

A man with short dark hair and a light beard, wearing a white button-down shirt and grey jeans, stands holding a wooden guitar. The guitar has a decorative circular sound hole. The background is a textured wall with large, irregular patches of teal and light beige. The text is overlaid on the left side of the image.

ENTRE JÁCARAS Y PASACALLES

RECITAL FIN DE MÁSTER
CARLOS CANTERO

SÁBADO 7 DE JUNIO 2025
SALA TOMÁS LUIS DE VICTORIA
11:30

RCSMM
REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Sábado 7 de junio 2025 - 11:30 - Sala "Tomás Luis de Victoria", RCSMM

ENTRE JÁCARAS Y PASACALLES

Manuscritos de Vilanova i la Geltrú y Libro de Diferentes Cifras. Confluencias de una práctica musical

Carlos Cantero, guitarra de 5 órdenes

Prima pars

INTRODUCCIÓN

Gaspar Sanz

Jácaras

Maria José Ruiz Mayordomo, castañuelas

LA IGLESIA REESCRIBE EL DESEO

Joan Cererols

Serafín que con dulce armonía

Miguel Ulla Berdullas, contratenor

CORBETTA: ENTRE DANZA Y LIRISMO: Suite italiana por la +

Francesco Corbetta

Alemanda del Corbetta

Correnta airosa

Sarabanda

Giga

SON DE TIERRA CALIENTE: Danzas por la C

Bernardo de Zala y Gaspar Sanz

Minué - Nino Traidor

Sarabanda

Canarios

Giga

SONIDOS DE LA ESPAÑA DE SANZ

Gaspar Sanz

Pavanas por la D con partidas al ayre español

Giga al ayre español

Pasacalles por la D

Paradetas - Española

Secunda pars

TRES DANZAS RASGUEADAS IBÉRICAS por la K

Anónimo

Alemanda
Brado
Pasacalles por la K

ECOS NEGROS DEL NUEVO MUNDO

Santiago de Murcia

Cumbés

BARROCO MARCIAL Y FESTIVO: Suite militar por la C

Anónimo

Dragona - Chamberga
Borea - Menuet - Marcha de Carlos III
Marcha de los Carabineros

DANZAS Y TONOS DE LA VILLA: Suite matritense por la E

Santiago de Murcia

Preludio grave
Sarao de la comedia del Retiro
Sarabanda
Una giga de Corelli

FIN DE FIESTA

Anónimo

Jácara. "No hay que decirle el primor"

Libro de Tonos Humanos BNE

Juan Blázquez, tenor
Sonia Rabasa, corneto
Alberto Campanero, violoncello
Maria José Ruiz Mayordomo, castañuelas



Fuentes musicales:

Ms. 154, BVB, Villanova i la Geltrú (ca. 1714)
Ms. 880, Libro de Diferentes Cifras. BNE, Madrid (1705)
Instrucción de música sobre la guitarra española, Gaspar Sanz. Publicación (1674-1697)
Códice Saldívar, Santiago de Murcia. Publicación (1732)
Libro de Tonos Humanos. BNE, Madrid (1655-1656)

NOTAS AL PROGRAMA

Sábado 7 de junio 2025 - 11:30 - Sala "Tomás Luis de Victoria", RCSMM

ENTRE JÁCARAS Y PASACALLES

Manuscritos de Vilanova i la Geltrú y Libro de Diferentes Cifras. Confluencias de una práctica musical

Los libros de música en cifra para guitarra son fuentes de primer orden para el conocimiento del repertorio y técnica de un instrumento poco dado en sus inicios a los artificios de las reglas contrapuntísticas del laúd o de los instrumentos de tecla, pero que a lo largo del siglo XVII fue adquiriendo mayor sofisticación de la mano de grandes maestros como Sanz o Murcia. La guitarra, en sus inicios, se basaba en el elemento musical más primitivo: el ritmo y en el más sofisticado: la armonía. Esta conjunción la convirtió en un instrumento muy seductor y útil en el ámbito de acompañamiento vocal, teatral y de danza.

En este recital presentamos dos de los manuscritos más importantes que se conservan para guitarra en cifra: el Libro de Diferentes Cifras, conservado en la Biblioteca Nacional de España (1704) y un segundo libro sin título, también de guitarra en cifra (ca. 1714), conservado en la Biblioteca Museo Víctor Balaguer, de Vilanova i la Geltrú. En ellos hallamos algo más que una simple sucesión de piezas: una muestra viva de la práctica musical de una época.

Estos dos manuscritos tienen en común muchas piezas, y al comparar unas con otras podemos apreciar la gran riqueza de posibilidades improvisatorias que tenían, más allá de lo reflejado en la tablatura. Este estudio meticuloso nos ha servido para interpretar estas danzas como un hecho musical en sí y no como la mera reproducción de lo que un supuesto compositor quiso transmitir para la posteridad.

De estos sonidos emergen los nombres de, cómo no, los españoles Gaspar Sanz, Santiago de Murcia, y el italiano Francesco Corbetta. Menos conocidos son Joan Cererols y Bernardo de Zala y Galdeano. Sin embargo, no vamos a hablar de autores. Lo que nos interesa es comprender el "idioma" que hablaban estos autores/recopiladores para recrear y activar un diálogo musical fresco, intentando emular el sentido práctico que tuvo en su momento el hecho musical.

Entendemos que en los escenarios de los siglos XVII y XVIII sonaban las últimas tendencias, las músicas llegadas del Nuevo Mundo y las danzas más pegadizas de aquellos tiempos. No es cosa fácil hoy en día recrear la atmósfera de emoción que se debió respirar en los teatros. El público buscaba constantemente la novedad, y la encontraba en un instrumento tan multicultural y polivalente como la guitarra. En esta propuesta se busca reinterpretar la variedad, colores, sabores y añoranzas. Un collage de diversidad rítmica, armónica y de los afectos de la música. Se articula en una serie de suites de danzas con títulos evocadores, concebidos para ofrecer variedad escénica y conectar con la sensibilidad de un público actual. También hemos querido hacer referencia al origen de las danzas en cuestión con el fin divulgativo-pedagógico.

Tras la primera jácara, baile de gran alboroto y sutileza instrumental: irrumpe la Marizápalos más pura y divina que jamás se haya escuchado. Es un ejemplo paradigmático de *contrafactum*—la sustitución de un texto profano por uno sacro sobre una melodía preexistente—, práctica habitual, particularmente útil para incorporar repertorio popular al ámbito litúrgico. Joan Cererols, monje benedictino y maestro de capilla en Montserrat, utiliza este procedimiento al reutilizar esta célebre danza del repertorio teatral y cortesano español, cuya letra original hace alusión a una bailarina de comedia famosa por su erotismo explícito y connotaciones pornográficas apenas veladas.

Cererols conserva íntegramente la estructura métrica y melódica de la canción, pero sustituye el contenido sensual por un texto de carácter místico, dirigido a la Virgen María. Así, donde antes se exaltaba la atracción carnal y la fascinación por el cuerpo de la bailarina, ahora se invoca a la “María” celestial, purificada de todo erotismo, pero no carente de intensidad emocional. Este desplazamiento semántico opera dentro del modelo barroco de *translatio*, donde lo sensual se sublima como vehículo de lo divino. En manos de Cererols, el procedimiento no es meramente funcional, sino revelador de un pensamiento teológico-musical que ve en la belleza sensible una anticipación simbólica de lo eterno.

También queremos destacar, por su rareza, la Dragona, marcha militar del recién creado Regimiento de Dragones en España en 1703. Este tipo de danzas castrenses fue muy común, en el contexto de batallas, torneos, chamberga, cornetas, fanfarrias y todo tipo de marchas reales y de corte. La guitarra fue un vehículo de gran importancia para la transmisión de esta música.

Propuesta de interpretación de los cumbés

Nos pareció interesante mencionar una de las danzas del programa, el famoso *cumbé*, por ser representativo del tremendo lío que puede llegar a ser definir qué significa “historicista” en una interpretación actual. Empecemos por el principio:

Estamos ante una música que, según Covarrubias, proviene de los esclavos africanos en los territorios coloniales interpretada a partir de 1625. Se incluye, según Salazar, dentro del género del guineo. Por los diferentes testimonios, estamos ante una música danzada con movimientos prestos y apresurados y gestos indecentes en un contexto burlesco-teatral, impostado o no por la interpretación en escenarios ibéricos, pero claramente con un marcado carácter exótico.

La primera opción interpretativa sería la que tuviera en cuenta las convenciones musicales en teatros y corrales de comedias de esta época. Sin lugar a dudas, tanto el *cumbé* como otras



Cumbé ms. 145

danzas como el guineo y el *zarambeque* eran un auténtico espectáculo de exotismo que tuvieron un gran éxito. Este exotismo, en consonancia con la estética barroca, era muy probablemente impostado y exagerado para una mayor expresividad retórica. Nuestra versión interpretativa se basa en esa exageración, y con criterios históricos, hace énfasis en los contrastes, ritmos exagerados,

rasgueos ruidosos, pausas retóricas de contraste y acompañamiento de instrumentos de percusión que ayuden en esta labor. En esta versión se puede tomar como referencia estructural a los *cumbés* más elaborados que se conservan en tablatura: los de Murcia.

La segunda opción implicaría un acercamiento históricamente informado en cuanto al efecto deseado por la espectacularidad del exotismo de este tipo de piezas coloniales que tanto agradaba al público, añadiendo elementos del siglo XXI que afectarían más a la puesta en escena y a la percusión con coreografías exóticas, ritmos con instrumentos poco comunes en el Barroco como güiro, sonajas y botijos, las fusiones con músicas populares del momento también serían aceptables en esta segunda versión.

La tercera opción exige acudir a la fuente anterior, es decir, directamente a la música de los esclavos negros en América mediante un acercamiento etnomusicológico. Según el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, en el folclore de Rubén M. Campos encontramos el *maracumbé* de los campesinos de Michoacán. Este tipo de música también podría fusionarse con el *cumbé* barroco de forma creativa y libre. También disponemos de los testimonios de Quevedo y Covarrubias, que nos hablan de una música indecente, lasciva y con movimientos corporales “ridículamente sensuales”. Una reconstrucción usando exclusivamente esta información junto a la etnomusicológica sería interesante para compararla con el producto musical que llegó a los escenarios ibéricos.

Las transcripciones de los diferentes recopiladores nos ofrecen múltiples ideas interpretativas. En esta danza muestran diferencias melódicas y a veces rítmicas. La versión de Murcia la encontramos con variaciones propias del improvisador en el *Libro de Diferentes Cifras* con glosados típicos. La versión del ms. 145 sin embargo es más minimalista aunque añade cierta variedad rítmica. La versión final de concierto que proponemos es usar como modelo las tablaturas de Murcia y el *Libro de Diferentes Cifras*, donde incluyen una introducción con rasgueos y golpes, diversas diferencias, algunas de ellas una octava más aguda. En el caso de Murcia, las diferencias van en aumento de dificultad con el uso creciente de campanelas y escalas que muestran las posibilidades técnicas del instrumento.

Queda patente, pues, la multilateralidad desde la que podemos abordar este tipo de danzas, y en general para todo el repertorio de esta época: un crisol de influencias y prácticas diversas que el intérprete debe sintetizar y recrear en un nuevo lenguaje adaptado a un público actual. Esperamos con ilusión que este programa logre aunar afecto, fidelidad historicista y contraste escénico y sea de tu agrado, distinguido lector.



INTÉRPRETES

Carlos Cantero, guitarra

Estudia guitarra e instrumentos históricos de cuerda pulsada en el *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* y en la *Escola de Musica e Artes do Espectáculo de Oporto*. Recibe clases de Paul O'dette, Juan Carlos de Mulder, Hugo Sanches, Ronaldo Lopes, Manuel Minguillón, Jesús Sánchez y Pablo Zapico.



Participa en agrupaciones de música antigua como *Zerynthia Música*, *Xeito Antigo*, *Camerata Villa de Madrid*, *Memoria de los Sentidos* e *Il Parnasso Musicale*. Ha colaborado con el *Ensemble La Danserye*.

Ha sido profesor de cuerda pulsada en el Conservatorio Superior de Castilla-La Mancha y en el Conservatorio Profesional "Tomás de Torrejón y Velasco" de Albacete.

María José Ruiz Mayordomo, castañuelas



Coreógrafa, docente e intérprete, es referente en la recuperación del repertorio dancístico español histórico. Doctora en Teoría de las Artes, ha sido catedrática de Historia de la Danza y es miembro de la *Academia de la Danza Española*. Fundadora de la compañía *Esquivel*, ha creado más de 80 coreografías con lenguaje histórico original para destacadas agrupaciones y festivales internacionales.

Es autora de la *Historia de la Danza Tradicional en España* (2024) y coordinadora del monográfico sobre danza española del siglo XVIII en

QuodLibet. Ha colaborado en obras de referencia como el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, *Enciclopedia Cervantina* e *Historia de los espectáculos en España*. Ha desarrollado una labor formativa decisiva en instituciones como el *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, *Musikene* o el *Conservatorio Ángel Pericet*, así como en compañías especializadas en danza y música histórica.

Juan Blázquez Ruiz, tenor

Combina su ejercicio como maestro especialista en educación musical con la interpretación actoral y musical. Es miembro de dos agrupaciones camerísticas dedicadas a la música renacentista y del primer barroco: el coro de cámara *Salix Cantor*, dirigido por Francisco Ruiz, y el portugués *Vocal Ensemble*, bajo la dirección de Vasco Negreiros, con quien en 2021 grabó el álbum *LASSO* Mus. Hs. 18.774.

Ocasionalmente colabora como solista con el ensemble vocal *Fonteviva* y el grupo de música barroca *Exordium Musicae*, entre otros.



Miguel Ulla Berdullas. Contratenor



Estudia Canto Histórico en la *Escola Superior de Música de Catalunya* y el *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Se forma con Gérard Lesne y Sonia Prina. Recibe además clases de Lambert Climent, Carlos Mena, Lucía Caihuela, Marta Knör, Filippo Minecia, Flavio Ferri Benedetti, Luca Guglielmi, Marta Infante, Eduardo López Banzo, Xavier Sabata, Emilio Sagi, Daniel Muñoz. Como cantante solista, ha actuado en lugares tan emblemáticos como el Teatro auditorio San Lorenzo del Escorial y la Catedral de Santiago.

Destacar sus grabaciones discográficas dedicadas a arias de oratorio italiano y las *Cantate spirituali* de Leonardo Leo (primera grabación mundial).

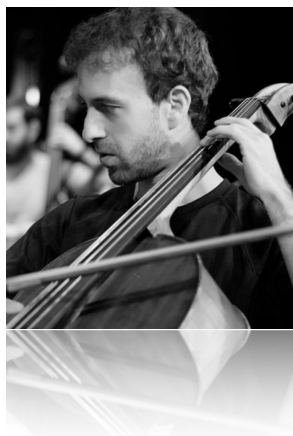
Sonia Rabasa, corneto

Estudia traverso barroco y flauta de pico en el *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Su interés por el repertorio renacentista y primer barroco le lleva a interesarse por la corneta, formándose en España, Italia y Portugal. También realiza estudios de Máster en Musicología histórica en la Universidad de la Rioja.



Como intérprete ha colaborado con diversas agrupaciones, tanto orquestas modernas como grupos especializados en música antigua, ofreciendo conciertos en numerosas ciudades de España y Europa. En la actualidad compagina su actividad concertística con la docencia y la investigación.

Alberto Campanero, violoncello



Realiza sus estudios en el *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* en la especialidad de Violoncello Barroco y viola de gamba.

Colabora habitualmente con agrupaciones como Orquesta sinfónica de Getafe, *Camerata Musicalis*, y *Orquesta Metropolitana de Madrid*. Agrupaciones de música antigua como *La Máquina Real*, *Audi Filia* o *Zerynthia Música*, y grupos de folk como *Cynara* y *Tribu Cendra*. Destacar también su intensa actividad en el ámbito de la docencia musical.

❧ *Finis* ❧

Créditos y agradecimientos

Este concierto ha sido posible gracias a la colaboración generosa y desinteresada de profesionales que, con un alto grado de compromiso, han contribuido decisivamente al desarrollo de este proyecto. Su participación ha sido fundamental para la realización de esta propuesta artística.

Deseo expresar mi agradecimiento, especialmente, a:

- Maria José Ruiz Mayordomo
- Juan Blázquez Ruiz
- Miguel Ulla Berdullas
- Sonia Rabasa
- Alberto Campanero

También, al coordinador del *Master de Interpretación de la Música Antigua e Investigación y*

Recuperación Sonora del Patrimonio Musical Ibérico, Alberto Martínez, por la impecable

organización y a Pedro Jesús Gómez, profesor de Repertorio instrumental.