



400 aniversario
del nacimiento del pintor
Bartolomé Esteban Murillo

Organización
de las Naciones Unidas
para la Educación,
la Ciencia y la Cultura

CICLOS MUSICALES

Murillo
Sevilla

400
años

La Europa de Murillo

Espacio Turina, Sala Silvio

*Del 17 de octubre de 2018
al 18 de enero de 2019*

La Europa de
Murillo

Vandalia & Ars Atlántica. *Hirviendo el mar*

Viernes 18 de enero de 2019

Espacio Turina. 20.30 horas

Hirviendo el mar

[Manuscrito M.1262 de la Biblioteca Nacional de España, 1656]

Anónimo

En una concha de Venus *

Heridas en un rendido *

Manuel Correa (1600-1653)

Venid a ver una boda **

Huyendo baja un arroyo *

Anónimo

Qué festivo el arroyuelo *

No quiero más burlas, Juana *

Florechitas, que al alba **

Los ojos negros de Juana *

Manuel Correa [atribución dudosa]

Hirviendo el mar de enemigos *

Filipe da Cruz (1603-1668)

No cantéis, dulce ruiseñor *

Manuel Machado (1590-1646)

Salió a la fuente Jacinta *

[* Transcripción de Lola Josa y Mariano Lambea]

[** Transcripción de Alejandro Vera]

Vandalia & Ars Atlántica

Rocío de Frutos, *triple*

Verónica Plata, *triple*

Gabriel Díaz, *alto*

Víctor Sordo, *tenor*

Javier Cuevas, *bajo*

Manuel Vilas, *arpa de dos órdenes*



NOTAS

La música vocal profana en la España del siglo XVII [...] trata de piezas cantadas, en verso y lengua vernácula, que se conocían en la época como *tonos humanos* (o simplemente *tonos*) cuando eran profanas y *tonos a lo divino* cuando eran religiosas. Las que fueron compuestas en la primera mitad del siglo XVII eran mayoritariamente polifónicas, lo que demuestra que, en esta época, la polifonía aún era tenida por el tipo de música más elevado y prestigioso entre los círculos de élite. [...] Los tonos humanos de comienzos de siglo se han conservado mayoritariamente en antologías manuscritas que la posteridad ha dado en llamar *cancioneros*, o más precisamente *cancioneros musicales*, para distinguirlos de sus homónimos impresos de los siglos XV y XVI, que eran fundamentalmente literarios. Desde luego, no era este el nombre que recibieron por parte de sus compiladores, quienes preferían lisa y llanamente hablar de “libros”.

¿Dónde y en qué situaciones se cantaban? La literatura especializada ha tendido a vincularlos con las grandes casas nobiliarias, como la cámara del rey o la residencia del duque de Sessa, donde eran interpretados regularmente. Pero también estaban presentes en viviendas no tan exclusivas, probablemente en versiones con menos voces e instrumentos. Sabemos también que se interpretaban en el teatro, aunque las piezas verdaderamente teatrales que se han conservado en los *cancioneros* parecen ser escasas. Finalmente y por sorprendente que pueda resultar para la imagen actual que tenemos de las instituciones religiosas del pasado los tonos eran cultivados asiduamente en los conventos masculinos y femeninos de la época. De hecho, resulta probable que el anonimato predominante en las antologías poéticas del siglo XVII se deba a que eran escritas por frailes y monjas, pese a su contenido amoroso y con frecuencia erótico.

Musicalmente, se trataba de piezas vocales, en el sentido de que las voces constituían la base de la composición y no había partes instrumentales obligadas. La excepción era el *guion* o *acompañamiento*, equivalente a un bajo continuo, que se hizo cada vez más frecuente a medida que avanzaba el siglo. Aunque raramente se escribiera en los *cancioneros*, sin duda porque podía obtenerse fácilmente a partir del bajo vocal, el guion solía tocarse en el arpa y algún instrumento de arco o teclado, mientras la propia arpa y otros instrumentos como la guitarra rasgueada y punteada ejecutaban su armonía implícita, improvisando el correspondiente relleno acórdico.

El *Libro de tonos humanos*, conservado actualmente en la Biblioteca Nacional de España con la signatura M 1262, constituye, con sus 222 obras, una muestra privilegiada de todos los aspectos señalados. Fue copiado en Madrid por fray Diego Pizarro, cantor del convento madrileño del Carmen Calzado. [...] Aunque existían en el convento versiones *a lo divino* de algunas de estas obras, como hizo constar Pizarro mediante anotaciones específicas en algunos folios, la mayor parte debió ser interpretada por los frailes en su versión profana, probablemente en las dos horas de esparcimiento que tenían al día o incluso en pequeñas representaciones, dado que éstas no eran infrecuentes entre los religiosos.

Pero el convento del Carmen no es la única institución con la que puede vincularse esta fuente. Un análisis del papel y la caligrafía pone en evidencia que Pizarro realizó su trabajo a partir de materiales preexistentes, que incluían papel pautado sin música y varios tonos copiados por otro copista. Este último, aún no identificado, parece haber trabajado para la corte madrileña, dado que copió también la música de la comedia cortesana *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, de Calderón de la Barca (1653). Además, los tonos anotados por su mano incluyen dos de las poquísimas piezas conocidas del compositor portugués Felipe de la Cruz, quien trabajaba como cantor, justamente, en la Real Capilla. [...]



Vandalia

La mayor parte de los compositores representados en el cancionero refleja estas dos vertientes institucionales. Al convento pertenecieron los carmelitas Manuel Correa —célebre compositor portugués— y Bernardo Murillo, mientras que en la corte madrileña se desempeñaron Mateo Romero (alias maestro Capitán), Carlos Patiño, Manuel Machado, el ya mencionado Felipe de la Cruz y posiblemente un tal Nicolás Borly, si corresponde, como parece, al portugués Nicolás Doici de Velasco.

Como era usual, los textos de los tonos presentaban diversas formas poéticas. La que predominaba ampliamente era el *romance*

con estribillo, es decir, un grupo de cuartetas octosilábicas con rima asonante en los versos pares, que con frecuencia narraba una historia (el romance), seguido por una breve estrofa de versificación variable —aunque frecuentemente fuese una *seguidilla*— y mayor desarrollo musical que solía comentar lo dicho en el romance y recalcar su idea central o moraleja (el estribillo). La mayor parte de los tonos incluidos en esta grabación presenta esta estructura bipartita (números 1-3, 5-6, 8-9 y 11).

Otra forma poética, menos frecuente, era la que algunos autores designan hoy como *letrilla* (y otros como *villancico*). Se trataba por lo general de un poema con versos octosílabos o hexasílabos, cuya estrofa inicial estaba formada por un estribillo (o cabeza) de un número variable de versos, una copla o mudanza y un conjunto final de dos o más versos, el primero de los cuales rimaba con la mudanza (verso de enlace) y el último con el estribillo (verso de vuelta). A diferencia del romance, cuyo estribillo se cantaba al final o a lo sumo se intercalaba cada tres o cuatro estrofas, la sección inicial de la letrilla se intercalaba entre todas las coplas, aunque con frecuencia de manera parcial. De las piezas grabadas, corresponde a una letrilla el tono “No cantéis dulce ruseñor” (11) de Felipe de la Cruz.

Quizá por influencia de esta forma poética es que, a medida que avanzó el siglo XVII, comenzó a hacerse más frecuente la práctica de anteponer el estribillo al romance. En el manuscrito esto ocurre aun marginalmente, ya que solo hay quince casos y en dos de ellos Pizarro indicó que podía invertirse el orden de las secciones. Pero esto no ha impedido que se incluya un ejemplo en la presente grabación: el tono *Florencias que al alba* (7), cuya estructura corresponde a la del *estribillo-romance*.

Finalmente, encontramos en el *Libro de tonos humanos* algunos ejemplares de lo que se conoce como *romance-letrilla* (o *romance-villancico*), es decir, una serie de cuartetas de romance seguidas por una letrilla, con su estribillo y coplas. Aunque pudiera parecer obvio hoy en día, cabe señalar que en ningún caso la letrilla se intercalaba entre las estrofas del romance, como pensó Querol en su momento, sino únicamente al final de

todas ellas como recuerda Robledo, tanto Lope de Vega como Salas Barbadillo hicieron referencia en sus escritos a estos “villancicos a la postre” que rematan la composición. El tono *Huyendo baja un arroyo* (4), incluido en esta grabación, constituye un ejemplo de esta forma poética.

[...]

Algunas de las características musicales de los *tonos* ya han sido anticipadas. Se trata de piezas esencialmente vocales, cuyo acompañamiento instrumental está conformado por el *guion* o *acompañamiento* y un relleno armónico que ejecutan instrumentos como la guitarra y el arpa. Algunos de los escasísimos guiones que Pizarro incluyó en el manuscrito se hallan en *Venid a ver una boda* (3), *Florencias que al alba* (7) e *Hirviendo el mar de enemigos* (9). Además, en *Los ojos negros de Juana* (8) dejó apuntado que se conservaba una versión a lo divino “con su guion” en el “legajo 8 a 75”, lo que, de paso, demuestra que existía un archivo musical de importancia en su convento. Las partes vocales se ejecutaban normalmente a razón de un cantor por cuerda y su estructura era la de un *coro alto*, esto es, tres voces agudas (dos típles y un alto, o tres típles) y una grave (tenor, barítono llamado “bajete” en la época o bajo). Al tratarse de un convento masculino, las voces agudas serían interpretadas por falsetistas o castrados.

En cuanto a la métrica, se empleaban fundamentalmente dos tipos de compás: el *compasillo*, similar al actual, pero de subdivisión binaria, puesto que se llevaba en dos *mínimas* o blancas (no en cuatro negras); y el compás ternario de *proporción menor*, que estaba compuesto por tres *mínimas*, pero acostumbraba a cantarse con velocidad y marcarse en un tiempo. De acuerdo a la teoría de la época, tanto las *semibreves* (redondas) como las *breves* (cuadradas) eran figuras de subdivisión ternaria en este tipo de compás, pero era posible quitarles un tercio de su valor (es decir, binarizarlas) si se las ennegrecía. La frecuente sucesión de figuras ennegrecidas daba lugar a pasajes sincopados y hemíolas que conferían a este repertorio una variedad rítmica poco frecuente en la música escrita de la época. Tanto por esta razón como por la aparente vinculación de algunos de sus textos con cantares tradicionales de larga data, como ha propuesto Margit Frenk, las obras que se conservan en el *Libro de tonos humanos* pueden ser vinculadas con la cultura popular de su tiempo, es decir, con prácticas culturales de grupos humanos ajenos a la elite social y política, incluyendo a los innumerables guitarristas y cantores que hacían música de oído en las tiendas o espacios públicos. A ello podría apuntar, también, el empleo de frases o motivos melódicos breves, que generan en el oyente una sensación de ligereza. Pero, al mismo tiempo, se trataba de piezas producidas por sujetos letrados, vinculados a las instituciones representativas de la cultura oficial y por tanto ajenos al mundo popular. Prueba de ello es que los mismos motivos melódicos *ligeros* daban lugar, especialmente en los estribillos, a secciones imitativas extensas de bastante complejidad. En el fondo, pues, este repertorio era similar a una moneda de dos caras: si sus textos poéticos tenían el doble atractivo de ser a la vez viejos y modernos, “de combinar moldes familiares con un espíritu original” y de esa forma “satisfacer conjuntamente la tendencia tradicionalista y el afán de renovación”, como señala Frenk, su música tenía la virtud de combinar el elaborado contrapunto polifónico con la “dulzura” de la guitarra y la música “popular”, como señala Stein.

Sin embargo, todo lo anterior equivalía a nada para los compositores si el tono no cumplía con unas de las máximas fundamentales del siglo XVII: la íntima comunión que debía existir entre la música y el texto. [...] Con este fin, el compositor podía introducir figuras mayores para representar la lentitud del movimiento, así como giros ascendentes o descendentes para indicar su dirección. En el estribillo de *Hirviendo el mar de enemigos* (1), por ejemplo, se recurrió a un ostinato para indicar el balanceo de las olas del mar en medio de las cuales se debate el barquero que protagoniza la acción. Pero, sobre todo, podían transgredirse las reglas musicales para introducir

disonancias inesperadas que simbolizaban sentimientos de dolor o tristeza. Así lo hizo Manuel Machado en el tono *Salió a la fuente Jacinta* (II), cuyo verso “ay, llore y pene” da lugar a un cromatismo exacerbado para esta música.

Una mención aparte merece el tono *Floreccitas que al alba* (7). Se trata de una pieza extensa con forma estribillo-romance, pero, desde que Pedrell editara únicamente sus coplas (“No hay que decirle el primor”) en su *Teatro lírico*, estas han seguido interpretándose como si fuesen una pieza independiente. [...] Más allá de este hecho, “Floreccitas que al alba” resulta de gran interés por varias razones. El contraste entre el ritmo pausado en compás binario de su extenso estribillo y el ritmo impetuoso en compás ternario de las coplas está especialmente bien logrado. Pero, además, las coplas están escritas al modo de una “jácara”, es decir, un baile y canción popular que sirvió de frecuente inspiración a los compositores de la época. Aunque esto no implique, necesariamente, que el tono se bailara, Becker ha relacionado de manera conjetural esta y otras piezas del manuscrito con el “teatro musical de danzas” que se cultivaba en el Palacio de Aranjuez a comienzos de la década de 1640 y era protagonizado por damas y doncellas de la corte. Aun a falta de mayor evidencia, el texto proporciona sustento a esta conjetura, por cuanto pide a las “floreccitas” y “avecillas” probablemente damas y doncellas que festejen a Belisa por su “beldad” sin igual, pero procurando que no se percate de ello, pues, de lo contrario, “matará con el brío de su arrogancia”. Resulta probable que el nombre *Belisa* fuese una inversión de *Isabel* y por tanto aluda a la reina Isabel de Borbón. Después de todo, ¿quién si no ella tendría el derecho a ser considerada la más bella dama de la corte? Si esto es correcto y la pieza fue escrita originalmente para una fiesta cortesana con música y danza, entonces las coplas en forma de jácara pudieron también danzarse, aunque esto permanezca por el momento en el ámbito de las incógnitas.

© Alejandro Vera

[Extractos de las notas del CD *Hirviendo el mar*. IBS Classical IBS 102018]



TEXTOS

Anónimo: En una concha de Venus

COPLAS

En una concha de Venus,
la nueva madre de Amor,
Filis entraba una tarde,
que esta Venus le engendró.

El barquero que la lleva
viendo luces de otro sol,
por dos estrellas se rige,
de las almas perdición.

ESTRIBILLO

¡Barquero, barquero,
amaina, amaina,
vela y leva remos!

COPLAS

Ufano el bajel camina,
Y, con uso de razón,
rasgando la tersa plata
aljófar le tributó.

Metió la mano en el agua
Filis, y, a su resplandor,
los peces que aspiran muerte
ciegas mariposas son.

De Guadalete la orilla
pisaba, Celeo, un pastor,
y, viendo ausentarse a Filis,
con altas voces llamó.

[Estribillo]

[Anónimo]

Anónimo: Heridas en un rendido

COPLAS

Heridas en un rendido
nunca son de brazo fuerte,
y más flaqueza descubre
quien mata que no quien muere.

A sangre mil veces fría
es, segunda vez, aleve
rigor que busca más vida
donde no cabe otra muerte.

No es crueldad en la hermosura
no querer a quien la quiere,
sino el ser no más que armada
la razón porque aborrece.

ESTRIBILLO

Fuego en la nieve,
que abrasando se hiela
de lo que enciende.
Fuego, mil veces fuego
en belleza que vive
de matar siempre.

COPLAS

Amar y ofender amando,
¿qué desdicha lo merece?,
¿Y qué puede hacer un alma
en un acierto que ofende?

Piérdese la vida y alma,
y todo llega a perderse
por ella, y solo se logra
la razón con que se pierde.

Si mi muerte, Clori hermosa,
es tu gusto, ya la debes
a tiernas lágrimas mías
primero que a tus desdenes.

Si una vida, aun siendo suya,
ninguno quitarla puede,
¿cómo, señora, a tus manos
muero yo tan justamente?

¡Qué morir tan desdichado!,
sin pena de quien lo siente,
sin dolor de quien lo mira,
sin triunfo de quien lo vence.

[Estribillo]

[Antonio Hurtado de Mendoza
(1586-1644)]

Manuel Correa: Venid a ver una boda

COPLA

Venid a ver una boda,
mozuelas de mi lugar,
y en ella veréis finezas
de Jacinta y de Pascual.

ESTRIBILLO

¡Ay, miren, mírenlos,
con qué gracia que vienen,
mírenlos, con qué gracia que están!

COPLA

Como se estiman entrambos
mirándose firmes están,
haciendo papel de dama
y él, haciendo el del galán.

[Estribillo]

COPLA

Qué bien que conforma el gusto
una sola voluntad,
que lo que ella está queriendo
también él queriendo está.

[Estribillo]

COPLA

Con un corazón unidos
mil parabienes se dan,
que un amor que está conforme
ama como se ha de amar.

[Estribillo]

COPLA

Más de cuatro que los miran
los pueden bien envidiar,
que con celos y pesares
llevando su yugo van.

[Estribillo]

COPLA

Dios los haga bien casados
para que, viviendo en paz,
el gusto de su buen gusto
a todos dé que envidiar.

[Estríbillo]

[Anónimo]

Manuel Correa: Huyendo baja un arroyo

COPLAS

Huyendo baja un arroyo
de la aspereza de un monte,
suspendiéndose en un valle,
lisonjeado de flores.

Alegre y agradecido
presurosamente corre,
porque siempre los halagos
son dulcísimas prisiones.

En la cabaña de Filis,
Lucinda los ojos pone,
porque, de nuevo, rendidos,
la veneren y la adoren.

Acabando de ausentarse,
la hermosa zagala, entonces,
obligada del respeto,
dio honestas obligaciones.

Los pastores le consuelan,
y él rompiendo con sus voces,
y con suspiros, el aire,
así publica dolores:

ESTRIBILLO

No hay consuelo, pastores,
para mi dolor,
que al salir el alba
se me puso el sol.

Si el sol que los cielos dora,
al alba visteis salir,

y al mío visteis huir
cuando nació el aurora.
¿Quién no se entenece y llora
con tan rara novedad?
Llorad, pastores, llorad,
o lloraré sólo yo,
que al salir el alba
se me puso el sol.

[Anónimo]

Anónimo: Qué festivo el arroyuelo

COPLAS

¡Qué festivo el arroyuelo!,
al prado baja de un monte
presuroso por las peñas,
detenido por las flores.

Por lo ameno se dilata
por lo erizado se encoge,
que en el valle son caricias
las que en la cumbre son voces.

ESTRIBILLO

Presuroso arroyuelo,
¡qué libre corres!,
siga tus pasos
quien los conoce,
que a las duras peñas
y tiernas flores
¡qué bien dices quejas, ay,
qué bien amores!

COPLAS

Celinda en lo hermoso y dulce
de tus bellas perfecciones,
alma que de almas vive
no cuenta el morir de entonces,

que bien se detiene un alma
en los floridos albores
de tu cara, en cuyos ojos
la noche ignora la noche.

Si por no sufrir semblantes,
ni asperezas ni rigores
saben huir los arroyos,
¿qué deben hacer los hombres?

[Estríbillo]

¡Huye y no tornes!;
tu razón no muera
como tu nombre.

[Antonio Hurtado de Mendoza]

Anónimo: No quiero más burlas, Juana

COPLAS

No quiero más burlas, Juana,
con tus ojos, que ya sé,
después que vine del baile,
que a ninguno guardan fe,

que bien, ya con su descuido,
cuidadosos dicen que
tiran a uno y embisten
a matar a cuantos ven.

No me pesa de haber ido
a ver bailar, pues saqué
en pocas mudanzas muchas
que para mí las tendré.

Todos hemos de bailar,
pues me haces el son tan bien
que, aunque no sepa ninguno,
es muy fácil de entender.

ESTRIBILLO

Sola una vez se ha de creer
a quien con traición
procura ofender.
¡No me engañarán, no,
pues los llegué a conocer!

COPLAS

Solamente las revueltas
no sé yo si las haré,
que en mi tierra no se usa
más de asentar bien el pie.

Bien claro bailo, zagala,
porque no digas después,
si no bailo a tu compás,
que la culpa mía fue.

Prisionero de tu gusto
me tuvo tu amor; ya sé
que yo tuve las prisiones
y otro tuvo el interés.

De la cárcel he salido
y, si yo me sé entender,
apartándome de pleitos
con descanso viviré.

[Anónimo]

Anónimo: Florecitas, que al alba

ESTRIBILLO

Florecitas, que al alba
salís tan bellas,
festejad a Belisa
sin que lo entienda.
Avecillas, que alegres
cantáis suaves,
festejad a Belisa
sin que lo alcance.
No, no lo entienda
que, si ella lo alcanza,
matará con el brío
de su arrogancia.

COPLAS (JÁCARA)

No hay que decirle el primor
ni con el valor que sale,
que yo sé que es la rapaza
de las que rompen el aire.

No la deis a entender, flores,
ni vosotras, bellas aves,
que este amoroso festejo
sólo por ella se hace.

Tan bizarra y presumida,
tan valiente es y arrogante,
que ha jurado que ella sola
ha de vencer al dios Marte.

Que como deidad se juzga
de su hermosura se vale,
y quiere que el mundo sepa
que no hay beldad que la iguale.

Si sabe que la festejan
las florecillas y aves,
juzgará que son temores
lo que hacéis por agradables.

Que aunque su valor es mucho
y su beldad es tan grande,
si la mira acreditada
bien pueden todos guardarse.

Muera con la confusión
de su arrogancia, pues trae
por blasón de la vitoria
rayos con que ha de abrasarse.

Si ella de cruel se precia,
muera a manos de crueldades,
y acabará como ingrata,
ya que yo muero de amante.

[Anónimo]

Anónimo: Los ojos negros de Juana

COPLAS

Los ojos negros de Juana
son blancos de mis deseos,
¡qué cierto que es el amarlos,
mas ellos, qué poco ciertos!

A sombras y a luces brillan
y matan a luz y a fuego;
a sombras, todos asombros,
y a luces, todos incendios.

Qué negros son y qué extraños
mas no es el mayor portento,
siendo ellos tan peregrinos,
ver tanto azabache en ellos.

ESTRIBILLO

¿Y quién será el que busque
colores nuevos,
si ninguno se admite
sobre lo negro?

COPLAS

Ellos se burlan de todos
y a todos los hacen ciegos,
porque advierta el que los mira
que, en viéndolos, no hay más bellos.

¡Qué libres son para esclavos,
qué tiranos para dueños!,
al mirarse, qué apacibles,
y al sentirse, ¡ay!, qué severos.

Yo, que de adorarlos vivo
y que de mirarlos muero,
con esta negra ventura,
no pido al amor más premio.

[Estribillo]

[Anónimo]

¿Manuel Correa?: Hirviendo el mar de enemigos COPLAS

Hirviendo el mar de enemigos,
con encendido fanal,
en el temporal más fuerte,
se ve la borrasca ya.

¡Oh, qué tormenta se mira!
¡Ya el barco a pique se va,
y es el mal que los más de ellos
sin duda peligrarán!

Terribles borrascas vienen:
¡marineros, a la mar!
¡Sálvese aquel que pudiere
salir de tormenta tal!

ESTRIBILLO

¡Hola, hau, que me lleva la ola!
¡Hola, hau, que me lleva la mar!
¡Socorro, piadosos cielos,
que ya me voy a anegar!

COPLAS

Yo bien sé que voy a pique,
que siempre contra mí está
este mar en que me anego
con tormenta y tempestad.

Aún una pobre tabilla
sin duda me faltará,
que quien la tormenta causa
se consuela con mi mal...

Ya estarás, ingrata bella,
contenta en verme anegar...
Muera yo porque tú vivas
con más gusto y libertad.

[Estríbillo]

[Anónimo]

Filipe da Cruz: No cantéis, dulce ruseñor

ESTRIBILLO

No cantéis, dulce ruseñor,
ut, re, mi, fa, sol,
que la pena desmentirá,
re, mi, fa, sol, la,
pues veis que,
si con dolor cantáis,
u del amor os burláis,
u del dolor os vencéis.

COPLAS

Entrar en pasos trocados
con tan duros sostenidos
es suspender los oídos
con tan blandos bemolados,
que si en trinar sincopados,
vuestra destreza se abona,
desentonándose entona
su pena vuestro dolor.

Cesad, ruseñor, en tanto
que, en consonancias destintas,
halláis dos mayores quintas
que disuenen en el canto,
que, si vuestro triste llanto
las segundas no consiente,
diapasón y diapente
harán cláusula al dolor.

[Estríbillo]

[¿Filipe Da Cruz?]

Manuel Machado: Salió a la fuente Jacinta

COPLAS

Salió a la fuente Jacinta,
cuando Pascual (que se abrasa)
la fue a buscar a la fuente
como ella a la fuente el agua.

Las blancas perlas recoge
que en el nácar desatadas
de su patria fugitivas
arenas y flores bañan.

Unos dicen que celosa,
otros que suspensa estaba
y, al fin, en los ojos muestra
lo que Pascual en el alma.

ESTRIBILLO

¡Vuelve Jacinta por agua,
pues el cántaro olvidas,
¡mucho es la causa!
¡Ay, llore y pene,
mas no la tengáis dolor,
que si llora Jacinta
es de amor!.

COPLAS

Y mirando cómo corren
miran también cómo pasan,
y a su altivez y hermosura
riyéndolas desengañan.

Cuidados tiene Jacinta;
ni el ir ni el venir la cansan;
en los testigos no advierte
ni en el cántaro repara.

Y dejándole en la fuente
por escuchar lo que cantan,
al son del agua en las guijas,
así Pascual le cantaba:

[Estríbillo]



[Francisco de Borja y Aragón
(1581-1658)]



BIOGRAFÍAS

Vandalia

El nombre de la agrupación hace referencia a sus orígenes andaluces, pero también a su intención de abordar programas vocales de música histórica con especial atención al repertorio español. A sus miembros les une una línea de trabajo y formación común durante casi una década bajo la dirección artística de Lluís Vilamajó, Lambert Climent y Carlos Mena en el seno del Coro Barroco de Andalucía.

Con este punto de partida han desarrollado sus carreras profesionales independientes en grupos de música antigua de referencia en el panorama español y extranjero (Capella Reial de Catalunya, Collegium Vocale Gent, Grande Chapelle, Al Ayre Español, Musica Ficta, Los Músicos de Su Alteza, Nova Lux Ensemble, Choeur de Chambre de Namur, Forma Antiqua, Ghislieri Consort, Vox Luminis, Capella de Ministrers...), coincidiendo en numerosos proyectos.

En 2013 vio la luz el CD *Espacios sonoros en la Catedral de Jaén. Juan Manuel de la Puente (1692-1753)* con la Orquesta Barroca de Sevilla bajo la dirección de Enrico Onofri y Lluís Vilamajó y la participación de un grupo de cantantes que fue el origen del grupo vocal Vandalia. Desde entonces, el grupo ha sido requerido para ofrecer conciertos en numerosas ciudades españolas, así como en el extranjero (Noruega, India o México).

En septiembre de 2016 se lanzó el CD de Vandalia en formación de cuarteto vocal y arpa para el sello Brilliant. Se trata de un monográfico dedicado a las *Canciones a 3 y 4 voces* de Juan Vásquez (1500-1560), compositor

del Siglo de Oro de la escuela andaluza. Este mismo programa fue estrenado en concierto por Vandalia en la XXII edición del prestigioso y veterano Festival de Música Antigua de Sevilla con extraordinaria acogida de público y crítica.

En julio de 2018 se ha lanzado al mercado su último proyecto discográfico, *Hirviendo el mar* para el sello IBS Classical, una grabación realizada en colaboración con Ars Atlántica (Manuel Vilas), un monográfico de tonos humanos polifónicos inéditos del barroco español para cuarteto vocal y arpa.

Entre sus próximos proyectos destacan la participación en el Festival de Música Sacra de Bogotá de la mano del CNDM o la grabación de un CD doble de tonos humanos del Cancionero de La Sablonara gracias a la financiación de una de las prestigiosas Becas Leonardo de la Fundación BBVA.

Ars Atlántica

El ensemble Ars Atlántica se formó en 2007 y está dirigido por el arpista Manuel Vilas. Se dedica a la interpretación de repertorios musicales de los siglos XII al XVIII con especial énfasis en repertorio portugués, español, italiano e hispanoamericano, centrándose sobre todo en obras barrocas para voz sola y continuo e instrumentos melódicos y continuo. Muestra un especial interés por la música de ambientes privados y reducidos. El primer disco de Ars Atlántica consiste en la primera grabación mundial de las cantatas venecianas procedentes del palacio Con-



Manuel Vilas

tarini en Piazzola Sul Brenta (Padua) interpretada junto a la mezzosoprano Marta Infante, registro sonoro que recibió excelentes críticas así como el galardón Prelude Award Music (Holanda) como uno de los mejores discos de música antigua del año 2010.

Ars Atlántica y su director llevan adelante el proyecto de grabación de los 100 tonos humanos procedentes del llamado *Manuscrito Guerra* (2ª mitad del siglo XVII), que contiene piezas vocales procedentes de obras teatrales del barroco español: el proyecto se compone de la grabación de la totalidad de las piezas de este manuscrito en seis discos compactos, de los cuales ya han salido los volúmenes 1º al 4º en la discográfica inglesa Naxos, recibiendo excelentes críticas y dos premios: disco excepcional de la revista *Ritmo* (España. Mayo 2011) y disco del mes de la *Musicweb internacional* (USA. Diciembre 2012).

Ha actuado en el Festival Via Stellae (Santiago de Compostela), Real Coliseo de Carlos III (El Escorial), Palacio del Conde Duque (Madrid), Teatro Principal de Santiago, Festival de Música Antigua de Aranjuez, Festival Música-Música de Bilbao, Festival de Arte Sacro de Quito (Ecuador), Festival de Música Española de Cádiz, etc. y, en su formación a dúo, en el museo del Teatro de Almagro (Ciudad Real) durante la presentación de la edición facsímil del Manuscrito de música teatral de la cofradía de la Novena.

Ars Atlántica destaca por la peculiaridad de sus propuestas:

Vivir la vida airada. Junto a la soprano valenciana Isabel Monar, recrea un sarao en la España del siglo XVII (Teatro Principal de Santiago).

La palabra oculta. Un peculiar recital poético-musical junto a la actriz y cantante Mónica de Nut compuesto por poesías y obras vocales creadas por monjas de clausura de los siglos XVI al XVIII de España y América (Santiago de Compostela-Madrid).

Destacado fue el concierto llevado a cabo en el Festival Música-Música de Bilbao (2015) donde tuvo un gran éxito con un programa dedicado a arias reducidas de óperas de Haendel junto a Marta Infante.

En 2015 presentó su nuevo proyecto compuesto por cantatas de George Friedrich Haendel junto a la mezzosoprano Marta Infante (Bilbao).

También en 2015 presentó un programa de música medieval centrado en la figura de San Francisco de Asís.

En mayo de 2015 presenta, organizado por la Asociación de Amigos de la Ópera de Santiago, un recital sobre los gondoleros y la música veneciana en el siglo XVIII junto al tenor portugués Fernando Guimaraes

En total primicia presentó la ópera de Haendel *Rinaldo* en sus versiones reducidas autorizadas por Haendel en 1711 durante la clausura del Festival Via Stellae 2015 en Santiago de Compostela. También en 2015 recibe el premio Festlística, otorgado por la asociación de festivales españoles de música antigua, y se presentó junto a Marta Infante en el festival de música antigua de Gante (Bélgica).

Ars Atlántica colabora ocasionalmente con el cuarteto vocal Vandalia, junto al que ha grabado un disco dedicado a tonos polifónicos y teatrales del barroco español llamado *Hirviendo el mar*. Actualmente está en marcha el nuevo CD de la grabación completa del *Manuscrito Guerra* junto al barítono José Antonio López, que saldrá al mercado el próximo año.