

AUDITORIO
DE ZARAGOZA



OCTUBRE / MAYO
2019 / 2020
20.00 HORAS



→ martes
17 de diciembre

TEMPORADA
DE GRANDES
CONCIERTOS
DEL AUDITORIO

LOS MÚSICOS
DE SU ALTEZA
LUIS ANTONIO
GONZÁLEZ, director

LOS MÚSICOS DE SU ALTEZA

Grupo residente
del Auditorio de Zaragoza

Emoción, frescura y rigor histórico forman su divisa. Una justa mezcla de investigación, intuición e imaginación sirve a Los Músicos de Su Alteza para convertir, desde el máximo respeto a la obra de los grandes maestros de siglos pasados, la vieja escritura muerta en música viva.

Desde su fundación en 1992, centenares de actuaciones -conciertos, grabaciones, publicaciones científicas, cursos y conferencias- en Europa y América avalan a Los Músicos de Su Alteza como grupo de referencia en la recuperación e interpretación de la música barroca. En sus más de 25 años de vida han rescatado de archivos españoles y americanos una buena parte del rico patrimonio musical hispánico de los siglos XVII y XVIII, partiendo de las investigaciones de su fundador y director, Luis Antonio González. Compositores antes desconocidos o poco frecuentados, como Joseph Ruiz Samaniego (*fl.* 1653-1670) o José de Nebra (1702-1768), son hoy acogidos con enorme éxito en medio mundo gracias a la labor de Los Músicos de Su Alteza.

El grupo cuenta desde sus comienzos con un sólido conjunto de cantantes e instrumentistas fieles al espíritu de recuperar con renovada frescura el repertorio barroco español e internacional.

Han actuado con éxito considerable en numerosos escenarios y en los más importantes festivales en España, Francia, Holanda, Bélgica, Suiza, Italia, Gran Bretaña, México, EEUU, etc. Desde 2008 graban para el prestigioso se-



Ilo francés Alpha. Entre sus numerosas grabaciones discográficas, premiadas con diversos galardones (Diapason d'Or, Premio CD-Compact 2000, Muse d'Or, La Clef, Prelude of Classical Music Awards 2010) destacan las tres últimas publicadas, dedicada una a *villancicos* de Joseph Ruiz Samaniego (*La vida es sueño...*), a la ópera *Amor aumenta el valor* de José de Nebra, autor al que continuarán consagrando un amplio proyecto concertístico y discográfico en los próximos años, y a oratorios de Luigi Rossi y Giacomo Carissimi (*Il tormento e l'estasi*). En 2020 verá la luz un nuevo proyecto discográfico de Los Músicos de Su Alteza, dedicado a música italiana y española del *Seicento*.

En 2009 recibieron los premios Fundación Uncastillo y Defensor de Zaragoza. Han contado con ayudas de la Fundación Orange, el Gobierno de Aragón, el Ministerio de Cultura español y Acción Cultural Española, y colaboran regularmente en proyectos del CNDM.

En los últimos años Los Músicos de Su Alteza dedican parte de su tiempo a compartir experiencias con jóvenes músicos, en cursos, talleres y seminarios (Curso Internacional de Música Antigua de Daroca, Cursos de Verano en La Alhambra-Universidad de Granada, Universidad Juárez de Durango, Conservatorio de Las Rosas de Morelia, University of Arizona...).

Desde 2017 Los Músicos de Su Alteza son Grupo Residente del Auditorio de Zaragoza.

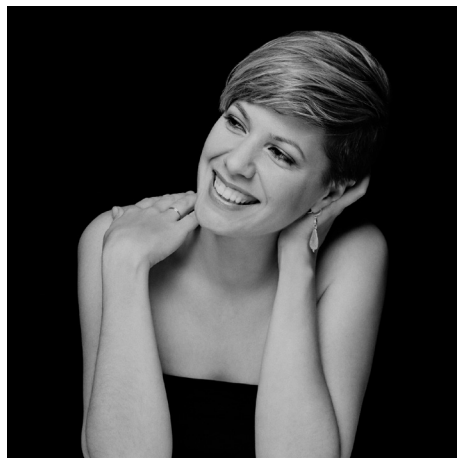
LUIS ANTONIO GONZÁLEZ, director

La inquietud de Luis Antonio González por la interpretación de la música histórica y su interés por la investigación y recuperación del patrimonio musical lo condujeron a la musicología histórica, como investigador, y a la práctica musical, como organista, clavecinista y director. Estudió en el Conservatorio de Zaragoza, las Universidades de Zaragoza y Bolonia (becado por el Reale Collegio di Spagna) y numerosos cursos de especialización, siendo especialmente influyentes en su formación José V. González Valle, José L. González Uriol, Jan Willem Jansen, Lorenzo Bianconi y Salvador Mas. Tras doctorarse ingresó en el antiguo Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (hoy DCH-Musicología, IMF-CSIC), donde es científico titular. Desde 2000 ha dirigido el Postgrado de Tecla del CSIC y entre 2006 y 2014 ha sido director de Anuario Musical. Autor de más de 200 publicaciones, presta especial atención a la práctica musical histórica y a la recuperación de la música española de los siglos XVII y XVIII. Destacan sus ediciones de Joseph Ruiz Samaniego (*fl.* 1653-1670) y José de Nebra (1702-1768), de quien recientemente ha recuperado la ópera *Venus y Adonis* (1729). Es invitado regularmente como profesor y conferenciante en congresos y seminarios en Europa y América



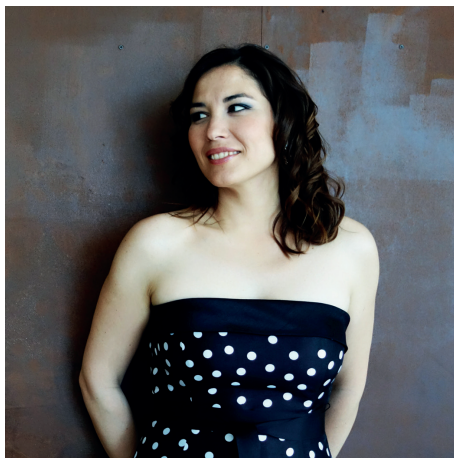
(Universität Mozarteum de Salzburgo, Centre de Musique Baroque de Versailles, Universität Leipzig, City University of New York, University of Arizona, UNAM México, diversas universidades españolas, ESMuC, CSMA, Curso Internacional de Música Antigua de Daroca, Conservatorio de las Rosas de Morelia, Academia Internacional de Órgano de México, Laboratorio di Musica Antica di Quartu St.'Elena...). Coordina la investigación integral del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza y asesora restauraciones de instrumentos históricos de la Diputación de Zaragoza. En 1992 fundó Los Músicos de Su Alteza. Ha actuado en España, Francia, Italia, Bélgica, Holanda, Suiza, Gran Bretaña, Bulgaria, Rumania, México, EEUU y Túnez. Su discografía comprende una docena de títulos para los sellos Arsis, Prames, Hortus, Dorian y Alpha (Outhere Music). En su doble faceta de investigador e intérprete ha sido reconocido con numerosos galardones españoles e internacionales: Premio Nacional de Humanidades "Rey Juan Carlos I", de Musicología "Rafael Mitjana", "Fundación Uncastillo", "Defensor de Zaragoza", Diapason d'Or, La Clef, Muse d'Or, Prelude Classical Music Awards, etc. Es Académico de Número de la Real de Nobles y Bellas Artes de San Luis.

OLALLA ALEMÁN, soprano



La soprano murciana Olalla Alemán inicia sus estudios musicales a la edad de diez años en el coro infantil del Orfeón Fernández Caballero (Murcia), donde recibe sus primeras clases de solfeo y piano. Más tarde cursa estudios de grado medio de canto en el conservatorio Manuel Massotti Littel de Murcia y en Madrid, en el conservatorio Teresa Berganza. Posteriormente en Barcelona estudia canto Histórico y canto Clásico y Contemporáneo en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC). Ha colaborado con numerosas formaciones nacionales e internacionales como: la Capella Reial de Catalunya, Orquesta Barroca Catalana, Forma Antiqua, La Tempestad, Camerata Iberia, La Caravaggia, Consort de violas de gamba de la Universidad de Salamanca, B'Rock, dirigida por Skip Sempé, Música Temperana (Adrián van der Spoel), Capilla Flamenca (Dirk Snellings) y Graindelavoix (Björn Schmelzer) entre otros. Desde 2005 es miembro estable de Los Músicos de Su Alteza, que dirige Luis Antonio González. Como solista ha actuado en los más importantes festivales de Europa y América Latina. Ha realizado grabaciones para la radio clásica belga Klara, RNE, y France3. También como solista ha realizado grabaciones discográficas para los sellos: Música Antigua Aranjuez, Arsis, Verso, Enchiriadis, Glossa y Alpha, destacando las grabaciones de los papeles protagonistas en *Amor aumenta el valor* de José de Nebra y *Jephte* de Carissimi (Los Músicos de Su Alteza, Alpha-Outhere Music).

EUGENIA BOIX, soprano



Natural de Monzón, Premio Extraordinario Fin de Carrera en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca, postgrado en la ESMUC y en el Conservatorio Superior de Bruselas, amplía estudios con, entre otros, Felicity Lott, Edith Wiens, Carlos Chausson, Carlos Mena, Richard Levitt y Teresa Berganza. En 2007 gana el primer premio en las Becas Montserrat Caballé-Bernabé Martí. En 2012, en Pekín, es semifinalista en el prestigioso concurso Operalia, organizado por Plácido Domingo. Ha cantado bajo la batuta de nombres como Federico M^a Sardelli, Carlos Mena, Mónica Huggett, Juan Carlos Rivera, Albert Recasens, Aarón Zapico, Luis Antonio González, Eduardo López Banzo, Aisslinn Nosky, Alejandro Posada, Miquel Ortega, Gennadi Rozhdestvensky, Jaime Martin, Paul Goodwin, Lionel Bringuier, Guillermo García Calvo, Lars Ulrik Mortensen, Víctor Pablo Pérez, Kazushi Ono y Sir Neville Marriner. Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España, Radio Clásica, Catalunya Música, Radio Clásica Portuguesa, Radio Austríaca Clásica, BBC y MediciTV. Su discografía incluye: *Responsorios de Tinieblas* de T. L. de Victoria, con Música Ficta y R. Mallavibarrena; *Amor aumenta el valor* de José de Nebra con Los Músicos de Su Alteza y Luis Antonio González; *Canto del Alma* de C. Galán, *Misa Scala Aretina* de F. Vallls, *Música para el Rey Planeta*, de J. Hidalgo y *Música para dos dinastías*, de S. Durón, con La Grande Chapelle y Albert Recasens; *Crudo Amor*, dúos de Agostino Steffani junto a Carlos Mena y Forma Antiqua; *Principles to learn to play the cello*, música de F. Supriani, y *G. Facco, Master of Kings*, junto al cellista Guillermo Turina y la clavecinista Tomoko Matsuoka.

ESTEFANÍA PERDOMO, soprano



Nacida en Las Palmas de Gran Canaria, se gradúa en el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas con Matrícula de Honor, con Mario Guerra León. Realiza estudios de postgrado en el Conservatorio Real de La Haya con Sasja Hunnago y Barbara Pearson y finaliza con las más altas calificaciones un máster en ópera en la Dutch Opera Academy (Ámsterdam). Es licenciada en Historia por la Universidad de Las Palmas. Dentro de su actividad en ópera, música antigua, repertorio sinfónico, música contemporánea, etc., trabaja con orquestas como Filarmónica de Gran Canaria, Het Residentie Orkest, Noord-Holland Orkest, La Principessa Filosofa y Orquesta Barroca de Tenerife entre otras, y grupos como Le Tendre Amour, Caldara Ensemble, El Vuelo de Ícaro, Música Poética, El Afecto Ilustrado, etc. Colaboradora habitual del Festival de Ópera de Las Palmas, realiza giras por Japón interpretando *Don Giovanni* (Donna Anna) y *La Bohème* (Mimi). Participa en el reestreno de la ópera de Albéniz *The Magic Opal* (Auditorio Nacional); el estreno mundial de la obra *Mare Liberum*, de Roel van Oosten (La Haya, Rotterdam, Delft y Hamburgo, grabada en 2013 por AlliuD); *Vesperae* de Monteverdi y *Ariadne et Barbe Bleue* de Dukas (Ámsterdam); *Parsifal* y *Adriana Lecouvreur* (Teatro del Liceo de Barcelona); *Tanhäuser* de Wagner y *Die Zauberflöte* de Mozart (Teatro de la Maestranza de Sevilla), el estreno mundial de *Nuit Mystique* de Beffa (Toulouse) y de la ópera de Lothar Siemens *El minuto de oro de KKTV* en Las Palmas, etc. Segundo premio en el Concurso Internacional Ópera de Tenerife, ha publicado el CD "Canciones de cámara españolas: 1801-1850" (SEDEM, 2016).

MARTA INFANTE, mezzosoprano



Ha cantado en los principales festivales de música antigua europeos así como en Japón, Sudamérica, Oriente Medio, México y Cuba. Con repertorio sinfónico, colabora habitualmente con las orquestas más importantes de nuestro país, como la Nacional de España, ORCAM, OBC, Real Filarmonía de Galicia, RTVE, Sinfónica de Navarra, Filarmónica de Málaga, entre otras, cantando bajo la batuta de directores como Kees Bakels, Rubén Gimeno, Víctor Pablo Pérez, Carlos Kalmar, Paul Daniels, Ramón Tebar, así como los directores de barroco más importantes del panorama como Vaclav Luks, Enrico Onofri, Giovanni Antonini, F.M. Sardelli, Paul Goodwin, Ottavio Dantone, Richard Egarr y Rinaldo Alesandrini. Ha participado en producciones operísticas en el Gran Teatre del Liceu, Teatro Nacional de Moravia, teatro Gayarre, Baluarte, Arriaga de Bilbao... Junto al pianista Jorge Robaina desarrolla una importante labor en el campo del Lied, desde que ganara un premio en el concurso El primer Palau en el Palau de la Música Catalana de Barcelona interpretando Mahler y Dvorák. Tiene en su haber una veintena de grabaciones discográficas entre las que destacan: *Tonos al arpa*, *Cantate Contarini* y *Evropa Barroca* (junto al arpista barroco Manuel Vilas), las óperas de José de Nebra *Iphigenia en Tracia* (El Concierto Español) y *Amor aumenta el valor* (Los Músicos de Su Alteza), *Juditha triumphans* de Vivaldi, y *Dvorák songs* junto a Jorge Robaina.

AURORA PEÑA, soprano



Nacida en Valencia en 1990, Tercer Premio y Premio del Público del Concours International de Chant Baroque de Frouville, (2015), premio especial en el Concurso Internacional de Canto Martín y Soler (2016), Premio Talento Joven Cultura Levante-EMV 2016, Premio Fin de Grado en el CSM de Valencia (2015), es Máster de Música Antigua con Matrícula de Honor en ESMUC (2016). En el campo de la ópera debuta en el Teatro Real (Madrid 2015) con *Dido & Aeneas* dirigida por Aarón Zapico e interpreta *Los Elementos* de Lliteres, *Didon* de Desmarest dirigida por Paul Agnew, *Carmen* de Bizet (Palau de la Música Catalana), *Alceste* de Lully (Strasbourg), *Orlando* de Händel, *Hänsel und Gretel*, el estreno mundial de *Venus y Adonis* de Nebra dirigida por Luis Antonio González (Auditorio de Zaragoza y Nacional de Música de Madrid), etc. Solista en *Carmina Burana* (Palau de les Arts, Valencia); *Ester* de Lidarti (Tel Aviv, Le Tendre Amour); *In furore iustissimae irae* de Vivaldi (Palau de la Música de Valencia, Capella de Ministrers); *Colpa, Pentimento e Grazia* de Scarlatti (Forma Antiqua, FeMÁS); *Delirio amoroso* de Händel (L'Arcàdia, MusAS); *L'Asunzione della Beata Vergine* de Scarlatti (Ensemble Baroque de Monaco, Niza, Francia) o el *Oratorio a San Miguel* de Fernández Illana, con Concerto 1700 (CNDM 2019). Estrena obras contemporáneas como *Salve Regina* de A. Ciccolini o *The Lost Labyrinth* de K. Houben. Ha grabado como solista *Amoroso Señor, cantadas de José de Torres* (Concerto 1700, 2018); *Scarlatti: L'Asunzione della Beata Vergine* (Ensemble Baroque de Monaco, 2017), etc. Licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Valencia, ha recibido varios premios literarios y publicado dos recopilaciones poéticas.

DIEGO BLÁZQUEZ, tenor



Nace en Madrid. Comienza sus estudios musicales de música en la Escolanía del Monasterio de El Escorial. En 2008 obtiene una beca de la Academia de Música Antigua de Salamanca para estudiar con los profesores Richard Levitt y David Mason. De nuevo en Madrid estudia en la Escuela Superior de Canto, con los maestros Vicente Encabo y Carmen R. Aragón, donde obtiene el premio fin de carrera AAESCM. Actualmente trabaja con diversos grupos especializados en el ámbito de la música antigua como: Axivil, Concerto 1700, La Grande Chapelle, Accademia del piacere, Los Afectos Diversos, La Hispanoflamenca, Capella Ibérica, La Fortuna, Nereydas, Música Ficta, Axivil, o Collegium Musicum Madrid. Sus incursiones en la música escénica se centran en la ópera barroca, realizando papeles principales en *L'Orfeo* de Monteverdi (Orfeo), *Dido and Aeneas* de Purcell (Eneas), *Acis and Galatea* de Händel (Acis) o *The Fairy Queen* de Purcell (Secreto, Otoño...); aunque también ha participado en montajes de compositores más cercanos en el tiempo como *Pomme d'Api* de Offenbach, *El diluvio de Noé* de B. Britten o *Pepita Jiménez* de Albéniz. Entre sus últimos proyectos se encuentra la recuperación de parte del Manuscrito Sutro, bajo la dirección del arpista Manuel Vilas.

JESÚS MARÍA GARCÍA ARÉJULA, barítono



Nacido en el seno de una familia vinculada al Orfeón Donostiarra, terminó sus estudios musicales en el Conservatorio de San Sebastián, su ciudad natal en la que también obtuvo el título de Ingeniero Industrial en la Universidad de Navarra. Es también doctor en Economía por la Universidad del País Vasco. Destaca su dedicación a la Música Antigua y Barroca, con frecuentes incursiones en el terreno del oratorio clásico y romántico. En su repertorio figuran numerosas cantatas de J. S. Bach así como óperas y oratorios de Purcell, Handel, Mozart y otros. Ha actuado en numerosos festivales nacionales e internacionales, entre otros los Festivales de Ravenna y Cremona (Italia), Festival de Musiques Sacrées de Friburgo (Suiza), Quincena Musical Donostiarra, Festival de Música Sacra de Maastricht (Holanda), Festival Laus Polyphoniae en Amberes (Bélgica), FEMAS de Sevilla, Bilbao Ars Sacrum, Festival Île de France y Festival de la Abadía de Noirlac (Francia) y St. Wenceslas Music Festival de Ostrava (Rep. Checa). Este mismo año 2019 ha actuado como solista en el Hong Kong Arts Festival con un programa de polifonía española del siglo XVII e interpretó el papel de Jesús en la *Pasión según San Juan*, BWV 245, de J. S. Bach, en el Auditorio Nacional de Madrid. También intervino en la Semana de Música Religiosa de Cuenca de 2019 interpretando las arias de la reconstrucción de la *Pasión según San Marcos* de J. S. Bach que presentó el grupo Conductus Ensemble. Colabora habitualmente con diferentes grupos especializados como Accademia del Piacere, Los Músicos de Su Alteza, La Bellemont, Academy of Ancient Music, Il Gardellino, Conductus Ensemble, La Grande Chapelle o Hippocampus, y ha participado en grabaciones para los sellos Lauda, K 617, Arsis, RTVE y Alpha.

Comentarios al programa

CORONIS, o la incertidumbre

A finales del siglo XVII el poeta y dramaturgo Francisco Bances Candamo, coetáneo de Antonio de Zamora y algo mayor que José de Cañizares, con quien escribió alguna obra en colaboración, buen conocedor -como los citados- del teatro musical en la España de su tiempo, en el que tomaba parte activa, y posible *partenaire* de músicos como Sebastián Durón, se propuso redactar un tratado histórico sobre la dramaturgia española. Lo hizo a medias, pues su *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* quedó manuscrito, inconcluso e inédito, pero el autor dejó por escrito una clasificación de los tipos de funciones que en su tiempo se practicaban, englobadas, salvo los modelos de teatro breve, en la gran categoría de las *comedias*, siguiendo los postulados de Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*. Entre ellas, las de argumento mitológico, fueran breves o de mayor duración, se denominaban genéricamente *fábulas*, y en palabras de Bances Candamo “se reducen a máquinas y músicas”. Al parecer no llegó a escribir su *Libro tercero*, que se proponía dedicar a las músicas y bailes. A cuantos en estos tiempos nos empeñamos en recuperar en la práctica algunos dramas con música de entonces, ese *Libro tercero* nos habría sido muy útil.

Por las propias fuentes dramático-musicales que conocemos y por abundante documentación estudiada desde los trabajos de Cotarelo en adelante, creemos poder afirmar que, en los territorios hispánicos, los dramas cantados de principio a fin fueron menos frecuentes que las obras en que alternaban partes cantadas y partes habladas, o, como entonces se decía, *representadas*. La cuestión de lo que hoy llamaríamos la *ópera española* ha sido siempre, desde el siglo XVII -desde que te-

nemos conciencia-, un tema de discusión. El propio Calderón, en uno de los primeros dramas españoles cantados de cabo a rabo de los que nos ha quedado música (*La púrpura de la rosa*), trataba de curarse en salud, aludiendo a la brevedad de la función, ante la temible “cólera española”, que sería difícilmente capaz de soportar una obra “toda música”. Esta *ópera* calderoniana, como su hermana mayor *Celos aun del aire matan*, formaba parte de un programa de festejos reales, las bodas de María Teresa, hija de Felipe IV, el *Rey Planeta*, con Luis XIV, *le Roi Soleil*.

Siguiendo la tradición de la considerada primera *ópera* representada en España (*La selva sin Amor*, con libreto de Lope, música de Piccinini y escenografía de Lotti, montada en 1627 como maniobra de propaganda política en torno al embajador del Gran Duque de Toscana), durante varias décadas las representaciones de dramas totalmente cantados se circunscribieron a fiestas reales o nobiliarias con alguna clase de carga política, que a menudo se dejaba leer entre líneas en los libretos. Esto ocurrió también con la *ópera* hispano-napolitana *El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter*, que, con libreto de Manuel García Bustamante y música de Filippo Coppola, maestro de la Real Capilla partenopea, se estrenó en Nápoles en 1678 a instancias del virrey español, marqués de los Vélez. Seguramente otro tanto sucedió con *Coronis*, en Madrid y unos treinta años más tarde. Mientras las comedias propiamente dichas ordinariamente se dividían en tres actos y las más breves zarzuelas (piezas mitológico-pastoriles parcialmente cantadas y en parte habladas) en dos, los dramas totalmente cantados podían articularse en una, dos o tres jornadas.

La pieza que hoy llamamos *Coronis* es una obra llena de misterios, a pesar de la erudición de algunos estudios realizados. Conocemos una única fuente musical, anónima (pulcra, debida a un buen copista, identificado casi sin dudas como Manuel Pérez, activo entre al menos 1691 y su muerte en 1713), pero no se ha hallado un libreto. Tampoco ha aparecido hasta el presente documentación alguna que dé cuenta de su composición, producción y estreno. La obra carece de título, y hoy le damos el de *Coronis* porque es el nombre de la protagonista de la historia (que además es el personaje que, con ventaja, lleva la mayor carga dramática y musical), y porque en la guarda de la partitura manuscrita alguien, en época muy posterior a la de copia de la fuente -probablemente hacia finales del siglo XIX- escribió ese nombre, anotando debajo "Zarzuela", sin duda por tratarse de una obra en dos jornadas. Pero, aunque no dispongamos de un libreto separado de la partitura, *Coronis*, o comoquiera que en su día se titulara esta obra, parece, por su desarrollo dramático y por el propio discurso textual y musical, una obra cantada de principio a fin, esto es, lo que hoy denominamos *ópera* y en aquel tiempo podía designarse con muchos términos, entre ellos el últimamente citado, pero también el de *melo-drama* o *drama en música*, o incluso el de *comedia armónica*, que es como se llamó en su día a *El robo de Proserpina*, también distribuida en dos jornadas y cantada de principio a fin. La nomenclatura sistemática y coherente que hoy tanto nos gusta quedaba fuera de las pretensiones -y de la mentalidad, deberíamos decir- de nuestros antepasados.

Así pues, que *Coronis* sea una ópera en dos jornadas, con no ser lo más frecuente, no constituye tampoco una completa rareza. De hecho, *Coronis* comparte esta distribución con otras obras, y singularmente con *El robo de Proserpina*, a la

cual unen también otras características, tanto de su libreto como de la puesta en música. En ambos casos se trata de argumentos en que dos divinidades entran en disputa (Ceres y Júpiter contra Plutón en *El robo*; Apolo contra Neptuno en *Coronis*) y en las dos tramas hay un rapto o un intento de rapto por parte de un varón (Plutón en *El robo*; Tritón por mandato de Neptuno -y luego por cuenta propia- en *Coronis*) enamorado de una mujer displicente o que no le corresponde (Proserpina en *El robo*; *Coronis*, la casta ninfa de Diana inasequible a todo requerimiento amoroso en la ópera que nos ocupa), con un marcado carácter de desigualdad (viejo-jovencita, monstruo-ninfa...) acentuado en *Coronis* cuando el monstruo marino, Tritón, se comporta ridículamente como un galán (puede apreciarse cierto paralelismo con otro galán monstruoso, el Polifemo de *Acis y Galatea* del tándem Cañizares-Literes). Y las dos obras se produjeron en momentos de gran tensión bélica y, sin duda, con una marcada intencionalidad política celebrativa y propagandística: *El robo de Proserpina* se estrenó en Nápoles en plena Guerra de Mesina, y *Coronis* durante la Guerra de Sucesión, casi con seguridad antes de que ésta terminara, esto es, tomando partido antes de que en los campos de batalla se dirimiera quién sería el vencedor. A la vista de estas dos óperas, como en otras representaciones, resulta muy sencillo identificar a personajes y situaciones en escena con otros de la vida real del momento. Posiblemente los primeros espectadores de *Coronis* interpretaron la pugna de dos dioses por el dominio sobre las tierras de Flegra -contienda en la que el vencedor obtendría además los favores de *Coronis*- como una dramatización de la guerra entre dos dinastías por los territorios hispánicos, reconociendo en Apolo, dios solar, al nieto del Rey Sol y en Neptuno (que no en vano grita "Muera el Sol" para atacar a su rival) al heredero

de los Austrias.

Otra característica que *Coronis* comparte con *El robo de Proserpina* es una puesta en música en que coexisten elementos de la tradición del teatro musical español del siglo XVII (tonadas, coplas, estribillos, coros que funcionan a la manera de respensiones como en los villancicos) con tipologías de composición a la italiana (recitados, arias estróficas y arias *da capo*). Los recitativos de *Coronis* resultan un tanto arcaizantes, más próximos a los que componía Hidalgo en la segunda mitad del siglo XVII que a los modelos a menudo más flexibles, de raíz más inequívocamente itálica, que adoptarían compositores como Literes o, unos años más adelante, Nebra. Hay algunas arias *da capo* de notable extensión y belleza, que, no obstante, revelan que su compositor o bien no estaba totalmente familiarizado con la forma italiana o bien se resistía a adoptarla decididamente.

Tanto en el texto como en la música *Coronis* presenta algunos contrastes estilísticos que podrían hacer pensar en una autoría múltiple, es decir, que en libreto y música hubieran podido colaborar diversos ingenios. No sería la primera ni la última vez en la dramaturgia musical española. En todo caso, desde el punto de vista estilístico, que es el principal asidero hoy existente a falta de documentación al respecto, y conectando circunstancias históricas ya conocidas, puede atribuirse la música, al menos en su mayor parte, a Sebastián Durón; también puede pensarse que el libreto o parte de él sea obra de José de Cañizares, que colaboró con Durón en varias producciones desde *Salir el Amor del mundo* (1696). Cuestiones métricas, giros particulares y la caracterización de algunos personajes como los graciosos, parecen apuntar a Cañizares, buen conocedor del teatro calderoniano y posteriormente colaborador de los grandes músicos españoles para el teatro en la

primera mitad del XVIII (Literes, Nebra...). Asimismo, los procedimientos constructivos, líneas melódicas, reiteración de ciertos intervalos con valor simbólico, idioma-tismo de las partes instrumentales, etc., señalan a Durón como autor –o principal autor– de la música. El hecho de que convivan maneras arcaizantes con elementos de rabiosa modernidad es, por otro lado, característico de Durón y de los buenos músicos de su generación, que están en activo en las últimas décadas del siglo XVII y principios del XVIII, una época en que los compositores españoles intentan, con mayor o menor fortuna, asimilar y hacer suyas las formas y técnicas que vienen de Italia –y también de Francia, no hay que olvidarlo– sin renunciar a la tradición de composición hispánica.

Las dos jornadas de *Coronis* se estructuran en más de ochenta números de diferente magnitud, que abarcan las diversas tipologías mencionadas. Muchos de esos números se presentan encadenados sin solución de continuidad, formando escenas complejas, excepto algunas grandes arias y tonadas. Aunque la fuente no contemple una división en escenas a la italiana en función de las entradas y salidas de los personajes, la incluimos en el programa de mano (ocho escenas en la jornada I, once en la jornada II) y, en lugar de indicar todos y cada uno de los números (algunos brevísimos, otros repetidos...), anotamos únicamente los que abren escena y las piezas mayores (arias, tonadas de ciertas dimensiones).

Nuestra versión de *Coronis* intenta poner en evidencia los elementos más puramente dramáticos de la composición. La música, aliada con el texto, interpretándolo y a veces sobrepasándolo, caracteriza a los personajes diferenciándolos por su rango social y su función en la trama y el espectáculo. *Coronis*, personaje un tanto frío y algo veleidoso, adquiere humanidad por medio de la puesta en música, com-

pleja y rica, y disfruta de algunos de los momentos más hermosos y expresivos, así como de pasajes de gran agilidad. Tritón pasa de la fiera monstruosidad a la blandura del *amante fino* –un tanto ridiculizada– y al patetismo de su muerte en escena. Proteo, el sabio que hace pronósticos y, en consecuencia, sufre, protagoniza escenas misteriosas y un bellísimo lamento cromático. Apolo y Neptuno, los dioses en guerra, parecen competir en el virtuosismo algo fatuo de sus vocalizaciones, siempre caracterizadas por un aire bélico. En nuestra versión es el propio Apolo, ya triunfante, quien asume la parte que la fuente encomienda a la ninfa Iris y anuncia el fin de las disputas y el advenimiento de la paz. Quedan para el final los graciosos, gente baja y de escasos ideales, que, como en tantas otras obras, pasan miedo, hacen burla de los grandes y tienen su consabida escena bufa de lucha de sexos antes de arrimarse al fin.

La fuente musical de *Coronis* ofrece una instrumentación rica dentro de cierta economía de medios. Requiere dos partes de violín, dos de oboe, optativamente dos violones y dos flautas, además de los bajos. Dichas partes instrumentales se combinan con gran variedad, y así se incluyen sordinas y punteados para la cuerda, ecos de coros de violines y oboes, unísonos de arcos y cañas y también algunos chocantes unísonos de los oboes, que años después encontraremos también en el Nebra primerizo (*Amor aumenta el valor*). No hay partes intermedias de *violeta* ni de *vihuela de arco*, ni tampoco un tercer violín o un clarín como sí encontramos en algunas composiciones dramáticas de Durón. Dado el carácter guerrero y áulico de la pieza nos hemos permitido añadir un clarín en algunas escenas, allá donde la trama lo justifica y donde la línea instrumental más próxima (violines u oboes), por tonalidad y desarrollo melódico, permite encomendar la parte a una trompeta natural sin exceder sus posibilidades

ni violentar la composición. También nos hemos tomado otra licencia que tiene que ver con lo instrumental. *Coronis* comienza con un coro sin más instrumentos que el continuo, esto es, carece de una *sinfonía* u otra introducción. El uso de *sinfonías* para preceder una obra de estas características y dimensiones está bien documentado y tenemos las fuentes musicales de algunos ejemplos (la más antigua conocida para el ámbito hispánico es la sinfonía de *El robo de Proserpina*). El propio Sebastián Durón compuso o utilizó una sinfonía, estructuralmente pariente de la de *El robo*, para su comedia *Muerte en Amor es la ausencia* (1697); de ella se conserva únicamente la línea del bajo, así que la hemos reconstruido para el orgánico de *Coronis* y la utilizamos como introducción a la ópera, pues encaja perfectamente en tono y carácter.

La falta de datos y de algunas certezas en torno a *Coronis* no nos hace, sin embargo, desconfiar acerca de la oportunidad de su recuperación: se trata, y de esto no hay duda, de una obra muy singular, de una gran calidad musical, y eso disipa toda incertidumbre a la hora de acometer su restauración.

**Luis Antonio González
IMF-CSIC**

CORONIS

Anónimo

[atribuida a Sebastián Durón y José de Cañizares]

Ópera en dos jornadas

(ca. 1700-1706)

CORONIS

Olalla Alemán, soprano

APOLO

Eugenia Boix, soprano

NEPTUNO

Estefanía Perdomo, soprano

TRITÓN

Marta Infante, mezzosoprano

SIRENE

Aurora Peña, soprano

MENANDRO

Diego Blázquez, tenor

PROTEO

Jesús García Aréjula, barítono

Los Músicos de Su Alteza

Violines

Eduardo Fenoll (concertino)

Pablo Prieto

Marta Fernández Escamilla

Liz Moore

Sergio Franco

Juan Bernués

Raquel Sobrino

Sergio Suárez

Violones

Pedro Reula

Nicola Paoli

Contrabajo

Roger Azcona

Clarín

Gerard Serrano

Flautas

Pepa Megina

Bárbara Sela

Oboes

Francisco J. Gil

Pepa Megina

Fagot

Bárbara Sela

Caja

Pablo Mena

Tiorba y guitarra

Josías Rodríguez

Clave y órgano

Alfonso Sebastián

Luis Antonio González,

clave y dirección

Edición crítica: Ars Hispana

Revisión musical: Luis Antonio González (IMF-CSIC)

La recuperación práctica de *Coronis* se inscribe en el Proyecto Coordinado de I+D+i *El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): recuperación, digitalización, análisis, recepción y estructuras retóricas de los discursos musicales* (HAR2017-86039-C2-1-P) y en las acciones contempladas en el Protocolo General y Convenio Específico de Colaboración firmados entre el CSIC y el Arzobispado de Zaragoza para la investigación y difusión de fuentes musicales históricas.

Programa

Jornada I

Duración aproximada: 50 min

Escena 1 (Música a cuatro, Menandro y Sirene):	Cuatro <i>Al monte, a la selva</i>
Escena 2 (los dichos y Coronis):	Tonada de Coronis <i>Cielos, que airados</i>
Escena 3 (los dichos y Tritón):	Tonada de Tritón <i>Adónde, fugitivo</i> Tono de Coronis <i>Monstruo horrible</i> Tonada de Tritón <i>Yo soy, sagrada ninfa</i> Aria de Coronis <i>Dioses, piedad</i> Tonada de Tritón <i>Si al mirar tu cielo</i>
Escena 4 (los dichos excepto Tritón):	Recitado <i>Qué dolor, qué pesar</i> Tonada <i>Si de tus arpones</i> Cuatro con coplas <i>Busquemos del monte</i>
Escena 5 (Proteo solo):	Tono de Proteo <i>Qué fiero horror</i>
Escena 6 (Proteo, Coronis, Música a cuatro):	Coronis <i>Ah del mísero albergue</i>
Escena 7 (Proteo, Coronis, Menandro, Sirene, Neptuno, Música a cuatro):	Tono de Neptuno <i>Muera el Sol</i>
Escena 8 (los dichos y Apolo):	Tono de Apolo <i>Al arma, rigores</i>

Jornada II

Duración aproximada: 60 min

Escena 1 (Música a cuatro, Proteo, Coronis, Menandro y Sirene):

Cuatro *Al dios de los mares*
Aria de Coronis *Encienda la llama*
Aria de Proteo *Llore de Tracia*

Escena 2 (los dichos y Apolo):

Aria de Apolo y Coronis *No ha de triunfar*
Tonada de Coronis *Dime, deidad fiera*
Cuatro con coplas *Llore y sienta mi pesar*

Escena 3 (los dichos y Neptuno):

Tonada de Neptuno *No temáis, no lloréis*

Escena 4 (Tritón solo; dentro Música a cuatro, Coronis, Menandro, Sirene, Apolo y Neptuno):

Tonada de Tritón *Aplaudid, nereidas*
Tono de Tritón *Decidme, plantas*

Escena 5 (Coronis, Tritón, Música a cuatro):

Recitado *Valedme, cielos*
Aria de Coronis y Tritón *No he de escuchar*

Escena 6 (los dichos, Proteo y Apolo):

Recitado *Ya, Coronis, Proteo te ha escuchado*

Escena 7 (los dichos excepto Tritón):

Tomada de Apolo *Sígueme, Coronis*

Escena 8 (Sirene y Menandro solos; dentro Coronis, Apolo, Proteo, Tritón y Música):

Recitado *De fiera gazapera hemos librado*
Aria de Menandro *La mujer sólo ha de ser*
Aria de Sirene *El marido que sufrido*

Escena 9 (los dichos y Tritón):

Recitado *No huyáis, villanos*

Escena 10 (los dichos y Neptuno):

Recitado *Quién con tiernos lamentos*



Escena 11 (los dichos y Proteo, Apolo y Coronis):

Recitado *Hacia aquí se oyó el ruido de la gente*
Aria de Tritón *Ya, sacros cielos*
Aria de Coronis *Viva de Apolo la luz celestial*
Dúo de Neptuno y Apolo *Ea, espumas, a lidiar*
Tono de Iris [Apolo] *Atended, parad*
Aria de Coronis *Premie mi amor*
Cuatro *Viva de Apolo la luz celestial*

Clave Dowd, clave Gotto y órgano Arrizabalaga cedidos por la Institución Fernando el Católico

Síguenos para enterarte de todas nuestras actividades antes que nadie y comparte nuestra pasión por la música.

www.auditoriozaragoza.com

 Auditorio ZGZ
 @AuditorioZGZ
 @AuditorioZGZ

#Venalauditorio
#ZgzesCultura

Suscríbete a la newsletter:
gr.auditorio@zaragozacultural.com

 **ZARAGOZA
ES CULTURA**

 **Industrias
Químicas
del Ebro**

**Fundación
iberCaja** 

ORGANIZA

 **Zaragoza**
AYUNTAMIENTO