebas para madurar muchos rasgos distintivos de su lenguaje instrumental, jugaba un papel primordial en los acontecimientos sociales de la corte napolitana. Era, junto con la cantata escénica, el espectáculo preferido de la reina María Carolina -hermana precisamente de José II de Austria-, quien además, según Harold Acton en su estudio sobre los borbones de Nápoles, "había sido educada en un ambiente masónico. Su padre, su hermano José II, y dos de sus hermanas eran masónicas y en consecuencia ella también se interesaba por esta sociedad que bajo su protección comenzó a crecer en Nápoles. Las diversas Logias daban recepciones, alegres cenas, bailes y discusiones literarias. [...] Tras la llegada [a Nápoles] de María Carolina las logias se multiplicaron y difundieron por todas las provincias. Todos sabían

que las columnas de la sociedad napolitana pertenecían a la francmasonería. La reina misma tomaba parte en la novedad de los banquetes [de las logias, incluida una femenina de damas nobles]. Durante la representación de una ópera en el San Carlo, la prima donna Bernasconi hizo el signo masónico de reconocimiento, que fue acogido con un general aplauso. [...] Apenas sus majestades entraron en la sala, la reina bailó un minueto con la máxima perfección [...] En estos bailes no se obseva ningún derecho de precedencia e incluso la reina y el rey entran y salen como les place: esta es la razón por la que no se encuentra [en ellos] a tanta gente como es habitual. Son admitidos tan sólo aquellos a quienes la reina puede hablar y recibir sans cérémonie."

Aunque moviéndonos, aún hoy día, en el terreno anecdótico de las especulaciones, ciertamente se observan indicios en muchas de las partituras de Martín y Soler de un uso consciente de algunos de los elementos musicales más característicos del mundo francmasón: determinadas células rítmicas en tiempos perfectos, un coherente empleo de las tonalidades más habituales como la de *Mi bemol mayor*, *Do mayor* y *do menor*, o de un género tan genuinamente masón como es el canon del que como sabemos era Martín un maestro. No obstante su carácter conjetural, como recuerda Chailley con respecto a *Die Zauberflöte*, estos aspectos no dejan de ser en muchos casos un indicio revelador y sobre todo, inspirador para la comprensión e interpretación de muchas de sus obras.

Sus dos primeras tragedias clásicas para el San Carlo, *Ifigenia in Aulide* (1779) e *Ipermestra* (1780), así como la cantata *Il Rè Gerone* (1779) -cantadas por tres de los mejores cantantes del momento, el



castrato Luigi Marchesi, la soprano coloratura Maria Balducci y el celebrado tenor Giovanni Ansaní- nos muestran ya un refinado y virtuoso lenguaje compositivo con el que logra ese raro equilibrio entre las exigencias dramaturgicas de cada personaje y las cualidades vocales de aquellos cantantes.

La colaboración para estas dos óperas con el libretista Luigi Serio, quien más tarde sería uno de los poetas de la vanguardia prerrevolucionaria, dejó sin duda una huella en el compositor valenciano. Martín, para quien tal y como desvela Da Ponte en uno de sus textos autobiográficos, la elección del libretista constituía la clave de una buena ópera, inscribe, a partir de entonces, una característica que se cumple en todo su corpus creativo: una selección cuidadosa del autor de la adaptación o el libreto original para sus óperas. Basta echar una ojeada al listado de poetas con

los que colaboró para observar que entre ellos se cuentan desde los más venerados y prestigiosos como Serio o las adaptaciones de Metastasio y Zeno de la época, hasta los más vanguardistas y transgresores como Salvi, Cigna-Santi, Bernardini o Da Ponte, o incluso los revolucionarios Moretti o Marsollier des Vivetières.

Para la presente producción hemos realizado una versión que, alejándose de la tragedia raciniana en la que se basó Serio, recupera el mito original del sacrificio de Ifigenia. Basándonos en fuentes anteriores incluso a Eurípides, e inspirándonos en el mundo micénico preclásico, en el que se sitúa realmente la epopeya griega en su gesta contra Troya, hemos querido subrayar así pulsiones y pasiones primordiales de este fascinante mito, al que tan delicadamente dio vida Martín en esta ópera seria.



DOMINGO 7

20.30 H.

úbeda

EL CONCIERTO ESPAÑOL

Emilio Moreno, director - Nùria Rial, soprano

Francisco Corselli y su entorno. Música y músicos italianos en la España barroca.

PRIMERA PARTE

Francisco Corselli (1705-1778)
Obertura de Il Farnace, Drama per Musica (Madrid, 1739)

Cantata de Soprano Hasta aqui Dios amante, para Reyes con Violines, Oboès, Viola y Bajo (Madrid, 1740)
Rezitado
Aria. Allegro

Antonio Caldara (ca.1670-1736)
Obertura y dos arias de Il piu bel nome (Barcelona 1709)

Obertura
A voi spiagge felici. Recitativo y aria
Quella Lizia innamorata. Aria

Francisco Corselli
Dos Marchas de Il Farnace
Marcia stacato
Marcia

SEGUNDA PARTE

Francisco Corselli
Ouverture de Santa Clotilde (Parma, 1733)

Lamentación 2ª del Jueves à solo de Tiple, con violines y violones obligados (Madrid, 1773)

A ti invisible Ruisenor Canoro. Cantada, con Violines, oboès, flauta obligada y bajo (para la "Festividad del Nacimiento de nuestro Señor Jesu-Christo" (Madrid, 1749)
Rezitado - Aria. Andantino

Domingo Scarlatti (1685-1757)
Sinfonia de oboes, violines, viola y bajo (Madrid, ca.1750)

José de Nebra (1702-1768)
Aria Sopla el boreas irritado (Amor aumenta el valor, Lisboa, 1728)

Pablo Esteve (ca.1730-ca.1790)
Agraviado Arianate. Pregón y Aria (Madrid, 1782)
Pregón y rezitado - Aria

P
R
O
G
R
A
M
A

C
O
M
P
O
N
E
N
T
E
S

Emilio Moreno, violín solo - Isabel Serrano, violín solo
Antonio Almela, Santi Aubert, Esther Buendía, Martín Dominguez, Adolfo Giménez-Tudurí, Alba Roca, Elías Rodríguez, Violines
Natan Paruzel, Remei Silvestre, Violas
Antoine Ladrette, José Manuel Hernández, Vilonchelos
Xisco Aguiló, Contrabajo
Guillermo Peñalver, Fernanda Teixeira, Flautas
Xavier Blanch, Rafael Palacios, Oboes
Bárbara Sela, Fagot
Javier Bonet, Ovidi Calpe, Trompas
Eduard Martínez, Clave

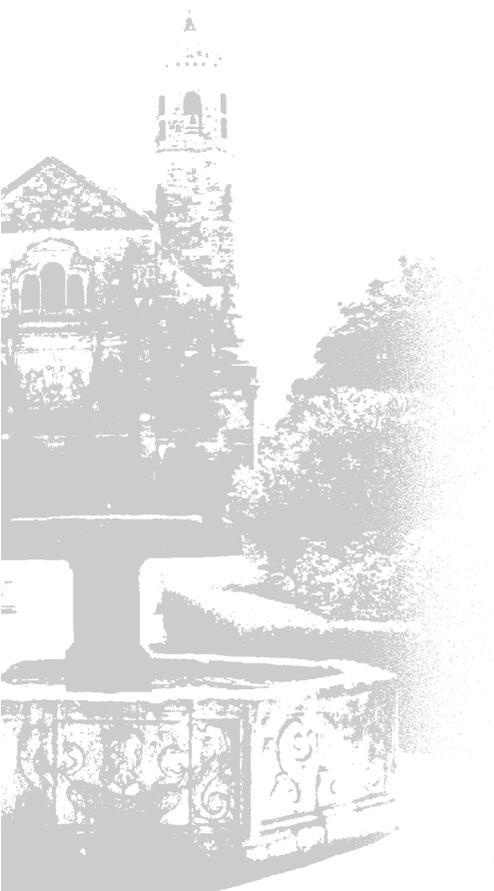
Emilio Moreno

Difícilmente podríamos imaginar una corte como la de los primeros borbones españoles, heredera por un lado de la severa y formalista casa de Habsburgo, pero también de la más hedonista aunque no menos rígida de Borgona, sin el boato y ceremonias indispensables para cada desplazamiento o actividad de los monarcas desde que se levantaban hasta que se acostaban. Tanto daba que hubiera paz o guerra (siempre motivos ambas de celebraciones por sus tratados o finales), que estuviera recién llegada la flota de América con dinero o se nadara en las turbulentas aguas de las suspensiones de pagos reales como la tremenda de 1739: alrededor del rey y sus Casas (del rey mismo, de la reina, de la reina viuda si hacía el caso, las Casas y Cuartos de los príncipes e infantes, la antigua Casa de Castilla, la Real Capilla, etc.) el movimiento era incesante y los gastos que ocasionaban eran cuantiosos.

El ceremonial alrededor de los primeros Borbones, en una relativa mejoría de la situación económica con relación a los decenios anteriores, se engola si cabe, y en él la música, bien por tradición, bien por la relativa bondad hacia ella de los monarcas (moderada en Felipe V, más acentuada en Isabel de Farnesio, particularmente receptiva por parte de Fernando VI y apasionadamente practicada por su consorte María Bárbara de Braganza), llega a ocupar un espacio privilegiado en la vida cultural española que, si bien no es necesariamente un reflejo exacto de la realidad musical nacional pues también el pueblo llano o la Iglesia, gran mecenas musical de entonces, tienen sus propias música no siempre coincidentes con las modas extranjerizantes de Palacio, sí que supone un punto de inflexión importante en la realidad cultural de la España "barroca".

Alrededor de los monarcas, la Real Capilla borbónica se erige como la institución responsable de la ejecución de las músicas - con la ordenanza y decencia que conviene - que han de haber lugar en todas las celebraciones litúrgicas a las que asistieran los reyes, ya fueran de las señaladas ya de la más vulgar cotidianeidad. Y de la misma manera que se pone el mayor esmero y énfasis en otras instituciones para que atiendan las necesidades reales con el ceremonial y lujo habitual (Alimentos y Bolsillos de sus Altezas, caballерizas, guardarropas, cerería y cetrería, botica, cirujanos y sangradores, plateros, guardias valonas y españolas, etc.) la Real Capilla musical no reparará en gastos (que a veces tarda en pagar en épocas de crisis) a la hora de seleccionar los mejores cantantes e instrumentistas nacionales y (sobre todo) de fuera de nuestras fronteras - sentando con ello una muy extendida práctica española de considerar automáticamente mejor lo foráneo-, sino llamando también a su servicio a compositores que, como los nacionales Patiño, Galán, Literes, San Juan o Durón durante los últimos Austrias, José de Torres o José de Nebra a partir del siglo XVIII, o extranjeros como Courcelle, no solamente están allí por su fama y reputación, sino por la calidad real e incontestable de su producción.

Cuando Francisco Courcelle y Carlos Broschi Farinelli llegan a España con muy pocos años de diferencia llamados por Isabel de Farnesio, la corte española se va a convertir gracias al primero en un importante centro musical litúrgico de altísimo nivel por obra de su trabajo con la Real Capilla, y de la mano del gran cantante Farinelli en una de las plazas operísticas más importantes del mundo, merced a la magistral organización del castrato, pero



también a la participación de Courcelle como compositor, director e intérprete en el formidable entramado de Farinelli. Francesco Courcelle, de padres franceses, había nacido en la ciudad italiana de Piacenza en 1702 y enseguida alcanzó una cierta notoriedad no solo por sus producciones operísticas (Nino, La Venere Placata) y oratorios (Santa Clotilde) estrenados en Venecia y Parma, sino por sus cargos en esta última ciudad, primero como maestro de capilla de la iglesia de la Steccata, luego en la propia capilla ducal, en nada ajena a la reina Isabel. No es pues de extrañar que siendo parmesana la Farnesio, llegara Courcelle en 1734 a España, en un principio como preceptor de los infantes. Es en 1738 y con motivo del fallecimiento de Francisco de Torres, que Courcelle (o Corselli, como se le italianizó en Madrid igual que se le hispanizaba su nombre de pila) obtuvo la plaza de maestro de la Real Capilla junto a la de rector del Colegio de Niños Cantoricos, siguiendo además como maestro de los infantes. Según la tradición, Courcelle además de ser un admirado clavecinista, no era mal violinista y a estas cualidades se añadían las de un hermoso timbre de tenor, a la vez que era mozo de buena presencia y bondadoso y pacífico carácter, así como de una capacidad de trabajo y una entrega a sus labores musicales fuera de lo común. La Nochebuena de 1734 un devastador incendio destruyó el antiguo alcazar real de la plaza de Oriente y con él se convirtió en humo y cenizas la papelera o biblioteca real con sus mil maravillas. Es Courcelle junto a Torres, Literes y Nebra quien se dedica en cuerpo y alma a su reconstrucción y buena prueba de ello es el concierto que presentamos con obras, todas al servicio real, y que sirvieron de fondo, religioso o profano, a la vida cor-

tesana. Después de medio siglo de dedicación intensa a la música española al servicio de cuatro reyes, el 3 de abril de 1778 moría en Madrid Francisco Courcelle siendo enterrado en la iglesia de San Martín. Junto a su música, la de otros italianos como Caldara o Scarlatti al servicio siempre de testas coronadas (del pretendiente Carlos durante la Guerra de Sucesión del primero, de Bárbara de Braganza el segundo) no dejó nunca de oírse y buena prueba de ello son las piezas que escucharemos, escritas las de Caldara para festejar en Barcelona la onomástica de la reina Isabel, consorte de Carlos, la sinfonía de Scarlatti para el boato que rodeaba a Bárbara y Fernando VI. Junto los italianos, dos españoles dan fe en castellano del italianismo de sus fuentes: el aria de Nebra Sopla el bóreas irritado, perteneciente a la ópera Amor aumenta el valor, estrenada en Lisboa en 1728 con motivo de las bodas de Bárbara con Fernando, y la vigorosa escena italiana de Pablo Esteve que concluye el concierto, extraída de la comedia Hallazgo, Paz y Privanza de 1773.





LUNES 8

20.30 H.

baeza

Gabinete Armónico
Mari Luz Álvarez, soprano

Las cantatas españolas del Manuscrito Mackworth de Cardiff.

P
R
O
G
R
A
M
A

PRIMERA PARTE

José de Torres (ca. 1665-1738)
Cantata nº 1 "*Esfera de Neptuno*"
Recitado - Aria - Recitado - Aria
Recitado - Aria Grave - Coplas

Cantata nº 7 "*Venza feliz la flecha*"
Aria - Recitado - Aria - Fuga - Recitado
Aria

Jayme Facco (ca. 1680-1753)
Sinfonia en mi menor para violoncello y b.c.
Adagio - Allegro - Adagio - Allegro

José de Torres
Cantata nº2 "*Sobre las ondas azules*"
Introducción - Aria - Recitado - Aria Recitado -
Seguidillas - Recitado - Aria Recitado - Seguidillas

SEGUNDA PARTE

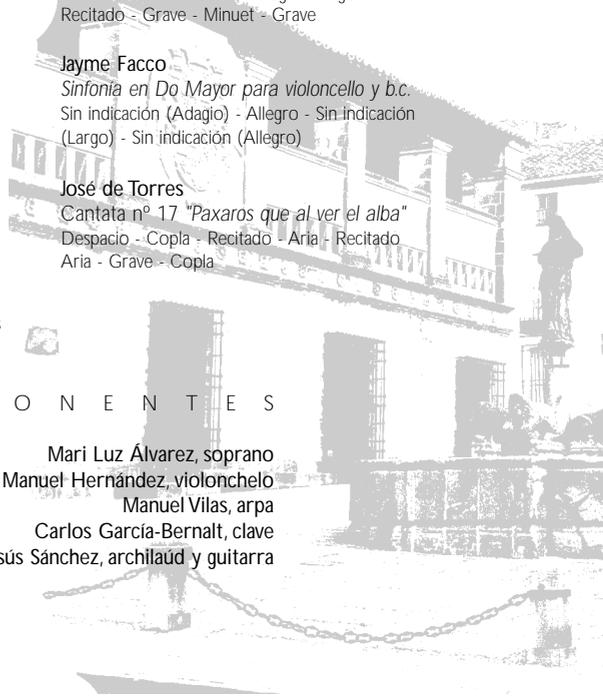
José de Torres
Cantata nº 15 "*Quien podrá tus disfraces*".
(Soprano, violón obligado y arpa)
Introducción - Recitado - Allegro - Fuga
Recitado - Grave - Minuet - Grave

Jayme Facco
Sinfonia en Do Mayor para violoncello y b.c.
Sin indicación (Adagio) - Allegro - Sin indicación
(Largo) - Sin indicación (Allegro)

José de Torres
Cantata nº 17 "*Paxaros que al ver el alba*"
Despacio - Copla - Recitado - Aria - Recitado
Aria - Grave - Copla

C O M P O N E N T E S

Mari Luz Álvarez, soprano
José Manuel Hernández, violonchelo
Manuel Vilas, arpa
Carlos García-Bernalt, clave
Jesús Sánchez, archilaúd y guitarra



Jesús Sánchez

Conservado en la Biblioteca Pública de Cardiff (Gales), el manuscrito Mackworth recoge una amplísima colección de música europea de la primera mitad del siglo XVIII. Recopilado por H. Mackworth, resulta ser una de las principales fuentes de cantatas españolas de carácter profano, siendo este repertorio especialmente desconocido hasta la fecha, siendo estudiado solo desde el punto de vista de la musicología.

La parte del manuscrito dedicada a España se compone de una colección de 18 cantatas, todas de compositores activos durante el primer tercio del XVIII. Once de ellas son obra de José de Torres, compositor al que dedicamos este concierto, y el resto de Durón, Literes, Zanduey.... La inmensa mayoría están compuestas para soprano y B.C. con alguna excepción como la cantata "Quién podrá..." en la que se especifica arpa y violón obligado.

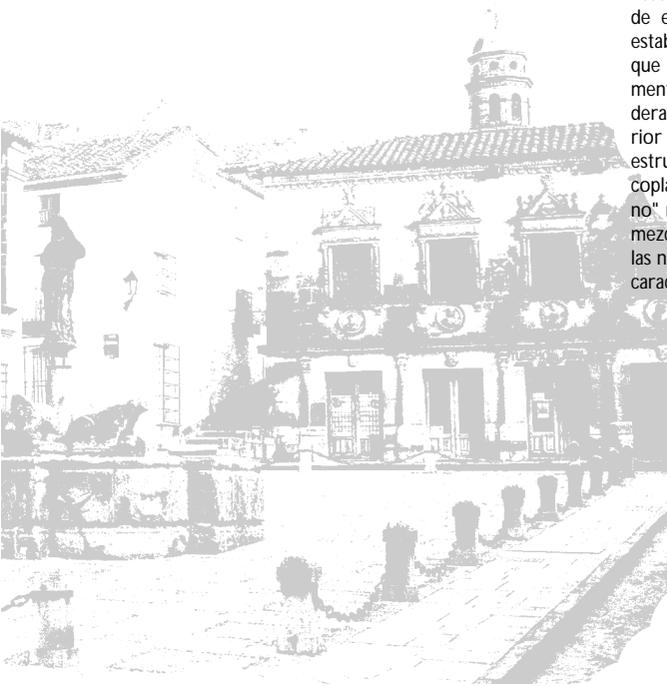
Pese a la escasez de fuentes conservadas de este tipo de repertorio se pueden establecer una serie de características que definen la cantata profana "típicamente" española, por un lado como heredera de la música hispana del siglo anterior (el villancico y el tono) con su estructura en secciones de estribillo - copla, y por otro del "nuevo estilo italiano" recitado y arias da capo. Siendo esta mezcla entre las formas tradicionales y las novedades italianas, tal vez, una de sus características más personales e intere-

santes. Es de reseñar también la complejidad en la secuencia de movimientos frente a la aparente sencillez de su homónima italiana (generalmente en cuatro movimientos).

En cuanto a su temática, no difieren en absoluto del contenido de las europeas, presentando los típicos temas de contenido mitológico, pastoril o de sentimientos atormentados y utilizando los mismos y recurrentes convencionalismos poéticos de la época.

No nos resta más que referirnos a los compositores, en primer lugar a José de Torres Martínez y Bravo: nacido en Madrid y muerto en la misma ciudad. Fue organista, compositor, editor y teórico, facetas que demuestran un autor de gran calado en la vida musical de su época. Es de resaltar su tratado de acompañamiento "Reglas generales para acompañar en órgano, clave y arpa" de 1702. Las cantatas incluidas en este programa, son una buena muestra del repertorio de cantatas profanas de este Músico.

Finalmente el violinista, violonchelista y compositor Jayme Facco, se encuentra incluido en el programa, no por tener recogida ninguna obra suya en el manuscrito, sino por ser un complemento ideal, tanto por coincidencia en su lugar de trabajo (Madrid y su Corte), como por ser un excelente representante del estilo italiano en España, que tanto apreció José de Torres.



MARTES 2, ÚBEDA Y MIÉRCOLES 3, BAEZA

11.30 H.

baeza y úbeda

Coro Zirayb y Conjunto Fabordón
Javier Sáenz-López, director
Javier Marín, profesor-presentador

El cancionero musical de Luis de Góngora
Concierto didáctico

P
R
O
G
R
A
M
A

Anónimo

Lluvias de mayo y de octubre

Francisco Guerau (1649-1722)

¿Qué lleva el señor esgueva?

Juan Hidalgo (ca. 1615-1685)

Ciego que apuntas

Gabriel Díaz (1580-1638)

De las faldas del atlante

Anónimo

¡O, qué bien que baila gill!

Anónimo

Guarda corderos zagala

Mateo Romero (Capitán) (1575-1647)

Cura qu'en la vecindad

C O M P O N E N T E S

CORO ZIRYAB

Auxiliadora Gálvez, Blanca M^a Reyes, Cristina García, M^a Carmen Pérez, M^a Dolores Casco, Sara Montero, Elena Castillo, Sopranos
Ana Lorenzo, María Córdoba, Maribel Guerrero, Lola Delgado, Paqui Quebrajo, Contraltos
Alfonso Oscar Fernández, Andrés M^a Cosano, Daniel Moreno, Germán Domínguez, Jorge Mellado, Tenores
Francisco Jesús Herrera, Javier Gómez, Jesús Cosano, José Santofimia, Bajos

CONJUNTO FABORDÓN

Ángela García, violín
Pilar García, violín
Mabel Ruiz, tiorba
Juanjo Monroy, guitarra barroca
M^a Carmen Alamino, viola da gamba

Javier Sáenz-López

*(Biografías y transcripción
de D. Miguel Querol)*

La primera mitad del siglo XVII constituye una de las épocas más fecundas en la historia del arte español. Algunos de los más grandes poetas o pintores de la época están justamente reconocidos socialmente. Sin embargo no ocurre lo mismo con los compositores y considero que ésta situación es injusta.

El siglo XVI es sin lugar a dudas la época más brillante en la historia de la música española. Nunca nuestro país ha aportado tal cantidad y calidad de compositores tanto de música religiosa como profana. Tomás Luis de Victoria (probablemente el más importante compositor que ha dado nuestro país), Francisco Guerrero o Cristóbal de Morales son tan solo los más reconocidos de una enorme lista de músicos de primer nivel. Es el siglo de oro de la música, situándose la escuela española entre una de las más importantes de Europa.

Es difícil imaginar que un siglo de tanto esplendor musical esté sucedido por otro tan oscuro, teniendo en cuenta que estos compositores de la primera mitad del siglo XVII, nacieron y se educaron a finales del XVI, en pleno apogeo del Renacimiento español. Los grandes poetas de la época trabajaron con los músicos y en numerosas ocasiones mostraron su admiración por éstos. Lope de Vega se refiere a la música de Gabriel Díaz como celestial, admirable y única; Juan Hidalgo colaboró constantemente en el teatro de Calderón de la Barca; a Mateo Romero le fue dado el apodo Capitán por sus compañeros como reconocimiento de su superioridad musical; por último, Góngora tenía un gran entusiasmo por el arte musical, entusiasmo que respondieron con cariño los compositores de su tiempo, poniendo en música un buen número de poesías suyas.

Creo que tenemos pendiente evaluar profundamente y situar la música española del siglo XVII en el lugar que en jus-

ticia le corresponde. En este momento, los músicos tenemos la responsabilidad de llevar a cabo este proyecto para así concienciar a los responsables sociales y culturales de la necesidad histórica de situar a éstos compositores en el lugar que merecen.

CAPITAN (Mateo Romero). Nació en 1575 en Liège, y murió el 10-V-1647 en Madrid. Llegó a España siendo muy niño. El 1-I-1586 entró en el colegio de niños cantores que dependía de la Capilla Real de Felipe II. Se formó bajo la dirección de Felipe Rogier, maestro de capilla de Felipe II y en 1594 fue admitido como cantor de la Real Capilla, En este mismo año españolizó su nombre Rosmarín, convirtiéndolo en Romero. Muerto Felipe II, su hijo Felipe III nombró a Mateo Romero maestro de la Real Capilla en 1598. Su fama se extendió fuera de España. Murió en 1647 en Madrid.

GABRIEL DÍAZ. Nació en Alcalá de Henares hacia 1580. En 1606 era teniente de maestro de la Real Capilla de Madrid. En 1611 compuso una misa de Réquiem para los funerales de la reina Doña Margarita de Austria, mujer de Felipe III. Entre 1626 y 1631 fue maestro de capilla de la catedral de Córdoba. Murió en Madrid en 1638.

FRANCISCO GUERAU. Fue capellán y músico de la Real Capilla y Cámara de Madrid desde el año 1659 desde donde dedicó al rey Carlos II su "Poema armónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española." Esta obra contiene pasacalles, jácaras, folias, gallardas, etc.

JUAN HIDALGO. Nació alrededor de 1615. Ingresó en la Real Capilla en 1631 como músico de arpa y clave. En 1638 fue nombrado Familiar del Santo Oficio de la Inquisición y en 1640 se le concedió el título de Notario del Santo Oficio. Murió en Madrid en 1685.



ÚBEDA, DEL 28 AL 30 DE NOVIEMBRE DE 2003 **Curso**

"Dirección y Conjunto Coral de Renacimiento"

Profesor Michael Noone
Director del Ensemble Puls Ultra
Profesor de la Universidad de Cornell (EE.UU)

El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza tiene como uno de sus objetivos prioritarios la recuperación y difusión del patrimonio musical de Andalucía, para lo cual está realizando actividades encaminadas a la consecución de este fin. Una de estas actividades consiste en el apoyo y fomento de los grupos especializados en la interpretación del repertorio musical de los siglos XV, XVI y XVII.

Para tal fin se ha diseñado el presente curso de Dirección y Conjunto Coral del Renacimiento, teniendo en cuenta la necesidad formativa que demandan los numerosos grupos vocales aficionados que interpretan música del Renacimiento en nuestra comunidad. Los alumnos que participen en el curso recibirán una formación especializada encaminada a la consolidación de la técnica vocal que les capacite para su integración en formaciones de estas características, así como una formación musical específica que les acerque los criterios de interpretación de este repertorio.

El curso está dirigido a todas aquellas personas interesadas en la interpretación de este repertorio, especialmente a los integrantes de grupos vocales y a los alumnos de las Escuelas Municipales de Música y Danza de Úbeda y Baeza. Los alumnos podrán participar en el curso como directores o como cantantes. Todos ellos se integrarán en el coro del curso y recibirán una formación adecuada a la modalidad elegida.

C O N T E N I D O

Formación técnica de dirección específica
para un grupo vocal del Renacimiento
Formación técnica vocal específica del repertorio
vocal del Renacimiento
Estudio y práctica de la afinación
Estudio y dicción del los textos y su influencia
en la expresividad de la línea del canto
Criterios de análisis del repertorio vocal del
Renacimiento Interpretación de obras del
Renacimiento para coro
Conocimiento y estudio de las características
estilísticas del Renacimiento

R É P E R T O R I O

Fernando Palomares, Missa Usquequo Domine
Gines de Boluda, Missa sobre Ut re mi fa sol la
Tomas Luis de Victoria, Officium Defunctorum
(1605)
Cristobal de Morales, Ave Maris stella



ÚBEDA, JUEVES, 4 **Presentación CD**

20.30 H.

Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Reynaldo Fernández - Javier Marín López

Rodrigo de Ceballos (ca. 1530-1581)
Ensemble Gilles Binchois
Dominique Vellard, director

Lamentaciones

Et factum est / Aleph Quomodo sedet sola
In monte olivetti
Aleph-Quomodo obtexit caligine

Motete

Posuerunt super caput ejus.

Missa Tertii toni

Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Agnus.

Motete

Salve Regina.

Vispèras de Domingo

Deus in Adjutorium

Salmo

Dixit Dominus-4º tono.

Salmo

Laudate Pueri-8º tono.

Himno

Conditor alme siderunt.

Magnificat

CONCIERTO CELEBRADO EN EL FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE
ÚBEDA Y BAEZA EL DÍA 30 DE NOVIEMBRE DE 2002

C O M P O N E N T E S

Anne-Marie Lablaudea, soprano - Christel Boiron, mezzo
Jose Hernández Pastor, alto - Josep Benet, tenor
Giuseppe Maletto, tenor - Dominique Vellard, tenor
Joel Frederiksen, bajo - Jaques Bona, bajo



BAEZA, DEL 5 AL 8 DE DICIEMBRE DE 2003 **Curso**

"La música en el Siglo de las Luces"

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA
Sede "Antonio Machado" de Baeza

En los albores del siglo XVIII se produce en Europa un cambio tan importante que los valores y conceptos del Barroco entran en crisis en todos los órdenes sociales. España no es ajena al devenir histórico europeo y se impregna singularmente de los ideales esenciales de la Ilustración, llevando a cabo una renovación en las diversas manifestaciones culturales que ha sido calificada por algunos especialistas como extranjerizante. Sin embargo, mediante un análisis actualizado de la historia de la música española del siglo XVIII, se podrá mostrar el cambio de perspectiva que se está produciendo con respecto a la consideración histórica de este período.

El curso analizará la música en España y en América durante el llamado Siglo de las Luces, contextualizando la particularidad de la situación cultural española dentro de las corrientes preponderantes en el resto de Europa. Se estudiará el estilo propio de la música española teniendo en cuenta el cambio producido en la transición del Barroco al Clasicismo. Asimismo se analizará la internacionalización de la música que se produjo durante esta época y que dio lugar tanto a la importación como a la exportación de los estilos nacionales. Para ello se expondrán nuevas ideas sobre la música española del siglo XVIII, las cuales han sido el fruto de recientes estudios musicológicos.

Las ponencias del curso están estructuradas de manera que se pueda abordar la incidencia de la música en todos los ámbitos sociales y culturales de la época. Así se estudiará la música escrita para la corte y las agrupaciones instrumentales que se fueron formando para su interpretación, especialmente la orquesta de la Capilla Real de Madrid. También se analizará la música escrita para los actos religiosos, haciendo especial hincapié en los intercambios producidos entre España y América. Además se analizará la vinculación que establecieron determinados compositores extranjeros con nuestro país, del mismo modo que se expondrá la repercusión que la música española tuvo en el resto de Europa.

PROFESORADO

Rodrigo Checa Jódar (Director). Conservatorio Profesional de Música de Córdoba.

Emilio Moreno, violinista y profesor de la Escuela Superior de Música de Cataluña

Pedro Jiménez Cavallé, Universidad de Jaén

María Gembero Ustarroz, Universidad de Granada

David Wyn Jones, Universidad de Cardiff, Reino Unido

Juan José Carreras, Universidad de Zaragoza

Juan Bautista Otero, Director de Orquesta

Miguel Ángel Marín López, Universidad de La Rioja

José Máximo Leza Cruz, Universidad de Salamanca



ACTIVIDAD DOCENTE

Úbeda	<i>Viernes 28</i>	Curso de Dirección y Conjunto Coral del Renacimiento Michael Noone, profesor <i>Hospital de Santiago</i>
<i>Del 28 al 30 de noviembre</i>		
Úbeda	<i>Martes 2</i>	Coro Ziriyab y Conjunto Fabordón Javier Sáenz-López, director Javier Marín, profesor - presentador Concierto didáctico: "El cancionero musical de Luis de Góngora" <i>Auditorio del Hospital de Santiago</i>
<i>Entrada gratis</i>	<i>11,30 horas</i>	
Baeza	<i>Miércoles 3</i>	Coro Ziriyab y Conjunto Fabordón Javier Sáenz-López, director Javier Marín, profesor - presentador Concierto didáctico: "El cancionero musical de Luis de Góngora" <i>Auditorio de las Ruinas de San Francisco</i>
<i>Entrada gratis</i>	<i>11,30 horas</i>	
Úbeda	<i>Jueves 4</i>	Presentación del disco dedicado a Rodrigo de Ceballos Colección "Documentos sonoros del patrimonio musical de Andalucía" Javier Marín, presentador <i>Hospital de Santiago</i>
<i>Entrada gratis</i>	<i>20,30 horas</i>	
Baeza	<i>Viernes 5</i>	Curso "La música en el Siglo de las Luces" 30 horas lectivas. 3 créditos. <i>Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado" de Baeza.</i>
<i>Del 5 al 8 de diciembre</i>		

CONCIERTOS

Úbeda	<i>Viernes 28</i>	Orquesta Barroca de Sevilla El esplendor de la orquesta barroca. Conciertos, batallas y suites. Jordi Savall, director
<i>Precio: 12 € 20,30 horas</i>		
Baeza	<i>Sábado 29</i>	Capilla Mediterránea Música en la Catedral de Oxaca Leonardo García, director
<i>Precio: 10 € 20,30 horas</i>		
Úbeda	<i>Viernes 5</i>	El Concierto Español Fabrega, Brunetti y Boccherini. El primer sintonismo hispano. Emilio Moreno, director
<i>Precio: 10 € 20,30 horas</i>		
Baeza	<i>Sábado 6</i> <i>Ópera</i>	Real Compañía Ópera de Cámara Ifigenia in Aulide, de Vicente Martín y Soler. Olga Pitarch, Ifigenia. Lola Casariego, Achille. Luigi Petroni, Agamemnone. Betsabée Haas, Ulise. Patricia Llorens, Arcade/Érissena. Juan Bautista Otero, director
<i>Precio: 15 € 20,30 horas</i>		
Úbeda	<i>Domingo 7</i>	El Concierto Español Francisco Corbelli y su entorno. Núria Rial, soprano. Emilio Moreno, director
<i>Precio: 10 € 20,30 horas</i>		
Baeza	<i>Lunes 8</i>	Gabinete Armónico Cantatas españolas de siglo XVIII. M ^a Luz Álvarez, soprano
<i>Precio: 6 € 20,30 horas</i>		

Úbeda: Auditorio del Hospital de Santiago. **Baeza:** Auditorio de las Ruinas de San Francisco

El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, que está organizado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Jaén y los Ayuntamientos de Úbeda y Baeza, se ha consolidado como evento de referencia cultural dentro de Andalucía y como uno de los festivales especializados de todo el país. Este hecho ha sido motivado por la capacidad de mostrar el patrimonio musical andaluz y relacionarlo con los acontecimientos culturales de las diversas épocas en que se fraguó.

A la iniciativa original de las Administraciones que organizan el Festival, se ha unido también la colaboración de instituciones como Caja de Jaén y el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (INAEM), propiciando que el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza se convierta en un punto de encuentro entre culturas, con el fin de que pueda erigirse en un atrio incomparable donde se dejen ver las manifestaciones culturales propias de una nueva Edad de Oro.

Consejería de Cultura
Diputación Provincial de Jaén
Ayuntamiento de Úbeda
Ayuntamiento de Baeza